

Die
Grenzböten.

Zeitschrift für Politik und Literatur,

redigirt von

Gustav Freitag und Julian Schmidt.

10. Jahrgang.

I. Semester. I. Band.

Leipzig,

Verlag von Friedrich Ludwig Herbig.

1851.

Ein Dichterleben.

Drama von Mosenthal.

Die Leipziger Bühne ist etwas spät an die Aufführung dieses dritten Schauspielers unseres Dichters gegangen. Der Erfolg desselben auf den andern Theatern war nicht geeignet, sie besonders zu ermutigen. Mir scheint es doch, als ob die Directionen die Pflicht hätten, einen jeden Versuch eines hoffnungsvollen Dichters, auch wenn er nicht unbedingte Anerkennung verspricht, dem Publicum zu vermitteln; denn ohne diese Bereitwilligkeit, die freilich oftmals zu Aufopferungen führen mag, wird es nicht möglich sein, der dramatischen Kunst eine sichere Form und Technik zu verschaffen.

Das „Dichterleben“ ist nach einem Romane gearbeitet. Ich kenne denselben zwar nicht, finde aber in der Bearbeitung des Stoffes so viel von den Eigenthümlichkeiten wieder, welche Mosenthal in seinen beiden frühern Dramen, „Deborah“ und „Cäcilie von Albano“ (über die wir in diesen Blättern 1849 Heft 43 und 1850 Heft 30 berichtet haben) entwickelt hat, daß ich glaube, das Drama als ein selbstständiges Werk betrachten und mich jeder Bezugnahme auf jene Quelle überheben zu können.

Das Charakteristische in dem Verfahren Mosenthal's besteht darin, daß er die Handlung in eine Reihe von Tableaux auflöst, die nicht in einer eigentlichen Dialektik auf einander folgen, sondern melodramatisch eingeleitet werden. Die Uebergänge von einem Tableau zum andern, in welchen häufig das psychologisch interessanteste Problem liegt, werden den Zwischenacten und damit der beliebigen Phantasie des Publicums anheimgegeben. Diese Eigenthümlichkeit finden wir auch hier wieder. Schon im Aeußerlichen ist fast, in jeder Hauptscene dafür gesorgt, daß irgend ein Baum oder sonst ein malerischer Mittelpunkt vorhanden ist, um eine künstlerisch geordnete Schlußgruppe daran concentriren zu können, und die melodramatischen Effecte von Orgelspiel, Glockenklang, Donner und Blitz fehlen auch nicht, um die jedesmalige Stimmung musikalisch abzurunden; indessen ist doch

ein Fortschritt bemerkbar, dem Zwischenacte ist weniger überlassen, und in der Auswahl der Scenen, in welchen sich die allmälige Entwicklung der Situationen darstellt, ist nicht bloß die Rücksicht auf den malerischen Effect vorwiegend. Die Anordnung der Acte u. s. w. zeugt von technischer Sicherheit. Der einzige Fehler, den ich in dieser Beziehung hervorheben möchte, ist die Trennung des dritten und vierten Actes, die wesentlich zusammengehören, und die nur zu Gunsten eines episodisch eingeschobenen Tableau's von einander geschieden werden.

Eine andere Eigenthümlichkeit, die ich bereits früher hervorgehoben habe, schließt sich an die erste. So wie die Handlung, so werden auch die Charaktere in eine Reihe lyrischer Stimmungen aufgelöst, und es ist zu natürlich, daß ihnen der feste Knochenbau abgeht, und daß man bei der Willkür in der Anreihung der einen Stimmung an die andere niemals den weiteren Erfolg sicher berechnen kann. In dieser Beziehung steht das neue Stück ganz auf der gleichen Stufe mit den vorigen. Der Held desselben, der Dichter Bürger, ist die Wiederholung des tyroler Bauerburschen und des Kaiser Otto, und die Situation der Heldin Dora entspricht derjenigen, in welcher wir Deborah und Cäcilie finden.

Der geringe Erfolg, welchen das Stück im Verhältniß zu den ersten ertungen hat, ist vor allen Dingen dem Umstand zuzuschreiben, daß sich diesmal die Unsittlichkeit in der Anlage des Ganzen, die sich in den früheren Stücken hinter allerlei Neußerlichkeiten versteckt, mit allem Selbstgefühl eines falschen Princips in seiner vollen Nacktheit zeigt. Ich muß mich darüber etwas ausführlicher verbreiten.

Der Conflict zwischen der Pflicht der Ehe und der Neigung des Herzens, welche derselben widerstrebt, ist ein ästhetisch berechtigter. Weit entfernt, in der Darstellung der Untreue eine Unsittlichkeit zu sehen, finde ich vielmehr darin einen größeren sittlichen Ernst, zu fragen, wie denn nach der Hochzeit, mit der sonst die Romane gewöhnlich schließen, das Verhältniß der beiden Verbundenen sich gestaltet. Ich finde auch in der französischen Komödie, welche die Treulosigkeit frivol behandelt, keine eigentliche Unsittlichkeit. Allerdings ist die Ehe dasjenige Institut, auf welchem eigentlich alle Fundamente der gesellschaftlichen Ordnung beruhen, und kann nicht ernst genug genommen werden; aber der Betrug, der an dem braven Georges Dandin ausgeübt wird, hat auch seine komischen Seiten, und der Lustspiieldichter ist in seinem vollen Rechte, wenn er dieselben ausbeutet; sobald uns nur der Ernst des sittlichen Verhältnisses nicht in Erinnerung gebracht wird, geben uns die Intriguen, Abenteuer und Verwickelungen, die sich an eine Liebesaffaire mit einer verheiratheten Frau knüpfen, Stoff genug zur Belustigung. Die Komödie hat keineswegs die Aufgabe, den Lehrstuhl der Moral zu ergänzen, und bei ihr findet das Horazische Sprichwort seine Anwendung: *Dulce est desipere in loco*. Obwohl ich zugebe, daß dieser Komödienstoff anderweitig große Bedenken hat.

Aber unsittlich wird die Darstellung alsdann, wenn unter dem Scheine, es

sehr ernst mit dem Gewissen zu nehmen, durch trügerische Sophismen, durch psychologische Motive, die nicht zur Sache gehören, oder geradezu durch verruchte Principien das Verbrechen beschönigt wird. Das ist hier in einem Maße geschehen, wie es ein Deutscher wenigstens selten gewagt hat. Es ist nämlich der Grundsatz ausgeführt und als ein Evangelium festgestellt, daß an das Genie ein anderer sittlicher Maßstab zu legen sei, als an andere Menschen. Man wende mir nicht ein, daß Napoleon, Göthe, Alexander der Große u. s. w. sich in ihrem Privatleben Manches erlaubt haben, was keineswegs zu billigen ist, und woran doch Niemand denkt, wenn er ein Urtheil über diese Männer fällt. Es wäre allerdings einfältig, wenn man zur Charakteristik dieser Männer, für die so viel andere, bedeutendere Momente vorliegen, Anekdoten herbeiziehen wollte, die im Verhältniß zu jenen als Nebensachen zu betrachten sind. Ob Göthe an Friederike, an Lili u. s. w. schlecht gehandelt hat oder nicht, das thut seinem Dichterruhm keinen Eintrag, aber wenn wir den bestimmten einzelnen Fall nehmen und von demselben einen sittlichen Eindruck empfangen wollen, so werden Napoleon, Göthe und Alexander der Große, obgleich sie Genies sind, sich demselben Maß bequemen müssen, dem alle Sterblichen unterworfen sind. Das Drama ist aber in der Lage, sich mit seinem sittlichen Eindruck lediglich auf diejenige Begebenheit beziehen zu müssen, welche es darstellt. Wenn sich in dieser Begebenheit Napoleon, Göthe oder Alexander der Große als ein Lump benimmt, so wird es ihm nichts nützen, daß man sich außerdem daran erinnert, er habe die Welt erobert oder Wilhelm Meister geschrieben. Im Drama fehlt uns der Maßstab, diese Momente mit einander in Vergleich zu stellen; wir können weder die Welteroberung noch die Conception des Wilhelm Meister mit ansehen; was uns davon gegeben wird, ist eitel Spielerei und Klingklang, und wenn trotzdem die Personen, die uns den griechischen Chor versinnlichen sollen, fortwährend wiederholen, einem Welteroberer oder Dichter ist Alles erlaubt, so ist das ein Symptom von einer so grenzenlosen sittlichen Verwahrlosung, einer an Bahnstun streifenden Unklarheit des Gefühls, daß die Kritik nicht ernst genug dagegen in die Schranken treten kann. Es kommt noch dazu, daß der Dichter mit seiner Auffassung nicht allein steht. Es ist dieser Grundsatz in Deutschland von den ersten Zeiten des abstracten Litteratenthums an mit so viel Ausdauer und Selbstgefühl gepredigt worden, daß Niemand leugnen kann, diese eitle Schönthuerie mit dem Spiegel seiner Größe, diese Aushöhlung des Charakters und der männlichen Tüchtigkeit sei ein Uebel, das tiefer wurzelt, als in den Verirrungen einer Individualität.

Ein ganz ähnliches Verhältniß, wie es Mosenthal behandelt, ist schon früher von zwei großen Dichtern dargestellt worden, von Göthe in seinen „Wahlverwandtschaften“, von Jean Paul in seinem „Siebenkäs.“ Während das erste Werk das Problem, welches es nicht aufzulösen im Stande ist, wenigstens mit dem gebührenden Ernst nach allen Seiten hin durchforscht, nimmt Jean Paul mit

dem rohesten Cynismus das Privilegium des Genies, sich über alle endlichen Verhältnisse hinwegzusetzen, als bewiesen an, und wenn dieses Buch trotzdem nicht den empörenden Eindruck macht, den wir aus Rosenthals „Dichterleben“ mit uns nehmen, so liegt das lediglich in dem Interesse an der meisterhaft durchgeführten Detailarbeit. Im Drama ist diese Detailarbeit nicht gut denkbar, und es ist mir darum zweifelhaft, ob dieser Gegenstand, der eine gewisse Breite der Zeit und eine leise, sehr feine Nuancirung in der Entwicklung der verschiedenen Uebergänge verlangt, für's Drama überhaupt geeignet sei.

Siebenkäs ist ein Dichter; Eduard ist es zwar nicht in dem engern Sinn, aber wie wir es heutzutage gewöhnlich verstehen: ein Mann, der eine reiche Empfänglichkeit für alles Schöne hat, aber nicht die Fähigkeit, seine Kraft auf etwas Bestimmtes zu werfen. Daß solche Dilettanten von ihrem Standpunkt aus ihr Verhältniß zur Welt in einem andern Lichte betrachten, als die andern Menschen thun, ist bei ihrer Neigung, sich mit der Wärme ihres Herzens mehr in einer idealen, erträumten Welt, als in der wirklichen zu bewegen, sehr wohl begreiflich; es kommt aber im Drama darauf an, diese subjective Weltanschauung zu berichtigen. Das ist aber den wenigsten von den neuern Dichtern, die sich mit einer ähnlichen Aufgabe beschäftigt haben, eingefallen; sie sind zu sehr abstracte Poeten, um sich von ihrem Gegenstand zu unterscheiden. Die Schwächen und Verirrungen, die sie schildern, sind ihre eigenen. Auf diesen Umstand müssen wir unsere Aufmerksamkeit besonders richten, wenn wir die Frage erwägen, ob der Dichter überhaupt Gegenstand einer dichterischen Darstellung werden dürfe.

Wenn wir uns von den verschiedenen poetischen Darstellungen des Dichterlebens ein Bild von dem Wesen des Dichters machen wollten, so würde dasselbe nicht eben sehr günstig ausfallen. Wir müssen uns dieses Wesens gegen seine eignen Freunde und Verehrer annehmen. Zwar gibt es eine Seite in demselben, ohne die es nicht gedacht werden kann, und die nur zu leicht die Natur der realen Verhältnisse, mit denen es in Berührung kommt, verwirrt: die Neigung nämlich, die jeder echte Dichter haben muß, alle realen Eindrücke von einiger Bedeutung in seine ideale Welt einzuführen, d. h. sie zum Gedicht zu verarbeiten. Indem der Dichter nach Göthe's trefflichem Ausdruck sich von den Qualen einer jeden Empfindung, die ihn erfüllt, dadurch befreit, daß er sie künstlerisch bewältigt, läßt er sich nur zu leicht zu dem Glauben verleiten, daß er damit auch die Qualen der andern theilhaftigen Personen aufhebt, oder er sieht die Empfindungen Anderer nur als Gegenstände künstlerischer Darstellung an; wenn man also das Wesen des Dichters abstract auffaßt, so müßte jeder Dichter ein unsittlicher Mensch sein, d. h. in jedem Dichter müßte sich die Realität des göttlichen und menschlichen Gesetzes und die Realität der sittlichen Verhältnisse in einen Schein auflösen; aber diese Auffassung leidet an eben der Einseitigkeit, die mit jeder Abstraction verknüpft ist. Kein Dichter ist bloß Dichter, er ist zugleich Mensch und

Charakter und hat als solcher die Fähigkeit und die Verpflichtung, in seinem Wesen die Idealität des wahrhaft Menschlichen ebenso darzustellen, wie in seinem Gedicht. Diese Veredelung seines eigenen Wesens wird seiner Kunst nicht im Wege stehen; wir haben es nicht nöthig, die Existenz der Poesie durch eine partielle Aufhebung des Rechts zu erkaufen.

Wenn daher Göthe in seinem Tasso alle Schwächen und Verirrungen, denen der Dichter leichter ausgesetzt ist, als andere Menschen, in dem Bilde seines Helden concentrirt und uns dennoch für denselben lebhaft zu interessiren weiß, so darf man nicht vergessen, daß diese Schwächen und Verirrungen nicht bloß dem Dichter, sondern auch dem Jüngling angehören; genau dieselben Sprünge in der Empfindung und der Leidenschaft an einem Mann'e dargestellt, würde höchstens einen Gegenstand für's Lustspiel geben.

Man hätte glauben sollen, der Tasso würde durch die vollendete Kunst, mit der er eine bestimmte und doch am Ende sehr beschränkte Seite des menschlichen Wesens darstellt, die späteren Dichter eher abschrecken, als ermutigen, einen ähnlichen Vorwurf für ihr Gemälde zu wählen. Es ist aber das Gegentheil geschehen. Der Grund davon ist in der einseitigen Beschäftigung mit der Literatur zu suchen, welche schon die Periode von Göthe und Schiller charakterisirt und welche von der romantischen Schule zu einer vollständigen Doctrin abgerundet wurde. Epigrammatische Einfälle, wie „Künstlers Erdenwallen“ u. s. w. wurden mit einer unerquicklichen Breite zu vollständigen Dramen oder Romanen ausgedehnt; der Dichter, der Künstler überhaupt und im weitern Sinne der empfindsame und empfängliche Dilettant wurde als der verkaufte Göttersohn aufgefaßt, der sich in diese barbarische Welt nicht zu finden wisse, weil er weit über derselben stände. Aehnliche Ideen finden sich z. B. zerstreut in Tieck's sämtlichen Werken vor; in zwei Novellen: „Shakespeare“ und „Camoëns“ machen sie die Hauptsache. Dann hat Dehlenschläger in seinem „Correggio“, Hoffmann in seinen „Kreislerianen“, Holtei in „Lorbeerbaum und Bettelstab“, Gutzlow in seinem „Richard Savage“, Laube in seinen „Karlschülern“, Elise Schmidt in dem „Genius und die Gesellschaft“, die Gräfin Hahn in „Levin“; bei den Franzosen Graf Alfred de Vigny in seinem „Stello“ und „Chatterton“ das Recht des Genius den rechtlichen und bürgerlichen Anforderungen gegenüber vertreten. Ich übergehe die unzähligen anderen Werke von den Göttern zweiten Ranges, um auf meinen eigentlichen Gegenstand zu kommen.

Um sich von der hohen Idee einen Begriff zu machen, welche Mosenthal mit der Würde eines Dichters verbindet, genügt es, Einzelnes anzuführen. Bürger hat, weil er von seiner Poesie nicht leben kann, die Stelle eines Amtmanns angenommen, er versäumt die Pflichten seines Amtes über seinen poetischen Beschäftigungen, und der Gerichtsherr findet sich dadurch veranlaßt, ihn nach einigen Verwarnungen abzusetzen, weil, wie er ganz richtig bemerkt, dieses Amt nicht

eine *Sinecur* für talentvolle und unvermögende Dichter sein soll. Dafür gibt ihn der Großherzog Karl August von Weimar, von welchem beiläufig gesagt wird, er sei ein viel größerer Mann als der alte Fritz, der Verdammung der Nachwelt Preis. Bürger erträgt mit großem poetischen Gleichmuth die Noth, in welche sein Weib und Kind versetzt sind, und unterhält mittlerweile ein Liebesverhältniß mit der Schwester seiner Frau; ein Liebesverhältniß, von welchem er nicht ermangelt das gesammte Publicum in Kenntniß zu setzen, indem er die feurigen Liebesgedichte an seine Schwägerin und die Klagen über sein Unglück, eine andere Frau zu haben, drucken läßt. Diese Unwürdigkeit, die schon damals, in einer Zeit, wo man gewöhnt war, sein ganzes Innere vor der gesammten Menschheit aufzukndpsen, und das Publicum von allen kleinen Leiden zu unterrichten, die der anständige Mensch für sich allein trägt, den größten Anstoß erregte, die von Schiller in seiner berühmten Recension zwar nur mit sehr schonenden Andeutungen und vom streng ästhetischen Standpunkt aus in ihrem Unrecht dargestellt wurde, wird in unserm Stück nicht bloß von den poetischen Freunden Bürgers, den Großherzog von Weimar mit eingeschlossen, als etwas hingenommen, was sich ganz von selbst verstehe, sondern auch das Opfer dieser *Licentia poetica*, seine Gattin, erklärt auf dem Sterbebette, wo ihr das höhere Licht der Wahrheit aufgeht, daß sie ganz allein daran schuld sei; sie hätte die Verpflichtung gehabt, sich für seine Hexameter und Stanzas zu begeistern, ihm Stoff für seine Balladen und Romanzen zu suchen und niemals an die Noth ihres Kindes, sondern nur an den Nachruhm ihres göttlichen Gemahls zu denken; sie bittet ihn deshalb demüthig um Verzeihung und beschwört ihn, nur recht bald die schöne Molly zu heirathen, die alle Verpflichtungen einer Dichtersfrau zu erfüllen im Stande sei. Man weiß nicht, ob man hier mehr über die Verirrung des Herzens oder des Verstandes in Erstannen gerathen soll.

Das Bedenkliche dieser Darstellung wird noch durch zwei Umstände erhöht. Im Tasso ist nur ein idealer Dichter, dessen dichterisches Wesen nicht durch unsere historische und philologische Kenntniß ergänzt werden darf, sondern das sich vollständig in seiner menschlichen Erscheinung ausspricht; hier dagegen sollen wir den bestimmten Dichter, den wir aus der Schule kennen, in allen Einzelheiten seines poetischen Wirkens vor uns sehen. Es wird uns zuerst der Kreis, aus dem er hervorging, der Hainbund, dargestellt, in einem Tableau, das weiter auf den Verlauf des Stücks keinen Einfluß hat, wir werden sodann von allen gleichzeitigen Erscheinungen der deutschen Literatur unterrichtet. Die einzelnen Balladen Bürgers werden uns genetisch erläutert, ohngefähr wie es in der Oper Prinz Eugen geschieht; es wird uns weder die Uebersetzung der Ilias noch das Dörfchen, noch des Pfarrers Tochter von Taubenhain, noch sonst etwas von seinen Leistungen geschenkt. Von der Methode dieser genetischen Erläuterung der Balladen nur ein Beispiel. Molly besucht ihn, nachdem sie eine Zeit lang von einander ge-

trennt sind; gleich bei ihrem ersten Gespräch, wo man erwarten sollte, daß sie sich über persönliche Angelegenheiten unterhalten werden, erzählt sie ihm, sie sei über einen Kirchhof gegangen, und es sei ihr so vorgekommen, als reite ein gespenstischer Reiter hinter ihr, der Trab des Rosses habe ungefähr so geklungen, wie Hurra, hurra, hopp, hopp, hopp, und es sei ihr der Vers dabei eingefallen: „Der Mond der scheint so helle, die Todten reiten so schnelle,“ sogleich geräth Bürger in tiefes Sinnen und springt dann mit dem Ausruf auf: Halt, das gibt mir Gelegenheit zu meiner berühmten Ballade, die ich, weil eben ein interessantes Mädchen, Namens Lenore, gestorben ist, Lenore nennen will. — Diese Darstellung ist an sich nicht unwahr, aber auf der Bühne macht sie einen abscheulichen Eindruck, man wird unwillkürlich zu dem Gedanken geleitet: wenn ich ein Mädchen wäre, so würde ich diesem Dichter keine Liebeserklärung machen, denn er würde sich beeilen, meine Empfindung zu profaniren. — Im Tasso wird gleichfalls angedeutet, daß der Dichter die besten seiner poetischen Einfälle den Anschauungen seines befreundeten Kreises verdanke, aber diese Andeutung wird nicht weiter ausgeführt und beleidigt darum nicht. Rosenthal dagegen wird durch seine Absicht, uns den historischen Bürger zu geben, fortwährend zu Verstößen gegen unser Gefühl verleitet.

Der zweite Umstand, der dazu beiträgt, uns die Krankhaftigkeit in dem Wesen Bürgers deutlicher zu machen, als die Tasso's, ist die Lage der Personen, mit denen er in Berührung kommt. Die Gesellschaft, in der sich Tasso bewegt, ist eine aristokratische, die zwar den selbstverschuldeten Verlust des Freundes mit tiefem Schmerz empfinden wird, die ihn aber wenigstens mit Anstand ertragen kann. Hier ist es aber Weib und Kind, die durch die Vernachlässigung des Vaters in materielle Noth versetzt werden, und es ist nur zu natürlich, daß die gute Dora, nachdem sie im ersten Act ihre künftige Noth anticipirt hat, in den vier folgenden Acten in einem ununterbrochenen Sterben liegt. Aber so natürlich es ist, so wenig ist es poetisch; vier Acte hindurch eine Person leiden, weinen und sterben zu sehen, das erträgt selbst der Deutsche nicht.

Es bleibt mir noch übrig, einen kurzen Blick auf das Einzelne zu werfen. Im ersten Acte sehen wir Bürger's Freunde, die Göttinger Dichter, die von seiner Hochzeit gehört haben und ihn auf derselben zu besuchen beschließen. Der Jargon dieses Kreises ist getreu wiedergegeben, aber er macht keinen ästhetischen Eindruck, weil wir keine Verpflichtung fühlen können, uns die Entstehung desselben literarhistorisch zu motiviren. — Die Hochzeit wird unter trüben Vorahnungen geschlossen, Schon die Erscheinung eines wahnsinnigen Alten, der uns während des Stückes auf eine ganz unnöthige Art mit seinen tollen Einfällen langweilt, macht uns bedenklich; nicht weniger der Kranz von weißen Rosen, die Rosenthal aus dem Freischütz gepflückt und in das Haar der unglücklichen Braut geflochten hat. Als nun aber gar im Augenblick, wo die Glocken zum Trauungs-

zuge läuten, die Schwester seiner Braut in seinen Armen liegt, empfinden wir das ganze Glend der folgenden Acte voraus.

Der zweite Act stellt uns schon in die Mitte der häuslichen Misere. Bürger lieft seiner Frau seine Uebersetzung der Ilias vor und ist höchlich indignirt, als diese nur zerstreut zuhört; sie erklärt ihm endlich, daß sie schwanger sei, und um ihres Kindes willen die Noth fürchte, in die sie die Amtsvernachlässigung ihres Mannes stürzen könnte. Der Gerichtsherr kommt dazu, protestirt gegen das Recht des Genius, sich um die Amtsgeschäfte nicht zu bekümmern, und veranlaßt ihn, seine Entlassung zu nehmen. Die poetische Stimmung, in welche ihn Molly's Ankunft und die Erfindung der Lenore versetzt, verdrängt diese Sorge aus seinem Gedächtniß.

Dritter Act. Liebesverhältniß Bürger's und Molly's im Garten. Dora, die Gemahlin, erkennt zum ersten Male vollständig ihr ganzes Unglück; auch Bürger lieft klar in seiner Seele; Donner und Blitz, er entflieht mit wilden Redensarten und findet sich in einer Schenke wieder, wo die Zweifel an seinen Genius durch die Wahrnehmung gehoben werden, daß seine Lenore bereits Eigenthum des Volks geworden ist. Diese übrigens sehr gut ausgeführte Scene stört doch den Zusammenhang der Handlung.

Vierter Act. Nachtszene im Hause. Molly will abreisen, um die Ehe nicht zu stören, und macht noch ein Abschiedsgedicht an Bürger; er erkennt daraus die Wärme ihrer Liebe, wird dadurch gleichfalls zu einer feurigen Liebeserklärung verleitet, und der Zufall will es, daß Dora diese Erklärungen nicht nur mit anhören, sondern gewissermaßen selbst empfangen muß. Schlußtableau des Entzens. In dieser Scene, die übrigens lebhaft an die entsprechende in „Dorf und Stadt“ erinnert, hat Dora den heroischen Entschluß gefaßt, sich für das Glück der beiden Liebenden zu opfern. Man kann das nicht anders verstehen, als daß sie sich tödten will; aber der Dichter, der doch wohl fühlte, daß eine solche That dem Gewissen seines Helden eine zu große Schuld aufbürden würde, hat es im Dunkel gelassen; es scheint zulezt, als ob Dora nur an der Schwindsucht stirbt, ohne irgend ein Verdienst heroischer Aufopferung.

Fünfter Act. Gruppe unter dem Baume. Dora stirbt, von der Abendsonne beleuchtet, segnet die beiden Liebenden ein, die sich übrigens mit ziemlicher Unbefangenheit die Sache ansehen. Vorher hat sie selber den Segen von Vater Gleim und von dem alten wahnsinnigen Onkel empfangen, und Karl August der Große hat ihrem Gemahl eine Pension ausgesetzt, ihm einen Blüthenzweig geschenkt und dem prosaischen Gerichtsherrn den Text gelesen.

Nach allen diesen Voraussetzungen muß ich wohl über das Stück ein unbedingtes Verdammungsurtheil aussprechen. Dieses Urtheil soll aber nicht dem Dichter gelten. Es zeigt sich ein richtiges künstlerisches Gefühl in der Gruppierung der Scenen; die Sprache, diesmal in Prosa gehalten, scheint mir, so weit ich vom

Hören schließen darf, ebenso correct und wohlklingend, als seine frühere rhythmische, und es sind wenigstens einzelne Scenen mit tiefer und warmer Empfindung gedacht. Wenn aber der Dichter etwas Bleibendes in der Poesie leisten will, so wird er sich von diesen Problemen, die lediglich auf einer culturhistorischen Anormität beruhen, abwenden und die berechtigten Leidenschaften und Conflictte der sittlichen Welt, die von jedem richtig fühlenden Menschen ohne alle culturhistorischen Vorstudien begriffen und mitempfunden werden, zum Gegenstand seines Nachdenkens und seiner Dichtung machen müssen.

J. C.
