

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Mittheilungen aus Oldenburg zur Beförderung angenehmer Unterhaltung

Oldenburg, 4.1838 - 8.1842

No. 46, 12. November 1842

urn:nbn:de:gbv:45:1-4420

Mittheilungen

aus

Oldenburg.

Ein

vaterländisches Unterhaltungsblatt über alle Gegenstände aus dem gesellschaftlichen Leben, den Künsten und der Literatur.

Achter Jahrgang.

No. 46. Sonnabend, den 12. November, 1842.

Dramaturgische Studien

von Dr. Adolf Stahr.

Schiller's Jungfrau von Orleans.

Oldenburg, den 31. October 1842.

Das Unternehmen, Schiller's Jungfrau von Orleans auf unserer Bühne zur Darstellung zu bringen, konnte wohl mit Recht ein gewagtes heißen. Ein Stück, an dessen Aufführbarkeit überhaupt der Dichter selbst anfangs zweifelte, *) das später nur als eine Art Monopol der größten deutschen Bühnen betrachtet wurde, auf einer der kleinsten in's Leben zu rufen, mochte lange mit Recht bedenklich scheinen. Und doch war der Erfolg mit der Kühnheit. Das Haus — mit Ausnahme der Logen, — war gedrängt voll, die Theilnahme unabweislich, der Beifall laut genug für unsern Norden, und Alles in Allem genommen, sah man sich um die Thatsache bereichert, daß selbst die größten äußern Schwierigkeiten, die sich der Darstellung eines dramatischen Meisterwerkes auf einer kleinen Bühne entgegensetzen, für den guten Willen nicht unüberwindlich sind, und daß selbst bei sehr mangelhafter, ja zum Theil gänzlich verfehlter Darstellung der Hauptrolle, und bei unzureichender Vorbereitung noch immer unendlich viel Genuß für den Freund wahrer Poesie von der reichen Tafel des unsterblichen Dichters abfällt.

*) Hoffmeister, Schiller's Leben IV., p. 321.

Dem freilich — von der Darstellung der Johanna durch Mad. Gr. ist jenes eben ausgesprochene Urtheil wohl so ziemlich das allgemeine. Diese Darstellung stand soweit von der idealen Auffassung der Schiller'schen Jungfrau entfernt, wie etwa die Romantik in Brünser von Klüdesheim und Gaspard a Spada Sporenklingenden und Panzerklingenden Andenkens von den idealen Gestalten des Schiller'schen Dichterverkes. Doch davon nachher.

Schiller's Jungfrau von Orleans gehört einer Epoche seines Entwicklungsganges an, deren poetische Weltanschauung von seinem dramatischen Ausgangspunkte weitab liegt. Während nämlich der Dichter in seinen Jugenddramen (Mäurer, Fiesko, Kabale und Liebe, Don Carlos) kühn das Panier der Freiheit aufspaltete und in den verschiedenen Kreisen der Familie, der bürgerlichen Gesellschaft und des Staates die Idee der sittlichen Freiheit in seinen Helden aufzeigte, ohne die Handlungen der letzteren von etwas anderem als von ihrem Willen, ihrem durch ihr Pathos erfüllten Innern, abhängig zu machen, sehen wir ihn von diesem Boden der modernen protestantischen Tragödie in Wallenstein und Maria Stuart immer mehr zurückweichen, und denselben zuletzt in der Jungfrau von Orleans fast gänzlich aufgeben. Protestantismus und Romantik, Immanenz und Transcendenz, Freiheit und Glaube sind die Kategorien, die sich hier gegenüber stehen. Das protestantische Drama, das Drama der Freiheit, verlangt eine Handlung, deren Träger ihren Willen, ihre Zwecke, ihr Pathos als das ihrige und mit den Mitteln ihrer Willenskraft und ihrer Energie durchsetzen, Helden, die ihr Geschick in der Tragödie als die Folge ihrer Thaten hinnehmen. Das protestantische Drama fordert freie Menschen, menschlich han-



delud, fühlend, leidend wie wir, Menschen, mit deren Thun und Leiden wir sympathisiren können. Anders das romantische Drama, dessen Princip der Katholicismus, die Glaubens- und Wundertragödie. Und wenn Schiller's Jungfrau von Orleans nicht ganz dem Kreise dieser letztern, deren Vertreter Calderon zugesellt werden kann, wenn das protestantische Princip doch durch alle Nebel dieser Romantik hier und da leuchtend und strahlend, wie die Sonne durch schwere Wolkenmassen hindurchbricht — so ist es, weil Schiller, der Protestant, der Dichter der Freiheit es war, der diesen widerstrebenden Stoff unter die Herrschaft eines gewaltigen Geistes zu zwingen wußte.

Die Jungfrau von Orleans ist eine Wundertragödie. In ihr greift (transcendirt) das Ueberirdische, die außerweltliche Macht selbst bestimmend und entscheidend in das Diesseits ein. Die Hirtenmagd, die »reine Jungfrau« ist nur das Gefäß, der Träger dieses göttlichen Willens und Waltens. Sie handelt nicht, weil und wie sie will, sondern wie und weil sie muß; nicht weil ihr Innerstes sie treibt, sondern weil sie durch den Befehl der erscheinenden Gottheit getrieben wird. Ihre Thaten — so groß und herrlich sie sind — sind nicht die ihren, und ihr Geschick ist eben darum kein tragisches im protestantischen Sinne des Wortes. Denn die Collision, der sie zum Opfer fällt, ist die Collision eines ihr von Außen aufgedrungenen Berufs, der Pflicht erbarmungsloser Vertilgung der Feinde Frankreichs, mit den innersten, ewigsten, absolut berechtigten Gefühlen ihres Herzens, ihres Geschlechts. Die Gottheit, die das Weib zum Erbarmen, zur Liebe schuf, zwingt eben dieses Weib zur Verlängnung dieser seiner höchsten Bestimmung durch einen Befehl, dem zu widerstehen Frevel ist.

Die Worte der erscheinenden Mutter Gottes zur Jungfrau:

»Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrlichste auf Erden
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht,
indgen gut katholisch sein. Aber ein ächt tragischer Conflict kann aus diesem Conditionalsage für uns nicht kommen, weil ihn unser Bewußtsein verwirft. Johanna ist eine gehorsame Dulderin, aber keine Heldin. Die Erscheinung der Himmelskönigin ruft der Bögern den in der dritten Nacht zu:

»Gehoriam ist des Weibes Pflicht auf Erden,
Das harte Dulden ist ihr schweres Loos;
Durch harten Dienst muß sie geläutert werden,
Die hier gebietet ist dort oben groß.«

»Vor solcher göttlichen Beglaubigung muß freilich«, wie der fromme Erzbischof sagt, »jeder Zweifel irdischer Klugheit schweigen.« Aber die Aesthetik der Tragödie hat Zweifel, die sich dadurch nicht beschwichtigen lassen.

Wir wissen, daß Schiller bei der Jungfrau von Orleans, wie bei den beiden andern, aus einer ähnlichen Weltanschauung hervorgegangenen Tragödien, den Neben- und Zweck hatte: »dem Drama durch Verdrängung der gemeinen

Naturwahrheit Luft und Licht zu verschaffen« (Briefw. zwischen Goethe und Schiller 3, S. 396). Beides that dem deutschen Drama Noth; und dieser Zweck weist jene Schiller'schen Dichtungen ihre nothwendige Stelle an in dem historischen Entwicklungsgange unserer dramatischen Literatur. Wenn aber dieser Zweck ihn dahin führte »den Inhalt nicht mehr als Hauptaugenmerk zu behandeln«, so kann darin nicht sowohl, mit einem neuen Kritiker, ein Fortschritt, als vielmehr ein Rückschritt gefunden werden. Der Gegenstand, der uns im Drama mächtig ergreift und erschüttert, soll kein »Spiel« sein, wenn er es auch sein könnte. Aber hierin liegt eben die Unmöglichkeit. Das Drama, mit dessen stofflicher Wirklichkeit wir nicht sympathisiren können, der tragische Character, der als »freies Spiel« der Poesie mit seinen Interessen, seinem Handeln und Wollen über alles Verhältniß zu uns hinaustritt, kann uns ästhetisch interessiren, aber er ergreift und erschüttert uns nicht. Diesen schwachen Punkt der Schiller'schen Jungfrau hat ein neuerer französischer Kritiker fein und richtig herausgeholt, und Hoffmeister, der ihn zu widerlegen versucht*), hat zwar in meisterhafter Weise nachgewiesen, daß es der Schiller'schen Johanna nicht an Zügen lebhafter Individualität fehle, aber jenen Hauptpunkt hat er unwiderlegt gelassen, daß sie trotz dem allen keine tragische Figur im Sinne des modernen Bewußtseins ist. »Das Wunder ist des Glaubens liebste Kind.« Aber die spanische Poesie, die Poesie des Glaubens und des Wunders, das Drama des Katholicismus, hat es trotz seiner hunderte von trefflichen dramatischen Dichtern und trotz der tausende von dramatischen Werken, doch eben jenes Princip's wegen, nicht zur wahren Tragödie, dem Gipfel aller Poesie, und der modernen insbesondere, gebracht. Diesen zu erreichen war dem Drama des Protestantismus und seinem Dichter Shakespeare aufbehalten. Und Schiller selbst — erreichte das Höchste, was der kurzen Lebensdauer dieses edelsten deutschen Genius zu erreichen vergönnt war, nur, indem er den Boden jener katholischen Romantik verließ, und im Tell sich dem Geiste der Freiheit in der Geschichte wieder zuwendend, zu dem Ausgangspunkte seiner Jugend zurückkehrte. Sehen wir nun von jener höchsten Forderung der Tragödie ab, so bleibt freilich die Jungfrau von Orleans ein poetisches Meisterstück, wie Schiller keines in solcher Vollendung geschaffen. Mit tief eindringendem, zum Theil unsäglich mühevollen Studium hatte er sich des historischen bemächtigt, das er zum Theil, wie er sich ausdrückte, erst »überwinden« mußte. Und wie denn jedes ächte Kunstwerk auch nach seinem eigenen Maße gemessen werden muß, so darf man dieses gewaltige Werk, wenn man einmal die künstliche Reproduktion einer untergegangenen Welt und Weltanschauung dem modernen Dichter zugiebt, in sich durchaus vollendet nennen. Wir verweisen in dieser

*) E. Hoffmeister. S. 340—41.

Beziehung auf die meisterhafte Entwicklung und Darlegung der Composition, welche Hoffmeister im vierten Bande seines mehrerwähnten Werkes gegeben hat, und beschränken uns hier darauf, den Charakter der Heldin in besonderer Beziehung zu ihrer dramatischen Darstellung zu betrachten.

Der wahre Künstler schafft den Charakter, den er darstellen will, indem er ihn als ein organisches Ganze ansieht und so aus sich selbst reproducirt. Dazu gehört vor allen Dingen Verständniß des Charakters und Einsicht in das Verhältniß desselben zu dem Ganzen des Kunstwerks, dem er angehört. Die Jungfrau von Orleans ist ein Sittungscharakter, in welchem eine sittliche Idee individuelles Leben erhalten hat. *) Rötischer hält die Darstellung solcher Charaktere, zu denen er Iphigenia, Julia, Desdemona, Imogen zählt, für die minder schwierige. Jede Darstellerin, meint er, werde sich mühelos (!) zu dieser Anschauung erheben, und in den genannten Gestalten Repräsentanten idealer Gemüthsrichtungen nicht Specialmenschen erblicken, — wie weit auch nachher die Leistung hinter der Anschauung zurückbleibe.

Aber das ist es ja eben! Wir sind geneigt den Satz umzukehren, und in solchen Charakteren gerade die schwierigsten Objecte der Darstellung zu erblicken. Charaktere von härterem Stoffe und größerer Wirklichkeit mögen freilich von gemeiner Auffassung leichter herabgezogen werden können; aber ihre Darstellung wird selbst einem reflectirenden, scharf beobachtenden Verstande, oder einem geschickten Copisten gelingen, während jenen idealen Gestalten nur der wahrhaft schöpferische Genius volles Leben zu verleihen vermag. Denn eben, weil sie Sittungsmenschen sind, ist die Aufgabe, sie zur leblichen Erscheinung zu bringen, ihnen individuelles Dasein zu schaffen, eine unendlich schwierigere. Hier verläßt den Künstler alle Erfahrung, alle Beobachtung, alle Hilfe der Wirklichkeit, die ihm dort zu statten kommt. Seine Darstellung muß hier ein völlig freies Schaffen werden, während er sich dort zur Nachahmung hingedrängt sieht. Das ist beiläufig auch der Grund, warum die großen tragischen Künstler höher stehen und seltener sind als ausgezeichnete Komiker.

Doch zurück zu Schillers Jungfrau. Die Entwicklung ihres Charakters im Stücke durchläuft verschiedene, bedeutend von einander gesonderte Phasen. Sie tritt uns in der ersten im Prolog entgegen. Schweigsam und verschlossen, streng und kalt schildert sie der Vater. Mit einer Art von geheimer Scham sehen die Ihrigen, mit Ehrfurcht, wie zu einer höhern »diesen Zeiten fremden« Erscheinung der liebende Raimond zu ihr hinauf. Ihr, den Naturmächten in Wald und Feld hingegebenes Wesen, ihre dämonische Natur erregt dem eigenen Vater Grauen. Ihm ist nicht geheuer bei der schwärmerischen Mystik dieser Tochter, die das »leicht aufzureizende Reich der Geister«

mit magischem Beginnen versucht. Allein Johanna ist bereits innerlich den Mächten der schwärmerischen Mystik so hingegeben, daß sie des Vaters Warnungen nicht einmal vernimmt. Sie weiß sich als die zur Rettung Frankreichs und seines Königs von der Gottheit Auserkorene. Die Königin des Himmels hat bereits zu ihr gesprochen, und in dieser Selbstgewißheit, ist jede irdisch ungläubige Rede für sie eitel Schall. Nur das Auftreten Bertrands mit dem Helm weckt sie auf aus ihrem brütenden Sinnen zur Theilnahme an der Gegenwart, die sie umgiebt. Nicht freudig überrascht, denn dies würde Zweifel an ihrer Berufung durch die Himmelkönigin voraussetzen, erblickt und ergreift sie den Helm. *) Sie weiß, daß er der ihre ist:

Mein ist der Helm und mir gehöret er zu.

Sie steht darin nur das sicher erwartete letzte Zeichen erfüllt. Ihre Fragen an Bertrand über den Zug des Ritters Vauducour sind kurz, scharf, bestimmt, und der erste Ausbruch ihrer begeisterten Prophezeiung

Nichts von Berträgen u. s. w.

so ergreifend er ist, so sehr er selbst den Vater bestürzt, ist doch mehr die gewißheitstrunkene Verzückung der fanatischen Prophetin, die sich als die Erwählte Gottes fühlt und weiß, als die Leidenschaft menschlicher Erregtheit. Es ist eine übermenschliche alttestamentarische Großheit in dieser Gestalt, in diesen Reden:

— Eine weiße Taube

Wird fliegen, und mit Adlerskühnheit diese Geier

Anfallen

Und diese frechen Insektwöhner alle

Wie eine Heerde Lämmer vor sich jagen.

Der Herr wird mit ihr sein, der Schlachten Gott.

Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen

Durch eine zarte Jungfrau wird er sich

Verherrlichen, denn er ist der Allmächtige.

Ihr Sieg wird leicht und mühelos sein, denn Gott selber ist es, der mit ihr, der durch sie streitet. Diese Gewißheit, diese Sicherheit giebt ihr eine Ruhe in der Verzückung der Begeisterung, an deren Ausdruck die neuliche Darstellung nicht von fern erinnerte.

So scheidet sie von ihrer geliebten Einsamkeit um dem Schauplatz ihrer Thaten zuzueilen. Aber dieses Scheiden erzeugt in ihr nicht die Empfindung tieferer Wehmuth, nicht jenen Scheidenschmerz, den die Darstellerinnen gewöhnlich in den Anfang jenes berühmten Monologs gedankenlos legen. Es ist schon ein höchst bedeutender, ein von dem tiefstimmigen Dichter meisterhaft angebrachter, leider aber meist übersehener Zug, daß in diesem Abschiedsmo- nologe Johanna mit keinem Worte, der Menschen, von denen sie scheidet, des Vaters, **) der Geschwister, der Bekannten erwähnt. Sie hat sich von allen diesen irdischen Banden seit jener Berufung längst losgerissen.

*) Dies ward in der Darstellung ganz verfehlt.

**) Daß nirgends der Mutter Johanna's erwähnt wird, ist gleichfalls nicht ohne psychologische Bedeutung für den Charakter der Jungfrau und seine Bildung.

*) Rötischer, Kunst der dram. Darst. S. 347.

Nur der stummen Natur, den Bergen und Triften, die sie durchzog, den Thieren, die sie weidete, gilt ihr Lebenswohl, durch das die selbige Freude über die ihr zu Theil gewordene Herrlichkeit überwiegend hindurchklingt. Es heißt daher im höchsten Grade den Charakter Johanna's mißverstehen, wenn man in die Worte:

In rauhes Erz sollst du die Glieder schäuren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust;
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünder Flamme eitter Erdenluft.
Nie wird der Brautkranz deine Locken zieren,
Die blüht kein lieblich Kind an deiner Brust u. s. f.

wie es leider neulich geschah, den Ausdruck einer Empfindung legt, die sogar so weit geht, den Eindruck des Einzelnen durch eine ganz in das Particularste gehende, und sich den einzelnen Begriffen anschmiegende Tonmalerei hervorheben zu wollen. Man vergißt dabei, daß Johanna hier nur die Worte der erscheinenden Gottheit recitirt, daß sie von dem, was sie ihrer hohen Bestimmung opfern soll, von Männerliebe und Mutterfreuden kaum eine Vorstellung, geschweige denn ein tieferes Gefühl hat, und haben darf, und daß ein wech in Wehmuth hinschmelzendes:

Nie wird der Brautkranz deine Locken zieren,
Die blüht kein lieblich Kind an deiner Brust —
in Johanna's Munde ein Frevel gegen die Gottheit ist, die dergleichen eben als:

„sünder Flamme eitter Erdenluft“ bezeichnet, und zugleich eine Abgeschmacktheit, wenn wir uns erinnern, daß es ja die Worte der Gottheit sind, die sie, sich zur Erhebung, in diesem Momente zurückruft. Also der Ton gehaltener, erhabener, selbstgemäßer, gottesfüller Entzückung, der nur in den letzten sechs Versen zum Heroismus der Begeisterung sich steigert, ist es, den wir wie im Prologe überhaupt, so besonders in dem Schlussmonologe vernehmen werden.

Die zweite Entwicklungsphase beginnt mit ihrem ersten Auftreten am Hofe des von höchster Noth bedrängten Königs. Was vorher nur im Glauben Gewißheit war, hat sich jetzt schon durch die That bestätigt. Johanna kommt als beglaubigte göttliche Heldin und Siegerin. Mit einer kleinen Schar hat sie ein zahlreiches Heer der Feinde geschlagen und vernichtet. Jedes Wort, das sie spricht, geht hervor, aus der wandellosen, bereits vor der Welt durch die That beglaubigten Gewißheit ihrer göttlichen Sendung. Sie erkennt den König, den sie nie gesehen, sie verkündet ihm den Inhalt seiner geheimsten Gebete. Ruhige Großheit und Sicherheit ist der Charakter von Allen, was sie spricht. Schlicht und einfach, dem „Hertenmädchen“ geziemend, ist die Erzählung ihrer Herkunft und ihrer Berufung. Klar und bestimmt die Bezeichnung des ihr aufbehaltenen Schwerts. Nicht der Prunk begeisterter Rede verleiht ihr die Hoheit und Majestät, vor der sich die Träger der weltlichen und geistlichen Macht beugen. Nein, es ist eben die Einfachheit und Schlichtheit

ihres Wesens, das im Gegensatz zu ihren göttlichen Thaten und Worten den Eindruck ihrer Erscheinung verstärkt, dieser Zauber milden jungfräulichen Gesichts, der den ungläubigen Dunois, den einzigen wahren Helden des Stückes, der eben deshalb in der Jungfrau nicht die Prophetin, nur die menschlich begeisterte Jungfrau sieht, *) zu den Worten zwingt:

Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub' ich,
Der reinen Unschuld ihres Angesichts.

Und so dürfte es denn als durchaus verkehrt zu bezeichnen sein, wollte man selbst in ihrer Rede an den Englischen Herold in jener Scene statt der erhabenen, gottesfüllen Ruhe und Hoheit, den Ausdruck menschlicher Leidenschaft und herrischen Zornes zur Anschauung bringen. Dieser erste Akt ist der Glanzpunkt in der Laufbahn der Jungfrau. Noch hat sie nur durch ihres Geistes Kraft, durch ihre bloße Erscheinung gesiegt. Kein Blut ist durch ihre Hand vergossen, wie denn auch die historische Johanna ihren Rüstern gegenüber bezugte, nie eines Menschen Blut vergossen zu haben. Aber in dieser fleckenlosen Keuschheit konnte der Dichter seine Heldin nicht halten. Hier mußte es sich zeigen, daß der schwärmerische Glaube in seiner letzten Consequenz selbst das sanfte Weib, die zarte Jungfrau zum blutdürstigen Fanatismus fort reißt. Des Todes ist vor ihrem Arm, wen eine britische Mutter zeugte. Dies veranschaulicht die Scene mit Montgommery im zweiten Akte, in welchem der Charakter Johanna's in das dritte Stadium seiner Entwicklung tritt. „Ein Gespenst des Schreckens“ nennt sie gegen ihn sich selbst, das während durch der Feinde Reihen gehen muß, denn auch dazu treibt sie die „Götterstimme.“

Hier ist schon eine Spaltung eingetreten. Die leidenvolle Leidenschaft des Fanatismus bringt sie in Zwiespalt mit der erwachenden Stimme ihres innersten Wesens:

In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt,
Als brähe sie in eines Tempels heil'gen Bau,
Den blühenden Keit des Gegners zu verlegen.

Und nur ihr Glaube an die heilige Jungfrau bewahrt ihr das Herz mit Unerbittlichkeit. Eben deshalb tritt denn auch erst hier die Erinnerung an die Thringen, an Vater und Schwester als Zeichen schmerzlich erwachender menschlicher Regung ein (Akt 2., Scene 7.), und die unmittelbar nach der erbarmungslosen Tödtung des Feindes folgende Scene der Liebe und Versöhnung setzt diesen Widerstreit, der sich im eignen Innersten regt, noch deutlicher ins Licht. In dieser Scene, in der sich Johanna den menschlich bewegenden eigensten Mächten ihres Innern vollständig hingiebt, tritt nun statt der erhabenen Prophetin die Innigkeit der holdesten Anmuth einer „kindlichen“ Seele, einer menschlich denkenden und fühlenden Jungfrau entgegen. Mit Worten und Handlungen der Liebe und

*) Die, welche diesen Unglauben mit Dunois theilen, sind ihm verwandte Naturen, Talbot und Klouel.

Milde, der Gnade und Veröhnung beginnt auch ihr Auftreten im dritten Akte. Als Friedensgöttin, den Kranz statt des Helms auf dem Haupte tritt sie auf. Selbst die Sprache ihrer Prophezeiungen athmet Frieden und Milde. Aber gerade diese Umkehr zu ihrem eigensten innersten Wesen ist schon der Anfang ihres Falles. Diese tiefste Ruhe ist die Ruhe vor dem Ausbrechen des Sturmes. Die edelsten Herzen Frankreichs bieten ihr, von dem Zauber ihrer Anmuth und Hoheit hingerissen, ihre Liebe und ihre Hand und selbst der König redet ihrem Werben das Wort. Johanna verschmäht diese Anforderungen, die in den Augen der Gottgesandten Prophetin als »sündhafte Flammen eitlem Erdendünne« erscheinen müssen. Aber ach! dies Verschmähen, diese Zurückweisung, so heftig und entschieden sie dieselben auch ausspricht, sind schon nicht mehr unbefangen. Es ist die Pflicht, die strenge, harte, der sie gehorcht, sie kann jenen weichen Gefühlen, denen sie so eben ihr ganzes Herz erschloß, nicht mehr fremd sein. Darum »preßt und ängstigt sie diese Waffenspitze«. Sie fordert »Schlacht und Kampf« ihr Herz und seinen inneren Kampf zu überläufen. Diese ahnungsvolle Unruhe eines geheimen, innersten Erbanges im Gegensatz zu der früheren Ruhe und Sicherheit der ungetrübten Begeisterung soll Johanna auch in der Darstellung verständlich machen. Die gediegene Einheit ihres Wesens ist gebrochen, sie ist schon »geirrt« an ihrer hohen göttlichen Sendung, und dieses Schwanken diesen Zwiespalt verständlich macht uns denn auch äußerlich im folgenden Akte die Scene mit dem gespenstlichen schwarzen Ritter, der sie, wie sie selbst sagt »versuchen und verwirren will.« Ach, es sind nur die eignen schwankenden Gedanken, die eignen bangen Zweifel, die sich aus dem Abgrunde ihres zerspaltenen Innern gegen sie erheben, wie die Zaubererschwestern nur Macbeths eigne frevelhafte Gelüste verkörpern uns vor die Sinne führen.

So folgt denn auch unmittelbar nach dem Verschwinden der gespenstlichen Erscheinung die Katastrophe der Begegnung Johanna's mit Lionel. Hier tritt auf einmal das Göttliche mit dem Menschlichen, das Heroische mit dem Weiblichen, die Pflicht mit der Liebe in einem furchtbaren, tragischen Gegensatz; zwei Welten stoßen feindlich auf einander. Das fühlende Weib kann nicht erfüllen, was die Kriegerin Gottes verspricht. Diese Collision konnte nur in dem Bewußtsein eines protestantischen Dichters entstehen, und statt, wie gewisse Leute, über den Poeten zu witzeln der »Johanna's Schicksal an eine mehr oder minder befestigte Schnalle geknüpft habe«, sollte man vielmehr begreifen, daß das Zufällige, das hier nur ein innerlich schon Vorhandenes ans Licht bringt, ein gleichgültiges Mittel ist, dessen freilich als Mittel auch das Nothwendigste nicht entbehren kann.

Wie sagten, nur ein protestantischer Dichter konnte in dieser tiefen Weise das Tragische in Johanna's Schicksal dichten, deren historisches Geschick nur ein trauriges

ist. Denn das katholische Bewußtsein der romantischen Zeit weiß nichts von einer Berechtigung des Herzens, des Gefühls, des Menschlichen, gegenüber der absoluten Alleinherrschaft des Gottesgebotes außer uns. Die Transcendenz ist Tyrannin. Eine katholische Johanna konnte ihren Glauben, ihren Gehorsam auf dem Holzstoß besiegeln, aber nur Schillers Johanna vermag unser Herz zu rühren, »daß wir ihr (nach des Dichters Worte) als einem Vernunftwesen huldigen« und an ihre Seelenstärke glauben, indem sie menschlich unterlegend, sich selbst aus der Niederlage wiedergewinnt, und die bisher als äußerlich erschienene Vernunft zum Heroenthume durch eigene Kraft zum Eigenthume ihres Geistes, zu ihrer eignen innern Stimme macht. Erst als sie sich zur wehmüthvollen Anklage erhebt (Akt 4. Scene 1.) gegen die Macht, die diesen »furchtbaren Beruf« auf sie geladen, fühlen wir uns mit ihr auf gleichem Boden. Erst als sie in den tieferschütternden Worten:

Willst du deine Macht verkünden,
Wähle sie, die frei von Sünden
Ruh'n in deinem ew'gen Haus,
Deine Geister sende uns
Die Unsterblichen, die Keinen
Die nicht fühlen die nicht weinen, u. s. w.

ihr menschlich fühlend Herz uns erschlossen, können wir einer tragischen Mühnung nicht widerstehen, die nicht sowohl Wirkung einer tragischen Handlung als der lyrischen Exposition ihrer Motive und ihres Seelenzustandes ist. Die Unseligkeit eines Seelenzustandes, in welchem das höchste Glück und die höchste Seligkeit der Liebe zum Unglück, zum Schuldbewußtsein, zum Verbrechen wird tritt in der ersten Scene des vierten Aktes mit erschütternder Macht hervor. Es sind zwei Weltanschauungen, die in einer Seele mit einander ringen. Johanna erliegt, und wie sie selbst sich aufgeben und verlassen muß, sieht sie sich von der Welt, von ihrem Volke, ihrem Könige verlassen, und die Anklage des Vaters, so schuldlos sie sich ihrem Wortlaut gegenüber weiß, treffen doch ihr eigenes Bewußtsein um so tiefer, da der Dichter in die äußere Fassung und den Ausdruck dieser Anklagen, Mahnungen und Fragen einen Doppelsinn zu legen gewußt hat, dem sich die Unglücksseelige nicht entziehen kann. Erst als sie durch freiwillige Unterwerfung unter das härteste Geschick ihr Vergehen gesühnt hat, ist auch die Freiheit ihres Innern hergestellt.

In mir ist Friede, komme was da will
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt.

Zurückzukehren zu den Jähren, als niedere Magd ihnen zu dienen und »mit der strengsten Buße es zu sühnen, daß sie sich eitel über sie erhob,« ward ihr nicht vergönnt. Jetzt will sie ihr Geschick erfüllen. Sie weiß sich mit ihrem Gott und mit sich selbst veröhnt. Eine innere Stimme sagt ihr, daß ihr Ziel nahe sei. Es ist's. Nur die Strafe, den Mann wieder zu sehen, an den sich die Erinnerung ihres Fehltritts, ihres Frevels knüpft, erschüttert sie noch einmal bis zur Leidenschaft. Aber auch diese

letzte Prüfung überwindet sie. Sie sieht ihn wieder, und mit göttlicher Ruhe und Hohen begegnet sie, die nichts Irdisches mehr fesselt, seinem wilden Werben, und wahrhaft majestätisch erklingen die stolzen Worte der gefesselten Prophetin:

Du bist der Feind nur der verhasste meines Volkes,
Nichts kann gemein sein zwischen mir und die
Nicht lieben kann ich dich. u. s. f.

Dieser höchste Sieg über sich selbst macht sie denn auch würdig, als Retterin ihres Volkes und mit ihm versöhnt, von ihm beweint ihre Laufbahn zu beschließen. In Banden blutiger Feinde, an der Schwelle des Todes, dem Geliebten gegenüber, der ihr Freiheit und Leben, Glück und Liebe bietet, hat sie nur ein Pathos, das Vaterland, und seine Rettung und Befreiung, und dieser Heroismus der ächt menschliche und darum auch göttliche — denn Er schuf den Menschen nach Seinem Bilde — führt die Heldenjungfrau zurück, aber gereinigt und verklärt zurück zu der Einheit mit ihrem Gotte, zu dem Bewußtsein ihrer göttlichen Sendung, von dem sie ausgegangen, und für die jetzt ihr Lebensblut verströmen darf.

Nach dieser Skizze mag man beurtheilen, in wiefern die neuliche Darstellung der Jungfrau durch Mad. G. gelungen oder mißlungen heißen dürfte. Hier nur noch ein paar Worte über die weitere Darstellung. Die Nebenrollen waren meist tüchtig; selbst die kleineren Partien (Raoul und der Soldat im Thurne) waren sorgfältig einstudirt und gelangen recht gut. Dunois und Lionel waren ächt heldenhafte Erscheinungen, die Scene Johanna's mit Lionel gelang dem letzteren meisterhaft. Der König (Fr. Heuser) dürfte anders zu besetzen sein. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Die Verkürzungen waren nicht alle zu loben, doch mag die Scene mit Montgommery noch immer eher als die zwischen Isabeau und dem Feldherrn wegbleiben können. Du Chatel darf aber nicht wieder vergessen, den Dunois am Schlusse des vierten Actes abzurufen, und die Jungfrau zu verbannen. Die Statisten müssen vermindert werden. Sie waren ungeübt und störten. Besser, man läßt der Phantasie den größten Raum, und symbolisirt nur Lager, Heer und Schlacht, als daß man der Illusion mit diesen geschminkten Klößen in's Gesicht schlägt, und die künstlerische Andacht stört. Die Leute, welche am leichtesten über dergleichen Störungen lachen, haben mehr Phantasie, als man ihnen gemeinlich zutraut. Freilich meinen wir nicht mit Tied, daß unsere Scenerie zu der Shakespear'schen Einfachheit und Noheit zurückkehren müsse. Wo große Mittel da sind, wie in Berlin, wo man im vierten Act an tausend Menschen auf die Bühne bringt, da brauche man sie, aber:

Mit Vielem hält man Haus
Mit Wen'gem kommt man aus!

Die Schule des Lebens.

Schauspiel oder dramatisches Märchen in 5 Acten
von Ruybach.

(Beschluss.)

Vierter Act.

Der königlichen Goldschmidtfrau scheint jedoch das Resultat des Umwendens auf der Schwelle und der wieder gewonnene Hausfriede auf die Länge nicht zu genügen; sie sucht ihren Mann zu bereben, er solle eine Stelle am Hofe annehmen. Er weigert sich, und um ihr zu zeigen, daß er den Hof kenne, den er keinesweges geringschätzen oder tadeln wolle, macht er eine höchst weise und langweilige Beschreibung des Hofwesens. Als sie nach Weiber-Art auf ihr erstes Wort zurückkommt, fragt er, ob nicht der König diesen Wunsch in ihr angeregt habe? Sie läugnet es nicht, und nun äußert der Goldschmidt einige Eifersucht gegen den König, der sein Haus schon oft mit seinem Besuche beehre. Nachdem er fort ist, und sie bei sich besprochen hat, daß allerdings seine Warnung ganz vernünftig sei, kommt Rama Uracca und sticht, daß der König immer nur in Abwesenheit ihres Sohns erscheine. Isaura kann das nicht leugnen, ihre Vertheidigung aber fängt schon wieder an einen Sankt zu ertzen; da stürzt Petrillo herein und ergäßt in unseidlicher Breite: Meister Sancho sei im Schlosse verhaftet worden, er wisse nicht warum. Isaura eilt in den Pallast und erfährt dort: in dem neuen gestern erst zum Schatz abgelieferten Diadem seien falsche Steine entdeckt — auch habe er selbst schon bekannt, daß er die ächten Steine verkauft. Der König zu dem sie verlangt, kommt heraus; man wechselt einige galante Redensarten; als sie aber in dem Tone nicht fortfahren will, und der König fragt: was sie denn eigentlich verlange? — geht sie an die Vertheidigung ihres Mannes. Der König erzählt von den falschen Steinen; sie schwört, von Sancho sei ein Betrug unmöglich. — Folgt ein spitzfindiges Erörtern, wo die Gränze zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit zu finden. — Sie verlangt Untersuchung. Er sagt das Urtheil sei schon gesprochen. Sie bittet um Gnade für den Mann. — Auf gewisse Bedingungen will der König sie gewähren. — Hier thut sich nun ein dritter Turnier-Plan auf für alle möglichen Tiraden über Tugend, Keuschheit, weibliche Ehre und Treue. — Auch thut Isaura ihr bestes, und spart die Redensarten nicht.

Laß fahren die unwürd'ge Hoffnung Herr!

Er: Das soll ich? Und was hoffst du denn von mir?

Sie: Wenn Sancho schuldlos ist, so fordert sie

Vom Könige Gerechtigkeit. Wenn schuldig,

So fleht sie zu dem Erdengott um Gnade.

Unheil'ig ist, was sich dazwischen drängt!

Er: Ich bin ein Mensch!

Sie: So leg die Krone nieder!

Darauf ward er gerührt. Dann sagt er sehr ernsthaft:

Du willst den Menschen nicht, du willst den König

Denn Gott in mir! — So sei es denn. Als Gott

Gewähr' ich Sancho's Freiheit deiner Tugend.

Als König werd' ich richten nach dem Recht;

und geht ab. — Jetzt kommt natürlich ein großer Monolog und noch dem Monolog ein Hauptmann, der ihr berichtet, das Urtheil sei gesprochen und Sancho's ganzes Vermögen confiscirt. Auf ihre Frage: ob dem Manne nichts geschehen? — antwortet er ausweichend. In seiner Statt übernimmt Sancho die Antwort: Er wird von der Wache hereingeführt eine Binde über die Augen.

Isaura: Die Binde! — Herr mein Gott! — Was soll

die Binde?

Sancho: Geschick nicht, gutes Weib! Wir müssen's tragen,
Gedendet hat man mich, weil — sagte man
Ich mich am Glanz der Steine blenden ließ!
Das muß man gesehen, an den Höfen von Burgos und
Navarra wird prompte Lustig geübt. Dort will der König die
Tochter verbrennen lassen, weil sich ein Page in ihr Schlafsim-
mer geschlichen hat. Hier sieht man einem Goldschmidt die Augen
aus, weil er Juwelen unterschlägt.

Isaura schreit: Gebendet — und um mich! durch mein
Bergehen!

Dein Aug' erloschen, weil es mich gesehen!

Weil du in mir den Dämon dir erkoren!

Er: Ich halte Dich — und habe nichts verloren! —

Auf ein Paar Augen kommt es ihm nicht an!

Das nenn' ich einen generösen Mann!

Welche Großheit! Welche Resignation, welche Poesie in
diesen Scenen und Titaben! — Die Conversation Isaura's
mit dem König, und hinterher der Goldschmidt in seiner nagel-
neuen Blindheits-Maske so behaglich raisonnierend — es gäbe
mit dem gehörigen Pathos und Auf- und Nieder-Schwenken der
Arme, vorgetragen, eines der schönsten Stücke für ein Puppen-
spiel.

Fünfter Act.

Vermöge des königlichen Confiscations-Decrets sind der
Goldschmidt und seine Frau nun ganz bettelarm geworden. Wir
finden sie vor einem kleinen elenden Hause auf der Bank sitzend.
Sie spinnt und er predigt, daß man seinen Feinden verzeihen
müsse; Verlust am Gesicht und Vermögen sei nichts, und dafür
daß er sie nun nicht mehr sehen könne, schmecke ihm ihr Kuß
desto besser. Die Mutter, welche dazu kommt, ist milderen
Sinnes denn ehemals. Doch als eine erfahrene verständige
Frau, deren Gedanken mehr aufs Praktische gehen, beklagt sie,
daß nichts zu essen da sei, auch morgen nichts kommen werde;
von Isaura's Spinnerci könne man nicht leben, zu verkaufen
sei auch nichts mehr und die Noth unerträglich. Das resignirte
Paar replicirt darauf mit den schönsten Phrasen von
Hoffnung auf bessere Zeiten; wobei der Goldschmidt jedoch nicht
läugnen kann, wie er sich in der Gegenwart herzlich nach einer
warmen Mahlzeit sehne. Darob ruft Isaura: »O Herr mein
Gott!« Wir erfahren nun des Breiteren, daß sie vergebens
bei den Leuten, welchen sie sonst wohl gethan, Unterstützung
gesucht.

Des Königs Jorn, der schimpfliche Verdacht,

Der auf mir ruht, verschliefet uns die Herzen.

Uracca: Der Undank thut's, der Menschen Schlestigkeit.

Er: Die Menschen sind nicht schlecht. Nur bei Bekannten

Muß du nicht Hülfe suchen; denn sie schämen

Der kleinen Gabe sich und wollen doch

Die größern sparen. — Nein, bei fremden Menschen. —

Das ist ein Wort der Erleuchtung für Isaura. Sie be-
schließt sich aufs Betteln zu legen, und erzählt das ihrem blinden
Manne, der sie dann wie billig bewundert, und statt ihrer
dies angenehme Geschäft vollziehen will. Sie protestirt, er giebt
sich darein, geht ab, und sie macht sich nun resolut an die Vor-
übergehenden, wird aber derb ausgescholten und bekommt vorläufig
nichts. Indem sie darüber reflectirt, tritt die Mutter
wieder herzu, die als eine sinnreiche und weisfluge Frau sich
etwas Besseres ausgedacht hat. Sie bringt zwei Töpfe mit,
und erzählt, es sei ein Fest am Hofe; bei solcher Gelegenheit
gehe die Nachbarin in die Hofküche um sich dort etwas Suppe
zu holen; da erhalte sie oft mehr als sie für einen Tag brau-
che, auch wenn sie bei gutem Appetit sei.

Isaura: Die Glückliche!

Mama proponirt nun, dasselbe zu versuchen. — Isaura
schreit empört: »Ins Schloß? Nein! Nein! Nichts von des Kö-
nigs Gnade!« — Als die Mama ihr aber durch ein kleines
Multiplications-Exempel demonstirt, daß in zwei Töpfe mehr
gehe, als in einen, ruft sie eben so pathetisch: »Wahr! gute
Mutter, Wahr! Ich gehe mit!« Die Nachbarin kommt auch
mit ihrem Topf und so marschiren die drei Weiber dann nach
der Hofküche. — (Nun aber kommt's!)

Verwandlung. Thronsaal im Schloß. Erleuchtung.

Hinter der Scene Musik. Auf der einen Seite Damen
und Herrn vom Hofe; auf der andern Bürger und
Frauen aus dem Volke. (Wundervoll arrangirt!) Zu
dieser letzten Partei schlagen sich Uracca und Isaura.

U.: Komm! komm! — der Koch hat Recht. Was sollen wir

So lange warten drunten bis er uns

Die Töpfe füllen kann? Es ist doch besser

Da heute jeder freien Zutritt hat,

Indessen hier dem Feste zuzuschauen.

I.: Was sehen wir denn hier?

U.: Ein Schauspiel, Liebe,

Wo im Vertaule der Begebenheiten

Oftmals der Dinge wundersame Wendung

Uns freudig überrascht, ja bleibend freut

(Merkt du was, Spig?)

Drum laß uns Achtung geben, was geschieht.

Der König kommt, in glänzender Begleitung, worunter
auch der König von Castilien, der Graf, Gräfin Isabella und
Pebrillo. Seine Majestät, ein sehr leutseliger Herr, welcher
selbst den Bettelweibern den Zugang zum Festsaal öffnet, besteig-
gen den Thron und erzählen dem getreuen Volke, es sei heute
höchst Ihr Hochzeitstag.

Ihr meint, ich scherze?

Dem ist nicht also! — Nein!

(Welch göttliche Sprache! Welche
Gedankenfülle!)

Laßt uns das Fest mit einem Tanz beginnen

Und sehet zu — die ich zum ersten Tanze

Auffordern werde, die ist meine Braut!

Nach dieser Thron-Rede steigt er gerade auf Isaura los:

Ich bitt' um einen Tanz!

Das Volk und der Hof: Das ist die Braut?!

Allgemeines Erschrecken.

Sie schilt ihn tüchtig aus, daß er zu ihrem Stende noch Spott
und Hohn gesell.

Er: Wie sollt' ich denn auch deiner Hoheit spotten?

Sie: Was sagst du Herr?

Er: Ich kenne dich Prinzessin

Isaura von Castilien! Bist du's nicht?

(Prinzessin liebst du mir?

O ja mon prince, ich liebe dir!)

Sie: Du irrst! du irrst! dich täuscht die Aehnlichkeit!

Er: Wenn du es läugnest, werd' ich Zeugen stellen —

Und gute Zeugen sind's.

Alfonso: Das hoffen wir!

Isaura: Herr Gott! Mein Vater!

Alfonso: Ja, geliebte Tochter!

Papa hat verziehen; erzählt ihre erste Ehe sei von der
Kirche aufgehoben, und bestiehlt nun, unverzüglich Er. Maj. den
König von Navarra zu nehmen. Sie kann aber nicht die Ehre
haben, weil sie ihren blinden Sancho nicht verlassen will.

Ich kann nichts Großes werden als ich bin,

Und darum will ich bleiben was ich bin,

Des armen edeln Sancho treues Weib.

Da mag der Teufel widerstehen! Ramiro hält sich nicht länger,
reißt den falschen Bart herunter und entdeckt ihr (nicht wahr,



wir haben es schon seit einiger Zeit geahndet?) das Ramiro und Sancho gewiß und wahrhaftig eine und dieselbe Person sei.

Erkennst du mich, o angebetet Weib?

Alfonso: Verzeihst du mir, daß ich zu deinem Heile

Dich in des Lebens strenge Schule gab?

Isaura: Ramiro! Sancho! bu!

Pedriño: Die Schul' ist aus!

Sie fällt, wie sich's gehört, in Ohnmacht.

O Himmel, hat die Freude sie getödtet?

Nur eingeschlafert, um sie nicht zu tödten.

So wie dereinst wer treu und glaubendoll

Sein Schicksal legend in des Ew'gen Hände,

Auf Erden ausgeharrt bis zu Ende,

Des Lebens Krone dort empfangend soll

So schmücke hier dein schlummernd Haupt zum Lohne,

Geprüfter Tugend diese Königskrone!

Wie es möglich war, daß Isaura nichts gemerkt habe? kann nur Einer fragen, der das Theater und Raupachs Stücke nicht kennt. Woran sollte sie denn wohl entdecken, daß Ramiro und Sancho eine Person? — Hatte der König doch einen falschen Bart vor! Und umgekleidet hat er sich auch jedesmal wenn er als Goldschmidt gekommen ist. — Aber daß die Blindheit erdichtet war, mußte sie doch bald merken? — Mein Himmel, Sancho trug ja eine Binde über die Augen! — Und wie konnte der König so lange den blinden Bettler spielen? Hatte er sonst nichts zu thun? — Nichts auf der Welt! Er mußte uns ja alle die schönen Redensarten declamiren. — Aber alle die andern Unwahrscheinlichkeiten, Unmöglichkeiten, Lächerlichkeiten, Dummheiten? — Die beweisen nur, daß Hr. Raupach ein feiner Kopf, ein tiefer Denker, ein unvergleichlicher Poet ist. — Sind nicht alle jene Dummheiten ein satyrisches Bild des Menschenlebens — und heißt das Stück nicht die Schule des Lebens?

Difficile est, satiram non scribere. Aber die Sache hat auch ihre ernsthafte Seite. Wenn wir in der Grisebis, diesem unwahren gehaltlosen wüßigen Drama, von Anfang an in die häßliche Lüge des grausamsten, frivolsten verzerrtesten Spiels, welches der rohe Uebermuth mit einem edeln Weibe treibt, eingeweiht, wenn wir recht eigentlich zu Mitwissern und Mitschuldigen des bis zum Ende unerbittlich ausgesponnenen und gesteigerten Firtelanges gestempelt worden; so treibt es der König Alfonso in dieser sogenannten Schule des Lebens fast noch ärger, indem eben so absichtlich wie jener Percival dort seine Frau, er hier seine Tochter vor unsern Augen durch alle die Pfafen dieser sogenannten albernen Erziehungs-Experimente durchhegt und endlich uns zumuthet, daß wir am Schluß noch obendrein von seiner Rechtfertigungs-Erklärung überrascht sein und das Abgeschmackteste was uns geboten ist, als etwas Versöhnendes gelten lassen sollen. Und wenn wir erleben, wie ein solches Gemengsel von schwacher Erfindung, leichtem Geschwäg und hohem Pathos auf allen deutschen Theatern als eine werthvolle Dichtung begrüßt wird, wie Schauspieler und Schauspielerinnen sich um die schön genannten Rollen dieser verrenten Haupt- und

Staats-Aktion reifen, wie der vom gesunden Geschmack dictirte Tadel wie die einfachen gerechten Forderungen an Wahrheit und Schönheit mit den nichts sagenden Reden von Interesse der Handlung und Wohlklang der Sprache beseitigt werden sollen — dann giebt dieses Beispiel gewiß einen traurig überzeugenden Beleg zu der sich täglich energischer aufdringenden Wahrnehmung, daß es wirklich schlimm um unsre dramatische Dichtung ausseht, und das deutsche Theater noch viel tiefer im Argen liegt, als man es auf den ersten Anblick hin glauben sollte.

Abendlieder

von
Wilhelm Laub.

1.

L i e b e s w e h e n .

Leise rauscht es in den Bäumen
Bei der Sterne Dämmerchein,
Gleich als jgg' ein süßes Träumen
In die grünen Wipfel ein.
Liebe weht vom Himmel nieder
Spielet in der Bäume Dach;
Mir im Herzen tönt es wieder
Und noch lange, lange nach.

Auflösung des Buchstabenräthfels in N^o 45:

Begel, Kegel, Pegel, Regel, Segel.

Kirchennachricht.

Vom 5. bis 11. Nov. sind in der Old. Gem.

1. Copulirt keine.
2. Getauft: Margarethe Catharine Friederike Wragge Anna Gesina Heinemann. Anna Marie Friederike Meyer. Johann Diederich Sander. Catharine Elsette Luise Haverkamp. Ein uneheliches Mädchen.
3. Beerdigt keine.

Gottesdienst in der Lambertikirche.

Am Sonntage den 12. November.

Früh (Anf. 8 Uhr) Herr Candidat Langreuter.

Morm. (Anf. 9½ Uhr) Herr Pastor Gröning.

Nachm. (Anf. 2 Uhr) Herr Candidat Schmedes.

Hierbei N^o 41 und 42 des

Wöchentlichen literarischen Anzeige-Blatts 1842,

ausgegeben von der

Schulzeschen Buchhandlung.

Redacteur: Oberamtmann Strackerjan.

Druck und Verlag: Schulzesche Buchhandlung.

Mittheilungen

aus

Oldenburg.

Ein

vaterländisches Unterhaltungsblatt über alle Gegenstände aus dem gesellschaftlichen Leben, den Künsten und der Literatur.

Achter Jahrgang.

No 47.

Sonnabend, den 19. November.

1842.

Dramaturgische Studien

von Dr. Adolf Stahr.

1. Der Sohn auf Reisen.

Lustspiel in 2 Akten von Feldmann.

2. Der Jugendfreund.

Lustspiel in 3 Akten, frei nach dem Französl. von F. von Holbein.

Diesmal trägt es N^o 1. das deutsche Original über N^o 2. den Abklatsch einer französ. Platte davon. Das deutsche Lustspiel ist ein kleines, harmloses, einfaches Genrebildchen, mit sehr komischen, gut benutzten Motiven. Julius will reisen und die Welt sehen, der Vater ist dagegen, die Mutter dafür, der Schulmeister, das gelehrte Drakel des kleinen Städtchens, wird von der reiselustigen Partei gewonnen, der Vater zwischen zwei Feuer genommen und überstimmt, gewährt die Erlaubniß. Julius soll reisen, und zwar noch heute, und Peter, der alte, treue, aber unendlich einfältige Diener des Hauses soll ihn begleiten. Wer ist froher als Julius! Mutter und Diener packen, Julius zieht die Reisefleider an, nur die alle Augenblicke erwartete Ankunft eines Bäschens, Louise, soll er noch abwarten, um ihr guten Tag und Adieu zugleich zu sagen. Um zwei Uhr kommt die Erwartete. Julius steht sie — und verliebt sich in sie binnen 10 Minuten dergestalt, daß er die Reise aufgeben will. Aber vergebens spiegelt er dem Vater vor, daß es ihm jetzt zu schwer falle

sein Vergnügen auf Kosten des Schmerzes der Eltern zu erkaufen. Dieser Edelmutz bewirkt beim Papa gerade das Gegentheil; auch bei der Mutter ist er nicht glücklicher; sie will, so sehr ihr der Abschied auch ans Herz geht, doch nicht vergebens sich mit dem Vater für die Reise gestritten haben. So muß er fort, und nach einer tragikomischen Abschiedsscene sehen wir ihn, von Vater und Mutter, Nichte und Nachbarn beglückwünscht, und seinem treuen Peter, der mit allerlei Packwerk, Schachteln und Vogelbauer auf den Bock klettert, auf die Seele gebunden, in den Wagen geschoben; der Wagenschlag fliegt hinter ihm zu, aber während im Abfahren der Vorhang fällt, springt der verliebte Held aus dem unbeachteten Schlage der andern Seite wieder hinaus, und erscheint im zweiten Akte in dem Zimmer des erschrockenen Bäschens. Liebesgeständniß, Verlegenheit, der Vater naht, Julius retirirt sich unter den Tisch, und kann schüßt ihn dort das Bäschen vor der drohenden Entdeckung. So geht es noch einige, durch die Rückkehr des verzweifelnden Peter besonders belebt, mitunter recht komische Scenen durch, bis denn zum Schluß der Schulmeister den verlorenen Sohn wiederfinden hilft und eine Verlobung Alles in Ordnung bringt.

Das kleine Stück ist, wie gesagt, gar so übel nicht, aber es hat einen Fehler, den der Verf. mit leichter Mühe ändern könnte. Der Nerv des Ganzen ist das schnelle Verlieben des reiselustigen Sohnes in das kaum 10 Minuten gesehene Bäschen (die Zeit des ganzen Stückes umfaßt nur ein Paar Stunden). Dies ist durchaus gegen alle Praxis, und lähmt das Interesse. Wie viel besser wäre es gewesen, die Sache so zu wenden, daß Julius von vorn herein in seine abwesende Cousine verliebt, und das Verlan-

