

www.e-rara.ch

Drei englische Dichterinnen

Druskowitz, Helene von

Berlin, 1885

Zentralbibliothek Zürich

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-123082>

I. Joanna Baillie.

www.e-rara.ch

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

Nutzungsbedingungen Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelnformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

Terms of Use This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

Conditions d'utilisation Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

Condizioni di utilizzo Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

I.

Joanna Baillie.

Die Werke der schottischen Dramatikerin Joanna Baillie sind in Deutschland fast ganz unbekannt, oder doch nur von wenigen Kennern und Freunden der englischen Literatur berücksichtigt worden. Und doch ist diese Dichterin zu ihrer Zeit, und sie reicht in unsere Tage hinein, — das Jahr 1851 ist ihr Todesjahr — besonders aber in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts in ihrem weiteren britischen Vaterlande, später auch in den Vereinigten Staaten von Nordamerika hochgefeiert und von den ersten und größten ihrer Zeitgenossen, Sir Walter Scott und Lord Byron an der Spitze, verehrt und bewundert worden. Auch wurden einige ihrer Stücke damals auf britischen Bühnen zur Aufführung gebracht, doch hat nur eins auf einer Bühne, — die „Familienlegende“ am New Theatre Royal zu Edinburg — einen bedeutenden Erfolg errungen.

Freilich ist zu befürchten, daß Joanna Baillie nun auch im eigenen Vaterlande vergessen werde. Daß die englischen Theater vollständig aufgehört haben, Dramen von ihr aufzuführen, darüber wird man sich bei der offenbaren Ungeeignetheit der meisten derselben für die Bühne nicht verwundern dürfen, obwohl wir andererseits zugestehen müssen, daß einige unter ihnen immerhin einer

scenischen Wirksamkeit fähig zu sein scheinen; auffallend ist jedoch der Umstand, daß ihre Werke seit vielen Jahren in England auch nicht mehr durch den Buchhandel zu beziehen sind. Miß Baillie veranstaltete kurz vor ihrem Tode eine Gesamtausgabe ihrer Dichtungen in einem Bande.¹⁾ Das umfangreiche Buch wurde 1853 neu aufgelegt, ist aber nun vergriffen. Wird sich die Verlagsfirma nicht zu einer ferneren Auflage, wenn auch nicht sämtlicher, so doch der ausgewählten und besten Werke der Dichterin entschließen? Wäre es doch Ehrensache, das Andenken Joanna Baillie's im Bewußtsein der Nachwelt frisch zu erhalten. Wer ihre Stücke gelesen hat, weiß, daß er trotz aller Mängel, welche die meisten unter diesen aufweisen, einer ächten, starken und reichen Dichternatur gegenübersteht, einer anderen Unsterblichkeit werth, als jener, welche die Literaturgeschichte zu sichern vermögen.

Das Gedächtniß der schottischen Dichterin zu erneuern und sie außerhalb ihres Vaterlandes bekannt zu machen, ist der Zweck, welchen diese Zeilen verfolgen.

Mag es als eine liebenswürdige Ueberschätzung betrachtet werden, wenn der ritterliche Walter Scott Joanna Baillie einmal mit edler Selbstverleugnung den „größten Genius Schottlands seiner (Scott's) Zeit“ nennt, so wird man der Dichterin doch trotz mancher Schwächen, die selbst ihren besten Schöpfungen anhaften, folgende Vorzüge nicht abstreiten können: reiches und starkes Phantasiespiel, das mitunter die feinsten dichterischen Gebilde hervor-

¹⁾ Erschienen bei Longman & Co.

bringt, mächtiges, oft ergreifendes Pathos, starke dramatische Kraft verbunden mit einem seltenen lyrischen Talente, feine Seelenkenntniß, sowie die Gabe, lebensfähige Menschen zu schaffen, und endlich eine seltene Herrschaft über die Sprache. Lord Byron bezeichnete Miß Baillie als die einzige Frau, welche Dramen zu schreiben vermochte, und auch wir Nachgeborenen werden einräumen müssen, daß keine Dichterin Miß Baillie an dramatischer Begabung bis jetzt gleichgekommen sei. Und eine um so merkwürdigere Erscheinung ist die schottische Dramatikerin, da sie in einer Zeit auftrat, wo die dramatische Dichtung in England, — das letztere Wort im weiteren Sinne genommen — vollständig daniederlag. Ja, man darf behaupten, daß England in diesem Jahrhundert keinen zweiten Dichter besessen habe, der den Namen eines Dramatikers in der Weise verdient, wie Miß Baillie. Müssen wir in Shelley's „Cenci“ und Coleridge's „Remorse“ vielleicht auch das Walten einer stärkeren dramatischen Kraft anerkennen, als solche in Miß Baillie's Stücken zu finden, so stehen diese Leistungen unter den Werken jener beiden Dichter doch vereinzelt da, während unsere Dichterin nicht weniger als 28 Stücke geschrieben hat und in der dramatischen Dichtung ihren Beruf fand. Sie bildet in ihrem engeren Vaterlande, wo sie auf ihrem Felde keinen Nebenbuhler hat, die Ergänzung zu Burns und Scott. Und wenn sie das Drama auch nicht mit so großer Begabung vertrat, wie Burns das Lied, Scott die Erzählung, so trennt sie doch keine allzu weite Kluft von diesen Dichtern, auch darf man nicht vergessen, daß Miß Baillie's Gebiet das höhere und schwierigere war.

Das Leben Joanna Baillie's war ein ziemlich eintöniges. Es verlief ohne besondere äußere Ereignisse und ungewöhnliche Schicksale, ohne große Stürme, ohne starke Leidenschaften, ohne jene aufreibenden Kämpfe, welche die begabte Frau gewöhnlich gegen Familie und Gesellschaft zu bestehen hat. Unsere Dichterin war im Gegentheil wohlgebetet im Schooße der Ihrigen, die ihr keine Hindernisse in den Weg legten, als sie in die Deffentlichkeit trat und an ihren Erfolgen innigen Antheil nahmen, ihre ersten bedeutenden Veröffentlichungen wurden begeistert begrüßt, so daß die herbe Kritik, die später von der „Edinburgh Review“ an ihren Dramen geübt wurde, ihr keinen großen Schaden mehr beifügen konnte, sie wurde von Allen, die sie oder ihre Werke kannten, geehrt und geliebt und von den besten ihrer Zeitgenossen, wie wir bereits hervorhoben, ausgezeichnet.

Joanna Baillie wurde am 11. September 1762 zu Bothwell, nahe Glasgow geboren,¹⁾ bald nachdem ihre Eltern dort angekommen, denn ihr Vater wurde in seiner Stellung als Pfarrer von Shotts dahin versetzt. Dr. Baillie, Joanna's Vater, entsprang einer alten schottischen Familie, die William Wallace, den berühmten Patrioten Schottlands, unter ihre Vorfahren zählte. Eine Tochter William Wallace's vermählte sich mit einem William Baillie und

¹⁾ Die Hauptquellen des biographischen Theils dieses Aufsazes sind: der biographische Abriss, welcher der zweiten Auflage der Gesamtausgabe der Werke Joanna Baillie's vorangedruckt ist; Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott*; Howitt, *Homes of the Poets*; Austin Allibone, *A critical Dictionary of the English Literature*.

ein Abkömmling dieser Linie war der Vater der Dichterin. Auch die Mutter Joanna's entstammte einer alten Familie, nämlich den Hunters von Hunterstone in Ayrshire. Die Brüder Mrs. Baillie's waren die beiden berühmten Aerzte William und John Hunter.

Joanna war die jüngste von vier Geschwistern. Der erstgeborene William starb sehr früh; Schwester Agnes war die Lebensgefährtin der Dichterin; Matthew, der jüngere der Brüder, wurde, wie seine Oheime von mütterlicher Seite, ein berühmter Arzt.

Joanna verbrachte die ersten sechs Lebensjahre bei Bothwell, in einem Landstrich, der fruchtbar und reich an Naturschönheiten, reich auch an geschichtlichen Erinnerungen, an Sagen und Legenden. Für die Familie Baillie hatte der Aufenthalt noch eine ganz besondere Bedeutung. Hier lebte einst ihr berühmter Ahnherr William Wallace in der Verbannung und erlitt hier den Tod. War Joanna auch zu jung, um die Bedeutung des Ortes zu erfassen, so entwickelte sie sich zu schnell, um nicht doch von mancher Legende und Heldengeschichte, die hier an ihr Ohr drang, stark beeinflusst zu werden, besonders da sie ein ausgezeichnetes Gedächtniß für mündliche Ueberlieferung besaß. Früh wurde auch ihr Sinn für das Wunderbare, das Uebernatürliche geweckt, der, wie bei den meisten Schotten, in hohem Grade bei ihr vorhanden war. Für eine möglichst rasche Entwicklung ihrer Beobachtungsgabe bot die Stellung ihres Vaters alle möglichen Vortheile. Es war bei dem schottischen Gentry Sitte, wegmüde Reisende gastlich aufzunehmen, und so war Joanna schon in frühester Jugend reiche Gelegenheit geboten, die ver-

schiedensten Menschen zu sehen und kennen zu lernen. Das war noch mehr der Fall in Hamilton, wohin ihr Vater, als sie sechs Jahre zählte, versetzt wurde. Mit der Entwicklung ihres Beobachtungsvermögens hielt die ihrer Einbildungskraft Schritt. Schon in frühen Jahren überraschte und entzückte sie ihre Spielgenossinnen mit kleinen Stegreiferzählungen. Es war jedoch ihre gleichfalls hoch begabte Schwester Agnes, welche den Sinn für Geschichten und Märchen in ihr weckte, um bald durch Joanna's eigene Erfindungen in Erstaunen gesetzt zu werden. So sagt Joanna in den „Lines to Agnes Baillie on her Birthday“, dem schönsten ihrer lyrisch-betrachtenden Gedichte:

„Dein Sinn für Sagen, Märchen war der Stoß,
Der meinen Geist weckt' aus des Schlummers Schooß.
Ein dunkles Bild mein Hirn da bald gebar
Von Geistern, Heren, eine bunte Schaar.
Stolz war ich, als ich solches sann mit Glück
Und suchte Lob zu spä'h'n aus deinem Blick,
Zu hör'n, als deine Neugier wuchs gar sehr,
„Wie? hast du ganz erfunden diese Mär?“

Weniger Lob verdiente Joanna im Lernen. So leicht sie aus dem Leben schöpfte, so schwer aus Büchern. Mit dem Lesen ging es so langsam, daß sie erst mit zehn Jahren alle Schwierigkeiten desselben überwunden hatte. Wenn sie später doch Geschmack an Büchern fand, hatte sie auch dies ihrer Schwester zu verdanken, die sich im Gegensatze zu ihr mit großer Leichtigkeit Kenntnisse aneignete. So sagt Joanna in dem Gedicht, aus dem wir soeben citirt:

„Du warst's, die mich zuerst trieb zum Versuch,
Ernsthaft zu schaun auf ein gedrucktes Buch,
Dies Ding, das mir verhaßt, mit guter Art
Hast du vor fernerm Nichtsthun mich bewahrt,
Als ich zu alt war, um mit lust'gen Poffen,
Die Zeit mir zu vertreiben, unerdrossen.“

Dem Scharfsinn der Vaters aber entging es nicht, welche von beiden Töchtern den ausgezeichneteren Geist besaß. „Agnes ist tüchtig,“ sagte er einmal, „aber Joanna ist die Blume unsrer Familie.“ Und als sich ein andermal Matthew in großer Verlegenheit befand, ein Gedicht zu machen, welches in der Schule als Aufgabe gestellt worden war, wies ihn der Vater an Joanna, die auf der Stelle eine Strophe fertig brachte. Doch hören wir nichts von anderen dichterischen Versuchen aus ihrem frühern Lebensalter.

Joanna wird als ein überaus heiteres und übermüthiges Kind geschildert. Die lustigen Einfälle jagten sich einander bei ihr. Berühmt war sie unter ihren Altersgenossen wegen ihrer seltenen, eher Knaben-, als mädchenhaften Waghalsigkeit. Sie liebte es, auf Brückengeländern und Mauergesimsen zu laufen und war eine vortreffliche Reiterin. Das Bild ihrer Kindheit und frühesten Jugend ist ein durchaus frisches und erquickendes.

Zehn Jahre alt wurde Joanna mit Agnes in eine Erziehungsanstalt nach Glasgow geschickt. Trotz mangelnden Lerneifers machte sie daselbst doch in verschiedenen Gegenständen Fortschritte. Sie zeigte musikalisches Talent, spielte Guitarre und soll mit angenehmer Stimme gesungen haben. Zum Zeichnen verrieth sie so bedeutende

Anlagen, daß sie, wären dieselben entwickelt worden, Ausgezeichnetes auf diesem Gebiete hätte leisten können. Seltsam mag es erscheinen, daß sie Neigung und Begabung für die Mathematik besaß, pflegen sich dichterisches und mathematisches Talent doch auszuschließen; doch ist Joanna Baillie allerdings nicht der einzige Fall, wo sie gleichwohl neben einander bestanden haben. Zu ihren vielen Anlagen kam noch ein großes mimisches Talent. Joanna wußte als Kind bei dramatischen Aufführungen ihre Zuhörer zu Thränen zu rühren oder zu herzlichem Lachen zu bringen, und später wurde sie eine vortreffliche Erzählerin, indem sie eine Geschichte nicht nur durch geschickten Vortrag, sondern auch durch Modulation der Stimme und begleitende Geberden wirksam wiederzugeben verstand. Dies Talent war übrigens ein Erbe aus der Familie ihrer Mutter, welch' letztere, sowie auch deren Brüder dasselbe in hohem Grade besaßen. Die Stücke, die Joanna mit ihren Altersgenossen zur Aufführung brachte, waren immer von ihrer eigenen Erfindung, überdies sorgte sie auch für Dekorationen und Kostüme. So kündigte sich ihr großes Talent zunächst in spielerischer Form an.

1776 wurde Dr. Baillie zum Professor der Theologie an der Universität Glasgow ernannt. Im Winter dieses Jahres übersiedelte die Familie nach der Amtswohnung. Es wurde in ihrem Hause viel aus- und eingegangen. Joanna entwickelte sich zu ihrem Vortheile: Sie wurde allmählig ruhiger und gesetzter und imponirte ihren Altersgenossinnen durch geistige Ueberlegenheit und Kenntnisse, welch' letztere jedoch zu keiner Zeit besonders umfassend

gewesen sein mögen. Dann und wann kam die alte, unbändige Natur wieder zum Vorschein; eine große Neigung zu Disputationen kennzeichnete sie damals und verließ sie nie vollständig. Ihr Geist scheint zu jener Zeit noch merkwürdig spröde gewesen zu sein, denn wir erfahren, daß sie Milton's verlorenes Paradies vergebens zu verstehen sich bemüht habe.

1778 starb Dr. Baillie. Er war ein gelehrter Mann; hohe Grundsätze leiteten ihn durch's Leben, seine Familie liebte, alle Welt schätzte und ehrte ihn. Wittwe und Töchter begaben sich nach dem schmerzlichen Ereigniß nach Long Calderwood in Lanarkshire, wo Mrs. Baillie's ältester Bruder begütert war und wo sie einige Jahre in größter Zurückgezogenheit lebten, während Matthew in Oxford seinen Studien oblag. Die herrliche Gegend bezauberte Joanna's empfängliches Gemüth. Sie durchwanderte dieselbe mit ihrer Schwester nach allen Richtungen, liebte es besonders längs der Felsenufer des Calder zu streifen, die Stromschnellen und Fährten zu beobachten und in dem Flusse zu baden. Da diese Vergnügungen nicht ihre ganze Zeit ausfüllten und sie wenig Umgang hatte, begann sie (wie wir sahen, auf Antrieb ihrer Schwester) sich mit Büchern zu beschäftigen. Sie las die größten englischen Dichter und studierte besonders Shakespeare, der sie wie kein zweiter Dichter beeinflusste. Zu eigenem Schaffen fand sie, bevor sie Schottland verließ, jedoch keine Anregung.

Der Winter 1783/1784 wurde von der Familie Baillie in Glasgow verbracht. Im nächsten Jahre übersiedelte die Familie nach London, um sich mit Matthew zu

vereinigen, der sich dort als Arzt niederließ. In einer engen Londoner Straße war es, wo in Joanna das Dichtertalent erwachte.

Es scheinen manche Naturen absolut der Unzufriedenheit, einer inneren Bedrängniß zu bedürfen, damit ihre Kräfte in Fluß kommen. Mancher wäre wohl nie ein Dichter geworden, wäre seine tiefste Sehnsucht nicht unbefriedigt geblieben.

Wie sagt doch Goethe?

„Zart Gedicht, wie Regenbogen
Wird auf dunklem Grund gezogen,
Drum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.“

Bei Joanna Baillie war die Sehnsucht nach den Naturwundern ihrer Heimath der Zauberstab, der den Duell der Dichtung in ihr erschloß, indem sie sie dazu trieb, im eigenen Reichthum Zuflucht zu finden.

1790 trat sie zunächst mit einem Bändchen vermischter Gedichte, den „Fugitive Verses“, hervor. Dieselben wurden anfangs wenig berücksichtigt, bis sich ein Kritiker günstig darüber aussprach. Viele Jahrzehnte später wurden sie neu aufgelegt, ein Beweis, daß sie Werth besaßen. Wer aber konnte aus den schönen, harmonisch gestalteten Versen auf die dramatische Kraft der Verfasserin schließen?

1798 gab sie den ersten Band der „Plays on the Passions“ heraus, unter dem Titel „A Series of Plays in which it is attempted to delineate the stronger passions of the mind, each passion being a subject of a tragedy and a comedy.“ Der Band enthielt die

beiden Trauerspiele „Count Basil“ und „De Monfort“ und das Lustspiel „The Trial“, und machte den Autor mit einem Schlage berühmt. Miß Baillie hatte ihren Namen verschwiegen. Aus einigen Spracheigenheiten, welche die Stücke enthielten, konnte man auf das schottische Herkommen des Verfassers schließen und unter den schottischen Autorenjener Zeit hielt man nur Walter Scott für fähig, solche Dramen geschrieben zu haben. Groß war das Staunen, als man erfuhr, eine Dame sei die Verfasserin. Die feste Charakterzeichnung, die Kraft des Ausdrucks — Alles schien auf einen männlichen Autor zu deuten und für das merkwürdige Vorwort des Buches behauptete man selbst dann noch männliche Urheberchaft, als das Geschlecht des Verfassers bereits vollkommen festgestellt war. Vor Allen spendete die „Monthly Review“ vom September 1798 den Stücken hohes Lob und der Ruf der Dichterin war bereits fest begründet, als die „Edinburgh Review“ eine scharfe, doch nicht ungerechte Kritik an den ihren „Plays on the Passions“ zu Grunde liegenden Theoremen zu üben begann.

Miß Baillie hat ihre Ansichten über das Wesen des Dramas in dem Vorworte entwickelt, welches sie dem ersten Bande ihrer dramatischen Schriften vorausgeschickt hat. Dasselbe war ganz geeignet Aufsehen zu erregen und außer Wordsworth und Victor Hugo kennen wir keinen Dichter, der sich so viel Mühe gegeben hätte, dem Leser seine Anschauungen klar zu machen, wie Joanna Baillie. Flößen uns ihre Theoreme auch als aufrichtiger Ausdruck ihrer Ueberzeugungen Respect ein, so müssen wir die meisten derselben, sachlich betrachtet, doch für falsch

erklären und ihre Stücke für insofern verfehlt, als sie auf diese falschen Theoreme gegründet sind.

Miß Baillie war mit der Methode der modernen, der nach-elisabethinischen Dramatiker unzufrieden. Sie vermißt bei ihnen die Kenntniß des menschlichen Herzens und eine feste und wahre Characterdarstellung. „Sie sind mehr damit beschäftigt gewesen, sagt sie, die Werke der großen Dramatiker, die ihnen vorausgegangen und die Wirkungen, die ihre Schriften hervorgebracht, zu studieren, als die Verschiedenheiten des menschlichen Characters, die zuerst den Stoff für jene Werke geliefert haben, oder jener seelischer Beweggründe, mittelst welcher solche Wirkungen erzielt wurden. Indem sie die schrankenlose Mannigfaltigkeit der Natur vernachlässigten, wurden gewisse starke Außenlinien des Characters, gewisse offen daliegende Züge der Leidenschaft, gewisse große Wendungen und dramatische Situationen von einem Geschlechte zum anderen wiederholt, während ein gewisser hochtrabender und feierlicher Ernst, den sie für die Würde eines Trauerspiels angemessen halten, aus ihren Werken fast ganz jene kleineren Züge der Natur verdrängt hat, die das Gemüth so gut veranschaulichen, und indem sie die Menschen nur in den Augenblicken der Größe und Kraftanstrengung zeigen, zeigen sie dieselben natürlich unvollkommen.“ Indem Miß Baillie diese Methode mit Recht als falsch bezeichnet, verfällt sie selbst in den Irrthum, zu behaupten, daß das Erste und Wichtigste, ja das Wesen des Drama's die Characterdarstellung sei, gegenüber welcher die Handlung nur secundäre Bedeutung habe. Zwar bemerkt sie, indem sie über den Werth spricht,

welchen die Menschenkenntniß für den Dramatiker hat, ganz richtig, daß in seinen Werken „kein Reichthum der Erfindung, keine Harmonie der Sprache, keine Größe des Gefühls den Platz der getreuen Characterzeichnung auszufüllen vermöge“, falsch aber ist es, wenn sie an einer anderen Stelle meint, daß jeder andere Mangel durch diesen einen Vorzug ersetzt werden könne. Die lebhafteste, bewegte, reichgegliederte und in allen ihren Theilen wohlmotivirte Handlung kann durch keine Feinheit der Characteristik ersetzt werden, ein Stück, dem es an solcher Handlung gebricht, wird, wie scharf, wie wahrheitsgetreu seine Personen auch gezeichnet seien, nicht den Anspruch erheben dürfen, ein Drama im vollen Sinne des Wortes genannt zu werden. Ein solches erfordert ebensowohl gute Characteristik, als auch bewegte und festgefügte Action. Keinem dieser beiden Bestandtheile gebührt der Vorrang, aber es darf auch keiner von beiden vernachlässigt werden. Weder das Situationschauspiel, noch eine bloße Charactermalerei verdient den Namen eines Dramas.

Innerhalb der wahrheitsgetreuen Characterdarstellung betrachtet Miß Baillie, einem großen Beispiele folgend, als das Wichtigste, „den menschlichen Geist unter der Herrschaft jener starken und zähen Leidenschaften zu zeigen, die scheinbar ohne äußere Veranlassung, von geringen Anfängen, in der Brust ausgebildet werden, bis all die besseren Anlagen, all die schönen Gaben der Natur von ihnen vernichtet sind.“ Indem sie sich gegen jene Dramatiker wendet, welche die Leidenschaften nur deshalb einführen, um die Charactere zu kennzeichnen und einige Scenen

zu beleben, stellt sie sich selbst die Aufgabe, „eine Reihe von Dramen von einfacher Construction zu schreiben,¹⁾ weniger durch dichterischen Prunk verschönert, weniger eingeengt durch den erhabenen Ernst, der so allgemein als nothwendig für die Erhaltung der tragischen Würde betrachtet wird, und deren Hauptgegenstand die Zeichnung des Fortschrittes der höheren Leidenschaften in der menschlichen Brust sein soll, indem jedes Stück eine besondere Leidenschaft vorführt.“

Ein Drama nach dem Sinne der Dichterin muß demnach folgende vier Grundbedingungen erfüllen: 1) Concentrirung des Interesses auf die leitende Leidenschaft der Hauptperson des Stückes und in Folge dessen 2) starkes Zurücktreten der zweiten Personen und undramatische Haltung derselben. Ausdrücklich bemerkt Miß Baillie: „Die zweiten Personen jedes Dramas sollen, da sie von den durch große Leidenschaften bewegten vollkommen verschieden sein müssen, gewöhnlich in einem ruhig unbewegten Zustand dargestellt werden.“ Doch sieht die Dichterin ein, daß diese Personen, um nicht alles Interesse zu entbehren, gut characterisirt werden müssen. 3) Darstellung der leitenden Leidenschaft der Hauptperson von ihren ersten Regungen bis zur völligen Corruption und schließliche Zerstörung des Individuums, oder vollkommene Entwicklungsgeschichte der Leidenschaft. 4) „Einfache Construction“ oder „Einfachheit der Intrigue (simplicity of plot), worunter die Dichterin, wie aus ihren ersten Stücken hervorgeht, jedoch nichts anderes als Armuth an

¹⁾ An einer andern Stelle fordert sie „simplicity of plot“.

Handlung und Vernachlässigung derselben versteht. Nach ihrer Anschauung schließen sich nämlich seine Charakterisirung der Leidenschaft und lebhafte Handlung aus.

Gegen jede dieser Forderungen lassen sich Einwendungen machen. Die Dichterin betrachtete Shakespeare als ihr Vorbild, aber sie hat ihn nicht immer genug in sich aufgenommen, sonst hätte sie vor Allem von ihm lernen müssen, daß kein Drama auf der Grundlage einer einzigen Leidenschaft kann aufgebaut werden, daß die Hauptperson nicht alles Interesse aufzehren darf, daß die zweiten Personen ihr gegenüber nicht wie bedeutungslose Schatten erscheinen sollen (Punkt 1 und 2), vielmehr muß dem Hauptspieler ein interessantes Gegenspiel gegenübergestellt werden. Erst durch das Aneinanderprallen verschiedener Leidenschaften, durch starke Action und starke Reaction kommt ein Drama zu Stande. Was hingegen ihr Bestreben betrifft, Wachstum und Entwicklung einzelner Leidenschaften bis zur vollständigen Corruption und endlichen Vernichtung des Individuums zu veranschaulichen (3), so zeigt sie hierin allerdings, daß sie mit großem Nutzen in Shakespeare's Schule gegangen ist, auf den sie sich jedoch in dem langen Vorwort merkwürdiger Weise garnicht des Näheren bezieht, nur in zwei Anmerkungen kommt sie flüchtig auf ihn zu sprechen. In der That ist ja die energische Behandlung der einzelnen Leidenschaften, ihres Anschwellens bis zu dem Punkte, wo der Umschlag erfolgt, die Hauptaufgabe des Dramatikers innerhalb der Characterdarstellung, und wäre hierin so manchem Dichter Joanna Baillie's Einsicht zu wünschen. Nur sehen wir den künstlerischen Werth ihres Vorfages nicht ein, die

Leidenschaften von ihren ersten Anfängen an darzustellen, und ist dieser Punkt auch von keinem andern Dichter in dieser Weise betont worden. Zuweilen wird der Dramatiker gut thun, uns schon die ersten Regungen der Leidenschaften vorzuführen, in anderen Fällen wird er es vorziehen, bei einem späteren Entwicklungspunkt der Leidenschaft anzusetzen. Hier läßt sich keine Regel aufstellen und wird der Beginn immer durch das Bedürfniß des gegebenen Falles bestimmt werden. Doch sind es ja auch nicht künstlerische Gründe, welche die Dichterin auf den Gedanken gebracht haben, schon das erste Aufflammen der Leidenschaften zu zeigen, sondern sittliche. Sie will uns eine Waffe gegen den Ueberfall des Feindes in die Hand geben, indem sie uns seine ersten Vorboten als solche erkennen läßt. Gelingt es der Dichterin nun z. B. die Leidenschaft der Liebe in ihren ersten Regungen zu veranschaulichen, so ist dies nicht der Fall bei der gefährlicheren Leidenschaft des Hasses, jenes Hasses nämlich, der sich eines Menschen oft schon in jungen Jahren gegen einen anderen bemächtigt und auf tiefer innerer Verschiedenheit begründet ist, weil sie ihre Helden nicht als Kinder vorführen kann und doch wäre es gerade wichtig, vor den Gefahren dieses Dämons zu schützen, sieht man den Zweck des Drama's nun einmal in der Warnung vor dem Ausbruche der Leidenschaften. Wäre die Dichterin also streng consequent gewesen, so hätte sie füglich von einem Trauerspiele des Hasses absehen müssen, da sie auf die Möglichkeit einer sittlichen Wirkung hier von vornherein verzichten mußte. Was endlich den letzten Punkt, die „einfache Construction“, die „Einfachheit der Intrigue“ (worunter die Dichterin, wie

wir bereits bemerkten, Dürftigkeit der Handlung versteht) zu Gunsten eines klareren Hervortretens gewisser feiner Züge der Leidenschaft (durch das Medium von Gefühlsergüssen) anbelangt, so haben wir auf das *πρώτον ψεῦδος* bereits hingewiesen, welches in diesem Gedanken enthalten liegt: daß nämlich die Charakteristik das Wesentliche, die Handlung etwas Nebensächliches sei; — dann aber ist auch die Anschauung grundfalsch, daß scharfe und eindringliche Charakterisirung der Leidenschaft und starkbewegte Handlung, — wenn man darunter nur nicht unkünstlerische Häufung von Vorfällen versteht — einander ausschließen, kann doch die Leidenschaft im Gegentheil nur durch lebhafte Handlung wirkungsvoll dargestellt werden. Nicht die Leidenschaft an sich, sondern die Handlung, durch die sie zum Ausdruck gelangt, ist ja dramatisch, und diese, und nicht Gefühlsergüsse, bilden das wesentliche Ausdrucksmittel der Leidenschaft im Drama. Die Dichterin sah nicht, daß der Erreichung ihres obersten Zieles, — intensive Darstellung der einzelnen Leidenschaften — nichts hinderlicher sei, als die grundsätzliche Vernachlässigung der Handlung.

Miss Baillie hat ihre Theorien auch auf das Lustspiel angewandt, wo sich die meisten derselben als ebenso falsch erwiesen. Dazu kommt, daß die Dichterin wenig Talent für dieses Fach besaß. „The Election“ und vielleicht auch „The Second Marriage“ ausgenommen, sind ihre Leistungen auf diesem Gebiete mehr oder weniger dürftig und matt. Ihre Anlagen wiesen sie hauptsächlich auf das ernste Drama.

Es ist zu bedauern, daß Miss Baillie's starkes

dramatisches Talent, in der ersten Zeit ihres Schaffens wenigstens, durch manche falsche theoretische Anschauungen irre geleitet und in seiner Entfaltung gehemmt wurde. Statt ihre Erfindungskraft anzustrengen, machte sie die Darstellung einer möglichst dürftigen Handlung zum Grundsatz ihres Schaffens; statt auf starke Spannungen und Conflictte hinzuwirken, läßt sie die Leidenschaft des Helden in mehr oder weniger undramatischen Scenen zum Ausdruck gelangen. Dies gilt jedoch hauptsächlich von ihren ersten Dramen; in ihren späteren „Plays on the Passions“ scheint sie glücklicherweise immer mehr auch den unfruchtbaren Theil ihrer Theorien vergessen zu haben, und je mehr sie dieselben außer Acht ließ, um so bessere Stücke hat sie geschaffen.

Am meisten gerecht wird sie ihren Theoremen eben in ihren ersten Trauerspielen, „Count Basil“, dessen Thema Liebe, und „De Monfort“, dessen Gegenstand Haß. Wir sahen, daß Miß Baillie etwas Großes von Shakespeare gelernt hatte, indem sie sich bestrebte, in ihren Stücken ein Entwicklungsbild einzelner Leidenschaften zu geben, doch legte sie auf dies Moment einen solchen Nachdruck, daß zu befürchten stand, die Gestalten, an denen sie das Wachsen der Leidenschaften veranschaulichen würde, müßten sich als Allgemeinheiten oder akademische Figuren darstellen. Miß Baillie's Talent war jedoch zu stark, um es dazu kommen zu lassen. Sowohl in Basil als in Monfort pulst wirkliches Leben, obwohl die Dichterin beide Gestalten noch weit lebendiger hätte charakterisiren können, wenn sie mehr Handlung aus ihren Leidenschaften gesponnen hätte. Außerdem finden sich in „Graf Basil“

und „De Monfort“ bei allen Mängeln doch häufig Züge und Feinheiten, die den wahren Dramatiker verrathen. Besonders rühmenswerth ist hier schon der Dialog, der bei Joanna Bailie stets ein ächt dramatischer ist.

Sehen wir uns zunächst „Graf Basil“ etwas näher an. Die Dichterin wußte, daß sich die überwältigende Macht, der entsittlichende Einfluß der Leidenschaft der Liebe am Nachdrücklichsten an einem ursprünglich starken und willenskräftigen Charakter zeigen ließe. Sie wählt deshalb einen tapferen, ruhmvollen Kriegshelden zur Hauptperson ihres Stückes, das sich wie viele andere ihrer Dramen auf einem quasihistorischen Niveau bewegt. Graf Basil ist ein General Karls V. Als der Graf mit seinen Soldaten durch das scheinbar kaiserlich gefinnte Mantua zieht, um sich mit der Armee zu vereinigen, erblickt er die schöne Tochter des Herzogs an der Spitze eines Zuges von Damen, und wird von ihrem Anblick bezaubert. Lebhaft sind seine Gefühle in der zweiten Scene des ersten Actes, wo er das erste Mal nach jener Begegnung mit seinem Freunde und Verwandten, Graf Rosenberg, einer sympathisch gezeichneten Gestalt, zusammentrifft, zum Ausdruck gebracht.

Basil. O, es ist wundervoll!

Rosenberg. Was soll das, Freund? sprich, was ist wundervoll?

Basil. Form, Antlitz und Bewegung, Alles, Alles!

Rosenberg. Ah, die Prinzessin! Priesen wir sie nicht?

Basil. Ich weiß, ihr prieset sie, sowie ihre Großmuth. Sie könnt' verschenkt des Ostens Schätze haben, Bevor ich es geahnt.

Ach, sahst du es, wie in der Ferne sie
 Erschien mit ihrem Zuge langsam schreitend,
 Im Winde flatternd Haare und Gewand,
 Wie eine Lichtgestalt in Morgenwolken?
 Und als sie sich dem Auge klarer zeigte,
 Wie sie an Liebreiz immer mehr noch zunahm!
 Die schöne Haltung und der schlanke Wuchs,
 Die rundgewölbte Brust, der stolze Hals,
 Das Antlitz, süß vom Jugendflor erhellt —
 Doch als sie näher kam, zu uns sich wandte,
 O Himmel! welch' ein Anblick war doch dies!
 Sahst du, als sie für unsre Grüße dankte,
 Das Lächeln sich auf ihren Lippen bilden?
 Sanft glüht' die Wange, auch ihr Auge lachte,
 O, wie es lachte! sowie Himmelsstrahlen!
 Ich fühlst' in mir die Seele heftig staunen
 Wie Jemand, der vom Schlummer ist erwacht.

Für's Erste hat es jedoch den Anschein, als würde
 Graf Basil sein Entzücken nicht in schwere Conflict
 verwickeln können, bald aber verwandelt es sich in
 eine überwältigende Leidenschaft. Die Begegnung des
 Grafen mit Victoria ist aber nur ein Werk des insge-
 heim französisch gesinnten Herzogs, der den Grafen an
 Mantua zu fesseln und zu verhindern wünscht, daß sich
 derselbe zur bevorstehenden Schlacht mit den kaiserlichen
 Truppen vereinige. Er hat das richtige Mittel er-
 griffen. Der Graf, der seinen Empfindungen anfangs
 selbst geringe Bedeutung beigelegt, fühlt sich bald in
 Mantua festgehalten und vergißt das erste Mal seine
 Pflicht. Der Grundfehler des Stückes ist der, daß der
 Held, statt durch seine Leidenschaft zum Handeln geführt

zu werden, durch dieselbe vielmehr davon abgelenkt wird. Basil schmachtet in den Fesseln der Prinzessin, ohne daß er in eine wirklich dramatische Beziehung zu ihr träte, denn sie erwidert seine Leidenschaft nur durch Wohlwollen und schweesterliche Zuneigung, wodurch eine dramatische Reciprocität zwischen beiden ausgeschlossen ist. Auch ist die Prinzessin eine ganz schattenhafte Gestalt, während sie, als der Gegenstand von Basil's Leidenschaft, doch ein stärkeres Interesse in uns erregen sollte. Wir dürfen uns in Anbetracht der Theoreme, die wir kennen gelernt, nun nicht mehr darüber verwundern, daß die Dichterin förmlich danach strebte, sich die Erzielung einer starken dramatischen Wirkung unmöglich zu machen. Indem die Dichterin also aus der Hauptleidenschaft keine Handlung zu ziehen vermag, ist sie genöthigt, um in die mittleren Akte etwas Bewegung zu bringen, zu allerlei Nothbehelfen zu greifen und Situationen herbeizuführen, die von der Hauptsache mehr oder weniger unabhängig sind, und dieselbe keineswegs fördern. So intrigürt der herzogliche Minister Gauricio, der ehrgeizige Pläne hegt, gegen Graf Basil. Er bewirkt, um den Zorn des Herzogs gegen den Genannten zu erregen, daß dieser den alten, tapferen Invaliden Geoffry, — eine trefflich gezeichnete Gestalt — der von dem Herzog vernachlässigt worden, öffentlich auszeichnet, und später verleitet er Basil's Truppen zur Meuterei. Allein der Graf beruhigt die letzteren, und der Herzog zeigt ihm keine feindliche Miene. Die Scene zwischen Basil und seinen aufrührerischen Truppen verdient alles Lob. Joanna Baillie war, wie wir noch öfters zu beobachten Gelegenheit haben werden, in der

Ausführung großer Ensemblescenen besonders ausgezeichnet. Während Basil nun seiner Liebe lebt, erwacht und wächst in Rosenbergs Brust, nachdem ihm auf einem Maskenballe die Hofdame Albini einen Wink gegeben, er möge Basil vor längerem Verweilen warnen, die Furcht, man halte seinen Freund in Mantua zurück, um böses Spiel mit ihm zu treiben. In der dritten Scene des vierten Actes versucht Rosenberg Basil zum Abzuge zu bewegen. Wir geben die Scene, die eine der wirkungsvollsten des Stückes ist und die Leidenschaft Basil's am Besten veranschaulicht, bis zu dem Momente wieder, wo sich Rosenberg gestehen muß, daß sein Freund ein Verlorener sei. Rosenberg beginnt seine Vorstellungen damit, daß er Basil an die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe mahnt und auf einen etwaigen höher gestellten und glücklicheren Nebenbuhler hinweist, worüber Basil nicht anders als heftig entrüstet sein kann.

Basil. Du bist erfinderisch, um mich zu quälen,
Und freust am Schmerze dich, den du bereitest.
Aus dem, was du mir sagst, spricht Schadenfreude.

Rosenberg. Nicht Schadenfreude, mein Basil, nur Freundschaft.

Enttäuschung könnte dich vom Abgrund retten,
Zu dem dich blinde Leidenschaft hinabzieht.

Basil. Geh, rette dich doch selber lieber von
Der schwachen Leidenschaft, die dich erfaßt,
Ein Ansehn dir zu leih'n durch weise Mienen,
Mein Thun zu deuten wie es dir gefällt.
Ich kann mich selber lenken.

Rosenberg. Thu' es doch,
Und laß kein listig Weib für dich es thun.

Basil. Verachtung diesem Wort! doch nein, auch das nicht,
Denn es ist gar zu niedrig, — listig' Weib'!

O, sie hat all des Himmels Lieblichkeit,
Und seine ganze Güte noch dazu!

Rosenberg. Ich will sie ja nicht böser Schliche zeih'n,
Ich zeih' sie nicht —

Basil. Fürwahr, Du kannst es nicht!

Rosenberg. Was kann ich nicht? Wie sie sind alle Weiber.
Nichts mehr davon! es regt dich heftig auf.

Doch noch einmal, als dein getreuester Freund,
Beschwör' ich dich, wenn du die Ehre schätzeest,
Des Kriegers guten Ruf, des Helden Ruhm,
Die edle Geister lieben, und ich weiß,
Daß sie dir theuer sind: verlaß den Ort
Gieb den Soldaten Marschbefehl!

Basil. Nein! da du mich an solches mahnen mußt,
Sei du der General und Truppenführer!

Rosenberg. Hat in so kurzer Zeit die Leidenschaft
— Fluch ihr! — so sehr verändert dich, Basil,
Daß du in Hitze gleich geräthst, sagt dir
Dein alter Freund ein freies Wort aus Liebe?
Ich glaub', die Schönheit von zehntausend Mädchen
Hätt' mich nicht so erregt, um meinem Freund,
Dem besten, frühesten Freund so zu begegnen.

Basil. Sag dem Verwandten: so sind wir verknüpft;
Verwandt ist unser Blut, getrennt die Herzen.
Wie einte unsre Seelen freie Wahl.

Wir sind ganz ungleich, ungleich unser Denken,
Es leugnet meine Brust, daß du mein Freund.

Rosenberg. Hab' ich so lange dich und treu geliebt,
So oft dich mit des ältern Bruders Vorsicht
Bewacht bei deinen Spielen, als du klein warst,
Des trägen Schülers Arbeit oft vollendet,

Die ersten Waffenthaten dich gelehrt,
Mit hohem Stolz verfolgt dein frühes Steigen
Am Ruhmespfad, zufrieden wenn ich einnahm
Den zweiten Platz, durst' ich mit dir nur dienen,
Daß du nun sagst, ich wäre nicht dein Freund?
So sei es denn, ich bin nur dein Verwandter,
Und will als solcher deinen Namen schützen
Vor der Gefahr der Schmach. Fröhn' deinem Willen,
Ich aber leg' mich hin und stell' mich krank.
Nein, nein, ich brauche mich nicht krank zu stellen,
Denn deine Härte macht mich ja dazu;
Man wird sich sagen, Basil zögerte,
Um seinen Freund, — wie man mich nennt — zu pflegen,
Und Schande kann nicht deinen Namen treffen
Ob solcher Liebesthat.

(Basil geht in großer Bewegung auf und ab, dann steht er still, bedeckt das Gesicht mit den Händen und scheint besiegt. Rosenberg sieht ernsthaft nach ihm.)

Er weint! dem Himmel Dank!

(Gilt zu ihm und umarmt ihn.)

Basil! ich bin zu hart mit dir gewesen.

Hab' ich so sehr dein Herz bewegt, ist's möglich?

Basil. Ich will verzichten — will verlassen —

Rosenberg.

Wie?

Basil. Mantua verlassen, diesen Wonneort —

Das holde Weib — entzwei das Herz mir spalten —

Entsagen diesem kurzen Freudenrausch —

Unglücklich sein und elend, was du willst —

Vergiebst du mir?

Rosenberg. Mein Freund! mein theurer Freund!

Ich lieb' dich mehr, als ich dich je geliebt!

Es zwang zur Grausamkeit mich meine Liebe.

Der Schmerz, den du erfährst, zuckt durch mein Herz;

Drum schon' uns beide! Zeige deine Größe,

Laß uns enteilen und keine Stunde zögern!

(Basil hebt zurück und sieht ihn mit erzürntem und zugleich besorgtem Ausdruck an.)

Basil. Nein, laß mich nicht sogleich dem Tod verfallen;
Ich will sie nochmals sehen, und dann gehn.

Rosenberg. Sieh sie noch einmal und du bist verloren!
Es muß nicht sein — bin ich dir etwas werth —

Basil. Wohlان, so sei's: du kennst kein Mitgefühl!

Rosenberg. Du wirst in Zukunft mich noch dafür segnen,
Was dir jetzt als so mitleidslos erscheint.

Basil (setzt sich niebergeschlagen). In Zukunft! was soll meine
Zukunft sein?

Mein Tag erlosch! Die düstre Nacht ist da!
Ein ew'ges Dunkel liegt auf meinem Schicksal.
Ich sah den letzten Blick der hellen Augen;
Ich hör't den letzten Ton der holden Stimme;
Ich sah die Huldgestalt dem Aug' entschwinden:
Mein Schicksal ist gewiß!

Rosenberg (sich mitleidig und liebevoll über ihn neigend).

Mein Freund!

Basil. Sie schwand von mir mit all dem holden Liebreiz,
Wie wenig ahnte ich mein hartes Loos!

Rosenberg. Weshalb so zaghaft? denk an Sieg und Ehren!
Des Ruhms Gefilde liegen noch vor dir!
Wer wünschte solche Lorbeern nicht zu ernten?

Basil. Was sind jetzt Waffen oder Ruhm für mich?
Bewerbe sich um sie wer will — und doch,
Willkommen Krieg und deine blut'gen Scenen,
Dein Donnerrollen und dein Waffentlirren
Willkommen noch einmal! was sollt' ich andres,
Als nochmals tapfer sein und hierauf sterben?

(Eine Dame der Prinzessin erscheint.)

Dame (zu Basil). Es grüßt euch die Prinzessin, edler Graf —
Basil (erschrocken). Was sagt ihr da?

Rosenberg, Verdammt sei diese Botschaft!

Isabella. Es grüßt euch die Prinzessin, edler Graf!
Im kühlen Hain, nah bei dem Thor im Süden
Weilt sie mit dem Gefolge.

Basil. Wie? sie selbst?

Isabella. Sie selbst, mein Herr, und sie wünscht euch
zu sehen.

Basil. Dem Himmel Dank! Ich bin sogleich bei ihr.
Rosenberg (ihn zurückhaltend). Halt! halt! laß ab von
deiner Raserei!

Basil. Halt mich nicht auf! muß ich ein Thier denn sein,
Damit ich dir gefalle? Nein, beim Himmel!

(reißt sich los und geht ab.)

Rosenberg. Verloren ist nun Alles! u. s. w.

Die Scene oder das Gespräch zwischen Victoria und Basil, welches nun folgt, ist ziemlich matt und unbedeutend. Kaum hat die Prinzessin Basil, der sich auf dem Gipfel seines Glückes befindet, verlassen, als ein Bote auftritt und ihm die niederschmetternde Nachricht bringt, daß die Schlacht bei Pavia stattgefunden.

Basil (zum Boten). Von der Armee?

Bote. Ja, Herr.

Basil. Mit welcher Kunde?

Bote. Das kaiserliche Heer unter Pescara
Schlug die Franzosen bei Pavia's Mauern.

Basil. Sie fochten? wie? die Schlacht, sie ist vorbei?

Bote. Gewonnen, Herr, gefangen König Franz,
Der, wie ein tapf'rer, braver Edelmann,
Focht bis zuletzt, sein Schwert nicht übergab,
Bis er umringt von Feinden, und sein Arm
Nichts mehr vermochte.

Basil. Was sagst du? wer ist ein Gefangener?
Wer focht so trefflich?

Vote. Frankreichs König, Herr!

Basil. So war's — die Worte klingen mir im Ohr,
Doch ich versteh' sie nicht — Die Schlacht vorbei?

Vote. So ist's. Pescara harrete Guer, bis
Es nicht mehr ging. Kühn waren seine Truppen,
Ihn drängt' Gelegenheit, sie fochten tapfer —
Sie fochten gut!

Basil. Ich hör', ich hör' dich!
Verflucht bin ich, daß es das Herz mir wendet,
Weil gut sie fochten!
Sie fochten gut, indeß wir trüg hier lagen!
Welch' Schicksalsschlag, der auf mich niederfaßt!
Verderben! Schande! Schmach! fluchwürd'ges Schicksal!

Vote. Zehntausend Feinde sind gefallen, doch
Auch wir verloren manche tapf're Seele.
Ich sah von fern der Heere feste Bildung,
Die enggeschloss'nen Reih'n in strenger Ordnung,
Wie schienen sie, ach, als vorbei die Schlacht,
Den Schäften gleich des stolzen Schilfs im Moor,
Das brach der letzte Sturm! doch wehe, wehe!
Als ich zum Schlachtfeld kam, welch' Schauderanblick!
Wie viel verwüftet Leben, blut'ge Haufen!

Basil. Wär' ich ein rother und entstellter Klumpen
An jenem Ort! Sie fochten ohne uns!

(Geht verstört umher, dann steht er plötzlich still.)

Wer sandte dich hierher?

Vote. Pescara schickt' mich, Euch zu melden, daß
Er Eurer nicht bedürfe, Euch erlaube
Zu führ'n die Truppen in ein fernes Lager.

Basil. So sprach er? that er's? gut, es soll gescheh'n!
Wohlan, ich gehe in ein enges Lager,
Aus dem kein Kriegsruf mich hervor mehr lockt.

(Er geht ab.)

Der fünfte Akt zeigt uns Basil's Verzweiflung in verschiedenen gut erfundenen Scenen und schließlich seinen Tod, den er sich selbst giebt. Er wird als Sterbender von Rosenberg und seinen Soldaten gefunden. Die Abschiedscene ist von warmem Pathos erfüllt. Nachdem Basil ausgeathmet hat, erscheint noch die Prinzessin mit einer Dame, dem Todten nachzutrauern. Rosenberg spricht schöne Schlußworte.

Indem wir das komische Gegenstück zu „Count Basil“, das Lustspiel „The Trial“ übergehen, denn es gehört zu den unbedeutendsten Leistungen der Dichterin, wenden wir uns zu „De Monfort“, der Tragödie des Haffes.

„De Monfort“ ist wenn möglich noch ärmer an Handlung als „Basil“, so daß es in der That schwer fällt, einen Begriff von dem Inhalt dieses Stückes zu geben. De Monfort, ein deutscher (?) Ritter, hat schon in früher Jugend gegen den Marquis Rezenvelt eine Abneigung gefaßt, die allmählig den Charakter blutigen Haffes annimmt. Er hält Rezenvelt für einen Ausbund von Tücke und Schlechtigkeit, während dieser doch nur leichtlebig ist, ein gewandter Weltmann und feiner Spötter, und einen scharfen Gegensatz zu seinem düsteren und leidenschaftlichen Gegner bildet. Als Monfort zu Beginn des Stückes nach längerer Abwesenheit nach Hause zurückkehrt, erschrecken seine hohlen Augen, sein bleiches Gesicht, sein altes Aussehen seine Umgebung, die sich den Grund dieser Zeichen nicht zu erklären weiß. Monfort ist im Zweikampf von Rezenvelt entwaffnet worden, doch hatte der letztere die Großmuth gehabt, ihm die Waffe zurück-

zugeben, eine Handlung, die von dem mißtrauischen Monfort jedoch für nichts anderes, als für ein Zeichen des ärgsten Hohnes gehalten werden kann. Und als ob er nie vor dem Verhafteten Ruhe finden sollte, meldet ihm bald nach seiner Ankunft sein Freund, Graf Freiberg, — eine ganz vage Figur — daß auch Rezenvelt sich in der Gegend befinde, dessen Lob Freiberg singt, und es währt nicht lange, so stellt sich Rezenvelt selbst als Besucher Monfort's ein. Dieser vertraut endlich seiner Schwester, der edlen, sanften Jane, die einen wohlthuedenden Gegensatz zu ihm bildet, auf deren dringendes Bitten, in der zweiten Scene des zweiten Actes, in rückhaltlosen Worten, den Grund seiner Verdüsterung.

Monfort. s' ist Haß! schwarz, ewig, tödtlich,
Der mir den Frieden raubte und mich stieß
Von meinen Freunden, aus dem Vaterhaus,
Um einsam durch dies Erdenthal zu streifen,
Die Menschen fliehend, fluchend und verflucht.

Jane. De Monfort! Dies ist teuflisch, furchtbar, gräßlich!

Ein Dämon hat von dir Besitz genommen,
Dich zu zerstör'n. Bekämpfe ihn, mein Bruder!
Sei tapfer, stoße ihn aus deiner Brust!
Er ist es, der ein edles Herz entheiligt!
Verfluche ihn und heiß' ihn gehen!

Monfort. Er will nicht fort. (Die Hand auf die Brust legend)
Er lebte hier zu lang.

Es mischt' in meine ersten Sorgen sich
Die Qual. Ich haßte ihn als Knabe schon.

Jane. Wen meinst du?

Monfort. Den verhafteten Rezenvelt.

Als Knaben waren wir, wie junge Thiere
Verschied'ner Art uns unwillkürlich hassend,
Bereit stets gegen einander loszufahren,
Und boten Trotz uns. Dann, als von der Jugend
Zum Mannesalter wir hinüberschritten,
Ward seine Arglist und sein böser Hohn,
Verhüllt kaum durch den Schein sorglosen Frohsinns,
Verachtungswerther und verhaßter stets.
Es giebt kein lebend Wesen auf der Welt,
Das seine Bosheit ganz erfassen könnte,
Mit all' der fluchenswerthen Lustigkeit
Vor denen, die durch Reichthum und Verdienst
Steh'n über seinem schlechten Selbst. Als er
Noch arm, emporblickt' zu den Glücklichen,
Sowie Nachtvögel, die aus dunklen Löchern
Gescheucht, scheel seh'n und krächzen auf das Licht,
Kommt' ich's ertragen; doch als Ehren nährten
Und Macht und neue Titel seinen Stolz;
Als niedre Schmeichlerbrut sein Lob da sang,
Gemeine Tröpfe Beifall spendeten,
O dann, dann könnt' ich's länger nicht erdulden!
Es macht mich rasend! ach, was gäbe ich,
Was gäb' ich die geblähte Kröte zu
Zermalmen! O, so furchtbar haß' ich ihn!

Jane. Und wolltest du denselben Mann zermalmen,
Der dir das Leben schenkt', statt dir's zu nehmen,
Da sorglos du es preisgabst der Gefahr,
Nach seinem trachtend? O, wie schrecklich ist dies!

Monfort. Als er aus dieser schwachen, schlechten Hand,
Die schlechte Waffe schlug, so schont' er mich
Aus schwarzem Hochmuth, dem's nun eine Lust ist
Sieht er mich so gebunden und beschämt,

Durch seine schnöde Gunst und arme Nachsicht;
Indeß er dasitz nun mit spött'schem Blick,
Und mich verachtet wie 'nen armen Köter,
Der sich nicht wehren kann.

Bis zu dem Tage, dem verdammten Tag
Kannt' ich nur halb der Hölle Pein, die in
Der Brust mir brennt! Daß doch der Blitz ihn träfe!

Jane. O, dies ist schrecklich! trag's, o trag's! Es zuckt
Des Himmels Rache auf dein Haupt, hegst du
Solch' gottvergess'ne Wünsche!

Monfort. Mög' es sein!
Mehr Pein, als die, die ich gefühlt, kann er
Nicht senden. Ganz vernichtet sein (wovor
Die Welt sich scheut), ein Staub zu sein, wär' Lust,
Wenn ich's mit dem vergleiche, was ich bin.

Jane. Willst mich mit deinen Schreckensworten tödten?

Monfort. (Die Hände zum Himmel erhebend.)
Laß mich nur einmal schau'n auf sein Verderben,
Und dann für immer sich mein Auge schließen!

(Jane bebt in großer Aufregung zurück und schleppt sich nach der Bühnenwand.

De Monfort eilt bestürzt zu ihr, mit sanfterer Stimme):

Was ist dies? du bist krank; du siehst so bleich!
Was hab' ich dir gethan? O wehe! wehe!
Ich wollte dich nicht kränken, meine Schwester!

Jane (den Kopf schüttelnd). Ich kann nicht sprechen!

Monfort. O, ich traf dich tief!
O wende dich nicht ab! blick' wieder her!
Sei nicht so traurig! Leben! Stolz! o Schwester!
Blick' wiederum auf mich!

Jane. Auch dich, De Monfort,
Kannt' ich in bessern Tagen meinen Stolz!

Monfort. Ich Elender! elend im eignen Herzen,
Noch elender durch Leiden, die ich schaffe!

Verdammt' den Uebelthäter, den Verruchten!
Er brachte Unheil in mein Lebensschicksal,
Er strebt uns Alle zu vernichten.

Jane. Ich hatte mich durch's Weltgewirr gekämpft,
Die mir bescheerten Leiden stark getragen,
Als du Genosse meiner Mühen warst!
Doch nun zeigt' sich der Rest des Lebens schwarz,
Und wilde Leidenschaft, die dich zerstört,
Reißt mich von deiner Brust. Hier bin ich machtlos.

Monfort (liebreich). Was soll ich thun?

Jane. Zeig deinen edlen Geist,
Zeig all die edelmüth'ge Kraft der Tugend!
Und mit der Stärke gottergeb'nen Sinns
Entsag' dem bösen Feind! sei groß, sei tapfer!
O wenn du wolltest! bist du auch umgeben
Von all den argen Schwächen der Natur,
Welch' edler Mann vermöchtest du zu sein!

Monfort. Ja, wenn ich könnte, aber ach, ich kann's
nicht!

Erst bei einer zweiten Unterredung gelingt es Jane, ihren Bruder zu bestimmen, sich Rezenvelt gegenüber besser zu beherrschen. Rezenvelt, der sich durch das veränderte Benehmen Monforts zu dem Glauben an eine Umkehr in diesem hinreißen läßt, eilt (2. Scene, 3. Akt) mit offenen Armen auf ihn zu; sofort kommt bei Monfort jedoch wieder der alte Haß gegen ihn zum Ausbruch und er weicht wie von einer Natter gestochen vor ihm zurück. Diese Scene ist von etwas komischer Wirkung. Rezenvelt's Schicksal jedoch ist entschieden, als Monfort das falsche Gerücht hinterbracht wird, daß seine Schwester und Rezenvelt sich insgeheim lieben und

sich zu vermählen beabsichtigen. Als Rezenvelt, kaum ist diese Kunde an Monfort's Ohr gedrungen, bei ihm eintritt (4. Akt, 2. Scene), so zieht er das Schwert gegen ihn. Allein er muß, als ob noch nicht genug Haß in seiner Seele angesammelt wäre, nochmals die Schmach erleben, von Rezenvelt entwaffnet und abermals begnadigt zu werden. Er bringt nun in Erfahrung, daß Rezenvelt in der nächsten Nacht durch einen Wald kommen und in einem daselbst befindlichen Kloster Halt machen werde, um einem Requiem beizuwohnen. Er lauert dem verhassten Feinde im Walde auf und ermordet ihn meuchlings. Die Mönche des Klosters finden den Leichnam, aber sie entdecken auch den Mörder und bringen ihn in's Kloster. Dort treffen ihn Graf Freiberg und Jane de Monfort, die, nachdem sie von einem Diener Rezenvelt's dunkle Kunde von dem Geschehenen erhalten, herbeigeeilt sind, in Verzweiflung. Er stirbt an Reue und Seelenschmerz, als er aus der Haltung seiner Schwester dem todten Rezenvelt gegenüber entnimmt, daß sein Verdacht ein unglücklicher Irrthum war.¹⁾ Er hat das Leben ausgehaucht, als die Diener des Gefezes im Kloster erscheinen.

¹⁾ Jane. What, lies he there? Unhappy Rezenvelt!

De Monfort. A sudden thought has come across my mind;

How came it not before? Unhappy Rezenvelt!

Sayst thou but this?

Jane. What should I say? he was an honest man;

I still have thought him such, as such lament him.

(De Monfort utters a deep groan).

What means this heavy groan?

De Monfort. It hath a meaning.

Die Schwächen und Mängel des Stückes treten klar genug hervor. Es ist in Bezug auf Handlung in den mittleren Akten unter allen Trauerspielen Miß Baillie's das dürftigste. Die Personen werden immer auf dieselbe schwunglose Weise zusammengeführt, indem entweder Freiberg und Rezenvelt ohne zwingende Gründe den finsternen Monfort besuchen, wofern nicht der letztere ausnahmsweise einmal auf Freibergs Schlosse erscheint. Gleichwohl bleibt uns das Stück, besonders wegen der kräftigen Zeichnung der Hauptperson, im Gedächtniß. Man sieht, der Dichterin war es hoher Ernst mit ihrer Aufgabe, sie versenkt sich mit Liebe in ihre Gestalten und erfaßt die Seelenbewegungen in ihrer Tiefe. Monfort ist eine Figur, die nur eine feste Hand schaffen konnte, obwohl nicht zu bezweifeln ist, daß seine Leidenschaft bei mehr Handlung noch viel wirksamer hätte dargestellt werden können. Auch die Zeichnung Rezenvelt's, sowie Jane de Monfort's verdient Lob, obwohl beide sehr geringe dramatische Bedeutung haben. Jane ist eine Vorläuferin jener gefühlsinnigen, sensitiven und vergeistigten Frauengestalten, welche der Dichterin so vorzüglich gelungen sind, so daß wir, um Aehnliches zu finden, zu Shakespeare gehen müssen. Als wohl gelungen und gut erfunden müssen endlich auch die düsteren Scenen im Kloster im fünften Akte bezeichnet werden. Die Dichterin fühlte sich in dem Stimmungselemente und der dunklen Färbung derartiger Scenen besonders heimisch.

Miß Baillie schrieb die beiden Hauptrollen dieses Stückes für John Kemble und dessen Schwester Mrs. Siddons. Kemble brachte das Trauerspiel auf das

Drurylane-Theater, wo es im April 1800 aufgeführt wurde. Es wurde zwar beifällig aufgenommen, erhielt sich jedoch begreiflicher Weise nicht auf der Bühne. Immerhin muß der Eindruck, den es machte, ein nachhaltiger gewesen sein. So erzählte Miß Mitford im vorgerückten Alter, daß sie sich noch einer Aufführung „De Monfort“'s erinnerte, der sie als Kind beigewohnt. Miß Baillie verwendete die Hälfte ihrer Tantieme zu wohlthätigen Zwecken. Sie lernte damals Mrs. Siddons persönlich kennen und trat mit der Zeit in freundschaftliche Beziehungen zu ihr.

Das komische Gegenstück zu „De Monfort“, „The Election“, ist, wie wir schon bemerkt haben, das Beste, was Miß Baillie auf dem Lustspielgebiete geleistet hat. Das Stück erschien zuerst 1802 in einem Bande mit der Tragödie „Ethwald“. Der Vergleich, den man zwischen „Der Wahl“ und den besten Kozebue'schen Lustspielen gemacht hat, ist gleichwohl nicht unberechtigt. Das Stück ist gut erfunden, besonders die Hauptperson desselben lebendig gezeichnet, und es enthält viele wirksame Situationen; weniger befriedigend dagegen ist die Charakteristik der Person, die hier die Stelle Kezenvelt's einnimmt, obgleich sie um Vieles dramatischer ist, als letzterer, auch lassen der Aufbau der Handlung und die Detailarbeit sehr Vieles zu wünschen übrig.

Baltimore, ein Landedelmann, das Haupt einer alten, aber herabgekommenen Familie, hat gegen den Tuchfabrikanten Freeman, der sich in seiner Nähe niedergelassen, rasch Vermögen sowie Ländereien erworben, die einst Baltimore's Vorfahren besaßen, und schließlich auch noch als sein Nebenbuhler für die Parlamentswahl auf-

getreten ist, einen heftigen Widerwillen gefaßt, der mit jenem De Monfort's gegen Kezenvelt große Aehnlichkeit hat und den Baltimore, trotzdem seine Gemahlin, sowie sein Freund Truebridge ihn zu anständigem Benehmen gegen Freeman zu bewegen suchen, dem letzteren durchaus nicht verbirgt. Er ist empört über Glück und Kühnheit des Emporkömmlings, obgleich er der Ansicht ist, daß Freeman's schlechte Manieren und allzu freundliches Entgegenkommen der Hauptgrund seines Abscheus seien. „Es ist seine zudringliche Höflichkeit,“ sagt Baltimore zu seiner Gemahlin, „die mich krank macht. Er glotzt und lächelt, er zieht seine feuchte Lippe wie eine Kröte zurück, dann streckt er seine Finger mit den abgebitzenen Nägeln aus, und wenn er spricht — ah!“ Der etwas allzu gut- und edelmüthige Freeman empfindet Baltimore's Haß auf das Schmerzlichste, wünscht sich den Gegner gewogen zu machen und bereut, kaum ist er als Wahlkandidat aufgetreten, diesen Schritt. Natürlich weist er, als ein Duzend unvorhergesehener Wähler zu Gunsten Baltimores auftritt, den Gedanken, den sein Advocat ihm nahelegt, den schwerverschuldeten Nebenbuhler durch Aufkauf seiner Schuldscheine zu vernichten, mit Entrüstung zurück, und um Baltimore's Abneigung zu besiegen, macht er diesem in Bezug auf dessen müßiggängerischen Neffen sogar einen freundschaftlichen Antrag, der jedoch nicht angenommen wird. Das Verhältniß der beiden Nebenbuhler tritt in ein neues Stadium, als Baltimore durch den Hohn des Schicksals gezwungen wird, der Schutzengel Freeman's zu sein, indem er in die Lage kommt, denselben vom Tode des Ertrinkens retten zu

müssen. Unbegrenzt ist Freeman's Dankbarkeit, die er zunächst dadurch beweisen will, daß er Baltimore den Vorschlag macht, von der Wahl zurückzutreten, worauf dieser jedoch nicht eingeht. Allein Freeman soll bald bessere Gelegenheit geboten werden, sich seinem Lebensretter als nützlich zu erweisen. Weniger edel als er selbst denkt seine affectirte, blaustrümpfige Frau, die Mrs. Baltimore wegen Mangels an dem, was Mrs. Freeman unter Bildung versteht, gründlich mißachtet und strenge kritisirt. Gereizt durch Baltimore's verletzendes Benehmen und von Furcht erfüllt, ihr Gatte könnte schließlich doch bei der Wahl durchfallen, läßt sie durch den Advocaten des letzteren Baltimore's Schuld-scheine aufkaufen, so daß dieser in's Gefängniß kommt. Wirkung und Folgen dieses Ereignisses konnte Frau Freeman jedoch nicht voraussehen. Nicht nur treten die meisten Wähler auf Baltimore's Seite über, sondern Freeman befreit seinen Feind und Retter insgeheim von seinen Schulden, während dem letzteren weißgemacht wird, der Oheim seiner Gemahlin sei der Großmüthige gewesen. Und um jeden Verdacht von sich abzulenken, fordert Freeman, nachdem Baltimore auf freien Fuß gesetzt worden, von diesem Genugthuung einer Beleidigung wegen, die er ihm bei einem Besuche im Kerker beigelegt. Schon stehen sie sich kampfbereit gegenüber, als Truebridge einschreitet, Baltimore den Sachverhalt erklärt und schließlich Beiden als Ergebnis seiner Nachforschungen den Beweis liefert, daß sie die Söhne eines Vaters seien, daß Freeman der natürliche Sohn des alten Baltimore, womit denn alle Feindseligkeit ein Ende hat.

In den beiden Tragödien „Ethwald“, deren Thema Ehrgeiz, zeigt sich das Talent der Dichterin schon auf einer viel höheren Entwicklungsstufe, aber auch weniger unter der Herrschaft ihrer Theorien stehend, als in „Basil“ und „Monfort“.

Der Stoff der beiden Stücke „Ethwald“ ist ein historischer, der Schauplatz der Handlung das alte Königreich Mercia, die Zeit, das Ende der Heptarchie. Einer Prophezeiung zufolge soll das Haus des Than Mollo durch dessen jüngsten Sohn, Ethwald, untergehen. Sorgsam wird Ethwald gehütet, und um ihn an's Haus zu fesseln, hat man ihm, als er noch ein Knabe war, ein liebliches Mädchen, Bertha, zur Gespielin beigezellt, die er herangewachsen liebt, sowie auch sie schwärmerisch an ihm hängt. Allein die Abgeschlossenheit, in der er lebt, verschärft nur des Jünglings Freiheitsliebe und Thatenlust, die sofort zum Ausbruche gelangt, als der König von Westengland in das Königreich Mercia einfällt. Vergebens sucht Mollo den Sohn zu bewegen, sich von dem Kriegszuge fern zu halten (s. die vierte Scene des ersten Actes). Beim ersten Trompetenstoß, der an sein Ohr dringt, fährt Ethwald wild empor, beim zweiten stürzt er bewaffnet in's Freie, den Schmerz des Vaters, die Verzweiflung der Geliebten vergessend. Diese Scene ist von großer dramatischer Wirksamkeit. Schon der erste Kriegszug erhebt Ethwald unter die Helden und Großen des Reiches: als die Mercier von Furcht übermannt zu fliehen drohen, da feuert Ethwald sie zu frischem Wagen an, erringt den Sieg und bewirkt die Gefangennehmung des englischen Prinzen. Der König von Mercia

erhebt Ethwald zum Lord von Mairnieth, während Edward, des Königs edler Neffe und Thronfolger, die schönste Gestalt dieser Dichtung, ihm eine bewundernde Freundschaft darbringt. Der junge Kriegsheld kehrt zwar zu Bertha zurück, allein es ist seines Bleibens nicht mehr an ihrer Seite, für ihn giebt es kein stilles Glück mehr. Ungeduldig über den Frieden, der nach seinem Siege eintritt, versucht er es, die Flamme des Krieges wieder anzufachen, indem er die Fesseln des gefangenen Prinzen heimlich sprengt und den gefürchteten Abenteurer Woggarwolfe gegen den englischen König aufreizt. Und abermals ist es Ethwald, dessen Kühnheit den Ausschlag giebt, indem er, als die Mercier schon zu weichen beginnen, seinen Helm unter die Feinde wirft, baarhäuptig weiterkämpft und die Zaghaften zu neuer Kraftanstrengung mit fortreißt, die schließlich den Sieg herbeiführt. Die auf die trefflich ausgeführten Schlachtszenen folgende Befrängungsscene, eine der besten dieser Dichtung, wollen wir ganz wiedergeben, ist sie auch weniger bezeichnend für das Hauptthema des Stückes. Versammelt sind vor dem königlichen Zelte der König selbst, dessen Tochter Elburga, Damen und Krieger. Prinz Edward, mit Ethwald und Gefolge tritt auf.

König (zu Edward). So komm mein Sohn: so will ich jetzt
dich nennen.

Ein Lächeln hier soll deinen Ruhm vergolden,
Bist du empfänglich für der Schönheit Zauber.

Edward (Elburga's Hand ehrfurchtsvoll küssend).

Fürwahr ich bin geehrt, ja, hoch geehrt!

Ich fühl' es hier (die Hand am Herzen) und sollte glücklich sein,

Könnt' etwas meinen Trübsinn übergolden.

(Seufzt tief, dann sich plötzlich sammelnd.)

Elburga, Du warst stets dem Ruhm geneigt,
Und stets bereit die Tapferkeit zu ehren;
Ethwald, mein Freund — hast Ethwald du vergessen?

(Er führt ihn vor Elburga.)

Elburga. Vergäße ich den tapfern Than von Mairnieth,
So wär' mein Ohr für jeden Ton verschlossen,
Da jede Stimm' in seinem Lobe stark ist,
Und alle Mercier seinen Namen preisen.

(Lächelt Ethwald gnädig zu.)

König (ungebulbig). Wohin soll das? wir schweifen ab vom
Ziel.

Dein Jugendmuth, gereift durch Kriegskunst, hat
Mit neuem Ruhmesglanz bekränzt mein Alter.
Deshalb empfang, Tapftrer du, so will ich's,
Den Ehrenkranz, den schöne Hand dir heut.

(Elburga den Kranz gebend.)

Edward (ernst). Ich bitte dringend euch, mein Dheim, nehmt
Mein Dankeswort! die düstere Cypresse
Zient eher meiner Stirn; fern sei die Ehre!

König. Ermanne dich! Unziemlich ist dies Mißtraun,
Es muß so sein.

Edward (ausdrucksvoll). Mein Herz ist schwer bedrückt:
Füg nicht hinzu
Die Bürde einer unverdienten Ehre,
Die mich zu Boden heuget.

König. Es erklären
Sie für verdient die tapfern Generäle,
Und wohl verdient. Sie stimmen alle bei,
Daß ich dir diesen Ehrenkranz hier reiche:
Und ich befehl' dir, Prinz, ihn anzunehmen.

(Die Hand emporhaltend.) Wohlhan, laßt die Trompeten schallen!

(Die Trompeten blasen.)

Edward (die Hände bestürzt emporhaltend).

Still! still! erspart mir diese Seelenpein!

(Trompeten schweigen.)

Bin ich denn bis zu diesem Punkt gelangt?
Wohlan! hinweg du Trug! du hast zu lang,
Wie eines Traumes Mißgestalt sich wirfst
Auf eines Schläfers Brust, mein Herz bedrückt.
Hinweg, du Schmachgesell! Mein hoher Herr,
Und ihr, ihr tapfern Krieger, hört die Wahrheit!
Ihr wähtet, daß mit einer scheinbar'n Flucht
Den ersten Vortheil ich errungen hätte,
Des Feindes Streitkraft brechend! wär' es so!
Die Flucht ist wahr! sie war ein rascher Antrieb
Des schwachen, ungeübten Geistes, den
Die furchtbar'n Dinge, die er nicht gekannt,
Und auch geträumt nicht, mächtig ängstigten.
Auch war's die Ehre nicht, die mich zurückrief,
Die Stimme der Natur war's! Edler Seagurth!
Wär' ich da eines Andern Sohn gewesen,
In dunkle, ew'ge Schmach wär' ich gesunken,
Und hätte nie vor diesen edlen Männern
Gestanden in des Königs Gegenwart

Er war ein edler Mann

Er floh nie vor Gefahren, doch sein Sohn —
Viele Stimmen zugleich. Ist seiner werth.
Von mehreren Stimmen wiederholt.
Sein Sohn ist seiner werth.

Ethelbert (begeistert). Sein Sohn ist werth
Des besten Håuptlings, der ein Schwert je führte.
Stimmen. Ehr' ihn, Prinzessin, ehr' den edlen Edward.

(Elburga bietet ihm den Kranz, den er heftig zurück weist.)

Edward. Verzeih! es würde ein Scorpionenband
Mich nicht so quål'n, wie dieser Lorbeerkrantz.

(Elburga wendet sich verächtlich von ihm ab, und giebt den Kranz dem König.)

Edward (zum König). Mein edler Herr, ist keine Mercierstirn
Zugegen, die den Kranz verdienen würde?
Soll er, der mit entblößtem Haupt den Sieg
Erstritt, mit unbekränzter Stirne steh'n?

König (verdrüsslich). Du denkst nicht an die königliche Würde!
Nimm ihn hinweg! (den Kranz einem Offizier gebend.)

(Wirres Gemurmel unter den Soldaten.)

(Bei Seite zum Seneschall, beunruhigt.) Was für ein Lärm?

Seneschall (zum König). Die Krieger, Herr, sind äußerst
mißvergnügt,

Weil ihr geliebter Führer unwerth ist
Befunden diesen Kranz zu tragen.

König (bei Seite). Wie? ist es so? Ruf mir den Offizier!
(Nimmt den Kranz und übergibt ihn Elburga auf's Neue.)

Bestimmt war dieser Kranz für einen Prinzen.

Doch jeder edler Mercier, stark in Waffen,
Ist einem Prinzen gleich.

Bekränz' den tapfern Ethwald!

Elburga (Ethwald mit großer Würde bekränzend).

Lang schmücke dieser Lorbeer deine Stirn,
Vielehler Than!

Ethwald. Die unter ihres Königs Banner fochten,
Gewinnen unter ihres Königs Glückstern
Auch ihre Lorbeern. Wie bin ich beglückt,
Daß mir der edle Prinz so hold gesinnt,
Und daß ich demuthsvoll zu Euren Füßen,
Dies krieg'rische Gewinde legen darf!

(Er legt niederkniend den Kranz zu des Königs Füßen; der König hebt ihn auf und umarmt ihn, die Soldaten schlagen ihre Waffen zusammen und rufen)

Soldaten. Lang leb' der König und der edle Ethwald.

Die Begeisterung der Soldaten für Ethwald steigert
sich immer mehr, als derselbe alle Kriegsbeute unter sie
vertheilt. Zum Dank berauschen sie sein Ohr mit stür-

mischen Zurufen. Zu Beginn des vierten Actes zeigt sich Ethwald in einem Selbstgespräche schon unter der Herrschaft böser, ehrgeiziger Gedanken. Das Nächste, was folgt, ist, daß er nach seinem Schicksal forscht, indem er sich in den unterirdischen Raum der „mystischen Brüder und Schwestern“ begiebt. Diese Scene ist zwar durch die Hergenscene in Macbeth angeregt worden, — wie sich in diesem Stücke ja allenthalben Anklänge an Shakespeare und namentlich an dessen Macbeth finden — aber sie ist originell ausgeführt. Die Dichterin beherrscht dies halbdunkle Element vollkommen, und da ist nichts, was die Stimmung zerreißen oder auch nur stören würde. Ethwald sieht zuerst die Zeichen seiner künftigen Macht: Krone und Scepter; dann vernimmt er Geschrei und Klagen derer, die unter dem Joche seiner Herrschaft leiden werden, und sieht sich schließlich als gekröntes Schattenbild von Wundermalen bedeckt. Als er schwören will, nie Ursache zu Gestöhn und Klagen geben zu wollen, wie sie an sein Ohr gellen, wird er durch ein dreimaliges „swear not“, von geheimnißvollen Stimmen gesprochen, daran gehindert. Er schreitet nun zum Königsmorde und zwar auf geordnetem Wege, da viele Thans, sowie der Clerus mit dem alten Herrscher unzufrieden sind. Dieser wird bei einer Berathung mit seinem Seneschall und anderen Würdenträgern von den Verschwörern überfallen und erschlagen, Prinz Edward in Gefangenschaft gesetzt. Noch hat Ethwald eine Schwierigkeit zu überwinden, um auf den Thron zu gelangen, er muß Elburga's Hand gewinnen. Seine Werbung ist keine sonderlich gelungene Nachbildung der berühmten Shakespeare'schen Scene, doch hat die Dichterin

mit richtigem Gefühle die schließliche Unterwerfung Elburga's dadurch vorbereitet, daß sie dieselbe schon vor der Ermordung ihres Vaters von einer Zuneigung für Ethwald erfaßt sein läßt. Mit der Werbescene schließt der vierte Akt. — Im fünften Akte erscheint Ethwald als König und Gemahl Elburga's. Tiefe Schatten beginnen auf seine Bahn zu fallen. Die unglückliche Bertha, die seine Untreue zum Wahnsinn getrieben hat, kommt auf das königliche Schloß. Ihr Anblick bewegt ihn auf's Tiefste, denn noch lebt etwas von der alten Liebe in ihm, während er sich von seiner königlichen Gemahlin abgestoßen fühlt. Sodann wird er von unbekannter Hand im Gedränge schwer verwundet. Er fühlt sich dem Tode geweiht, und der Akt schließt damit, daß Ethwald in Erwartung seines Endes von seinen Getreuen Abschied nimmt. Der Leser ist von seinem Hinscheiden derart überzeugt, daß er über die Fortsetzung der Dichtung im zweiten Theile zunächst erstaunt ist, bis er erfährt, daß der neue König doch wieder gesundet ist.

Die Dichterin rechtfertigt im Vorworte zu dem Bande Dramen, den sie 1802 erscheinen ließ, die Vertheilung des Stoffes von „Ethwald“ auf zwei Partien, durch die Behandlungsweise, welche das Thema erforderte. „Um ein volles Bild dieser Leidenschaft zu geben, sagt sie, war es nothwendig, ihren Gegenstand in verschiedenen Situationen zu zeigen, durch eine bedeutende Reihe von Ereignissen hindurchgehend. Hätte ich unternommen, dies innerhalb der gewöhnlichen Grenzen eines Stückes zu thun, so hätte dasselbe ganz allein diesem einzigen Gegenstande gewidmet werden müssen, so daß jedes andere

Interesse, oder jeder andere Reiz ausgeschlossen geblieben wäre.“ Mit diesen letzteren Worten widerspricht Miß Baillie in auffallender Weise ihren in jenem ersten Vorworte geäußerten Anschauungen, welchen zufolge sich im Drama alles Interesse auf die Hauptperson und die dieselbe beherrschende Leidenschaft concentriren soll. Wir wollen mit der Dichterin nicht darüber rechten, daß sie, um ein Entwicklungsbild des Ehrgeizes und seiner verderblichen Folgen für den Menschen zu geben, den Raum von zwei Trauerspielen in Anspruch genommen hat, sind jedoch der Meinung, daß sie bei energischerer Zusammenfassung des Stoffes, bei Hinweglassung manches Nebensächlichen und Episodischen mit einem Stücke gereicht haben würde. Doch können wir dem Aufbau der beiden Theile unser Lob keineswegs versagen. Die Handlung ist lebhaft und bewegt, — wenn ihr Gefüge auch keineswegs jene strenge Motivirung aufweist, welches das Drama erfordert — die fortschreitende Corruption des Helden trefflich veranschaulicht.

Daß der Dämon in Ethwald mit der Erlangung der königlichen Würde keineswegs befriedigt ist, sehen wir gleich zu Beginn des zweiten Theiles. Als Selred, sein Bruder, und Ethelbert, ein Than, dem Ethwald schon als Jüngling befreundet war, und die er beide zu hohen Würden erhoben, die Segnungen des Friedens preisen, erwidert er:

„Ein Bild fürwahr sehr schön und wünschenswerth,
Allein wie eng begrenzt! Wär's nicht ein gott-
Gefäll'ges Werk, mit wohlgebrauchter Streitmacht
Auf einmal seine Grenzen zu erweitern,
Weit hin den Segen zu verbreiten?“

Und in der That facht er einen neuen Krieg mit dem Nachbarstaate an, und erkaufte einen zweifelhaften Sieg mit ungeheuren Menschenopfern und der Verheerung des Landes. Aber schon hat sich unter den Thans eine starke Partei gegen den König gebildet, deren Führer der junge Hereulf, und deren Haltung immer bedrohlicher wird. Auch Selred und Ethelbert gehören derselben, wenigstens durch ihre Gesinnung, an. Von Mißtrauen und Furcht gequält, von seinen Creaturen, dem Abenteuerer Alwy und dem Bischof Hereulf, welche beide wieder die Königin beeinflussen, aufgestachelt, wendet sich Ethwald nun gegen alle jene, von denen Gefahr zu drohen scheint.

Zuerst wird der edle Edward im Gefängnisse hinge-
schlachtet. Die Scene zwischen diesem und seinen Mördern, sowie die nächstfolgende, als sein Leichnam vor den König gebracht wird, sind gräßlich; von ergreifender Wirkung dagegen die dritte Scene des dritten Actes, wo Selred, Ethelbert und Hereulf, die noch nichts von Edward's Ermordung wissen, vor den König treten, um des Prinzen Freilassung zu ersuchen, und Ethelbert vor dem König, den das Entsetzen übermannt, niederkniet. Im vierten Act werden Selred und Ethelbert mit Hereulf und den anderen aufrührerischen Thans gefangen genommen. Während Selred und Ethelbert ermordet werden, entkommen Hereulf und die anderen Thans aus dem Kerker und werden die Richter Ethwald's, den Mißtrauen, Furcht und Krankheit nach und nach zu einem Ebenbilde jener Schattengestalt gemacht haben, die er in der Höhle der mystischen Brüder und Schwestern

geschaut. Gut veranschaulicht ist sein Seelenzustand, in dem er die Mörder erwartet, gut erfunden sind die begleitenden Umstände, — sein Rufen nach Elburga, seine Angst, aus einem Pokale zu trinken, das Gesicht seines todtten Bruders, das Erscheinen des Kammerdieners mit dem großen Hunde und der Schreckenskunde, daß eine rothe blutige Wolke den Himmel bedecke; gut ausgeführt endlich ist die Mord- und Schlußscene selbst.

Stehen wir in „Ethwald“ auch keinem Meisterwerke gegenüber und lehnt sich die Dichterin darin oft allzu sehr an Shafespeare'sche Vorbilder an, so ist es doch eine Dichtung voll Leben und Bewegung, und hat eine seltene geistige Muskelkraft und Erfindungsgabe zur Voraussetzung. Es enthält Scenen von großer Schönheit, besonderes Lob aber verdient die Zeichnung der Hauptperson und der sie beherrschenden Leidenschaft. Freilich: um wie viel höher „Ethwald“ auch steht als „De Monfort“ und „Basil“, so zeigt sich die Dichterin darin noch immer in dem Irrthum befangen, daß es im Drama hauptsächlich auf die Charakteristik der Hauptperson, erst in zweiter Hinsicht auf die Handlung ankomme. Denn ist die Handlung der beiden Stücke auch bewegt und reich gegliedert, so fehlt ihr doch, wie wir schon einmal bemerkten, die strenge Motivirung und Einheitlichkeit.

Hervorheben wollen wir auch das Lustspiel „The Second Marriage“, welches das komische Seitenstück zu „Ethwald“ bildet. Der Held ist ein ehrgeiziger Gutsbesitzer, Namens Seabright, der, um hohe Verbindungen zu gewinnen, die ihm als Sprungbrett dienen sollen, in den

Adelsstand erhoben zu werden und in das Parlament zu gelangen, die alte, häßliche und geizige Lady Sarah, die Schwester des Lord Alcrest, zur Frau nimmt, zur Verzweiflung seiner Kinder aus erster Ehe und zu seinem eigenen Unbehagen. Als Adelsbrief und Sitz im Parlament glücklich errungen sind, fehlt noch ein standesgemäßes Vermögen. Seabright läßt sich auf gefährliche Unternehmungen ein, die schließlich seinen vollständigen pecuniären Ruin herbeiführen. Aber er lernt sein Unglück als Glück betrachten: Lady Sarah befreit ihn und seine Kinder von ihrer Gegenwart, indem sie zu ihrem Bruder zurückkehrt, während ein großmüthiger Verwandter die Stütze der wieder aufathmenden Familie wird.

Der nächste Band der „Plays on the Passions“ erschien erst 1811. Inzwischen gab die Dichterin 1806 einen Band „Miscellaneous Plays“ heraus. Wir wollen ihre Dramen jedoch nicht nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge, sondern nach ihrer inneren Zusammengehörigkeit besprechen, vor Allem aber, um weitere Unterbrechungen der Analyse zu vermeiden, sogleich Alles berichten, was wir noch aus dem Leben der Dichterin mitzutheilen haben.

Bald nach dem Erscheinen der beiden ersten Bände der „Plays on the Passions“ übersiedelte Joanna Baillie mit ihrer Mutter und Schwester nach Hampstead, wo sie bald mit aller Welt bekannt waren und wo die Nähe Londons den Besuch vieler ausgezeichneten Gäste ermöglichte. Persönliche Anziehungskraft und gesellige Talente scheinen jedem Mitgliede der Familie Baillie geeignet zu haben, besonders aber war es Joanna's freundliches, mildes und warmes Wesen, ihr glänzender

Geist und ihre vortreffliche Unterhaltungsgabe, welche die Besucher fesselte.

Unter den Beziehungen, die Joanna zu bedeutenden Persönlichkeiten hatte, ist die interessanteste diejenige zu Sir Walter Scott. Walter Scott wurde 1806 bei einem Aufenthalte in London von Southey, dem Uebersetzer des „Oberon“, Lady Joanna vorgestellt. Er fand zwar die Erwartung, die er sich von ihrem Aeußern gemacht, — große Eleganz und Schönheit der Gesichtsbildung — nicht erfüllt, sah aber bald, daß da andere, höhere Vorzüge vorhanden waren, als diejenigen, welche er an ihr vermifste.¹⁾ Doch besaß Joanna Baillie, nach dem Bilde zu urtheilen, welches der Gesamtausgabe ihrer Werke von 1853 beigegeben ist, regelmäßige und sympathische, wenn auch etwas starke Züge, und daß Scott selbst ihr Antlitz bei näherer Bekanntschaft durchgeistigt und charakteristisch fand, geht aus einer Tagebuchnotiz hervor, wo er sagt: „ich wollte für ein gelungenes Bild von ihr ebenso viel geben, wie für irgend eins in der Welt.“²⁾ Dramatikerin und Erzähler wurden bald die besten Freunde. Sie standen besonders in den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft in eifrigem Briefwechsel. Kam Scott nach London, so zählten Miß Joanna und ihr Bruder zu seinen liebsten Bekannten und zweimal war seine Tochter der Gast der Baillie's; ebenso besuchte Joanna Baillie die Familie Scott jedesmal, wenn sie in die Heimath reiste. Zu den persönlichen Sympathien, die zwischen Miß Baillie und Walter Scott herrschten, kamen die

¹⁾ Lockhart, Memoirs II, p. 101.

²⁾ Lockhart, VII, p. 125.

stärksten literarischen. Walter Scott zollte Miß Baillie's Dichtungen eine Bewunderung, welche mitunter vielleicht den Charakter der Ueberschätzung annahm. Bekannt sind die schönen Verse, die er ihr in „Marmion“ gewidmet.¹⁾ Sie sind wohl die größte Auszeichnung, die eine hochbegabte Frau von Seiten eines genialen Mannes erfahren hat. In einem Briefe sagt Scott, daß Miß Baillie's Stücke eine Revolution in seinen Anschauungen über das Wesen des Dramas bewirkt hätten. Er nahm sich seiner Freundin auch thatkräftig an, und durch seine Vermittlung gelangte 1810 die „Familienlegende“ an „New Theatre Royal“ zu Edinburg mit außerordentlichem Erfolg zur Aufführung. Die Inszenirung des Stückes erfolgte bis in's Kleinste unter seiner Anleitung, auch schrieb er einen Prolog dazu. Wahrhaft rührend ist der Bericht, welchen er der Dichterin über die erste Aufführung schickte, und der mit den Worten beginnt: „Sie brauchen sich nur Alles vorzustellen, was Sie

1) „Restore the ancient tragic line
And emulate the notes that rung
From the wild harp, that silent hung
By silver Avons holy shore
Till twice an hundred years rolled over,
When she the bold enchantress came
With fearless hand and heart in flame!
From the pale willow snatched the treasure
And swept it with a kindred measure,
Till Avon's swans, while rung the grove
With Monfort's hate and Basil's love,
Awakening at the inspired strain,
Deemed their own Shakespeare lived again.“

für den Erfolg eines Stückes wünschen können, und Ihre Meinung wird immer noch hinter dem vollständigen und entschiedenen Triumph der „Familienlegende“ zurückbleiben!“ Und an seinen Freund Morritt schrieb er: „Miß Baillie's Stück wurde gestern glänzend aufgeführt. Wir weinten, bis unsere Herzen wehe thaten und klatschten, bis unsere Hände Blasen bekamen. Was konnten wir mehr?“ Das Stück wurde vierzehn Mal hintereinander gegeben und später noch oftmals wiederholt. Schließlich empfahl Walter Scott das Drama auch an einen Verleger. Es ist ihm gewidmet.

1806 starb Mrs. Baillie, die sich, wie ihr Gatte, so lange sie lebte, durch Charakterstärke und hohe Grundsätze ausgezeichnet. Sie war kurze Zeit vor ihrem Tode vom Schlage gerührt worden und bedurfte von da an ununterbrochener Pflege, die hauptsächlich durch die kräftigere Joanna besorgt wurde. Im nächsten Jahre besuchten die Schwestern die alte geliebte Heimath, der sie im Herzen treu geblieben, deren Mundart sie nie ganz abstreiften. Sie sahen die Plätze ihrer Kindheit wieder und hielten sich längere Zeit in Edinburg auf. Völlig unbekannt und ohne ein hervorragendes Talent zu verathen, hatte Joanna Baillie Schottland verlassen, als gefeierte Dichterin kehrte sie dahin zurück. Aber auch die alte unbefangene Heiterkeit war nicht mehr ganz vorhanden. Man kann sich vorstellen, daß sich in Edinburg Alles, was Geist und Talent besaß, um die gefeierte Schriftstellerin drängte. Lebhaft wünschte Lord

1) Lockhart II, p. 270 ff.

Jeffrey ihre Bekanntschaft zu machen, sie wich ihm aber aus, da sie in der von ihm herausgegebenen „Edinburgh Review“ hart angegriffen worden war. Doch ist es Lord Jeffrey später gelungen, sich der Dichterin zu nähern. Nur noch einmal, — im Jahre 1820 — sahen die Schwestern die theuere Heimath wieder, und es war diesmal, daß sie Walter Scott in Abbotsford besuchten. An Familientraditionen erinnert, schrieb Joanna damals die Balladen „William Wallace“ und „Lady Griseld Baillie.“

Noch traf sie ein schwerer Schlag, der Tod ihres Bruders, der 1837 erfolgte. Von nun an verfloß ihr Dasein ruhig und ereignislos. Sie verließ Hampstead nicht mehr. Mit dem Jahre 1836 war ihre literarische Produktion so ziemlich abgeschlossen. Die jüngere Generation erwies sich ihren Werken schon weniger zugänglich, als diejenige, die Zeugin ihres ersten Auftretens gewesen. Doch wurde die Dichterin nun in Amerika bekannt, und die „Michigan Historical Society“ ernannte sie zu ihrem Ehrenmitgliede. Es war Joanna Baillie beschieden, ein sehr hohes Alter zu erreichen und fast Alle, die mit ihr jung gewesen, zu überleben.

Wenden wir uns, nachdem wir bei diesem Punkte angelangt sind, zurück zu dem dritten Band der „Plays on the Passions“, den die Dichterin 1811 erscheinen ließ. Derselbe enthält zwei Trauerspiele, deren treibender Affect Furcht ist. Es sind dies „Orra“ und „Der Traum“. In der That hat weder vorher noch nachher ein Dichter jenen Affect für fähig befunden, als Grundthema eines

Dramas zu dienen. Miß Baillie, die sich wohl bewußt war, welches Wagestück sie unternahm, bemerkt in dem Vorworte zu diesem Bande: „Man hat geglaubt, daß wenigstens in einer Tragödie der Hauptcharakter nicht durch diesen Affect gelenkt werden könne, ohne sich so sehr zu erniedrigen, daß er unfähig ist, Interesse und Sympathie des Zuschauers zu erregen. Ich bin dennoch geneigt, zu denken, daß selbst Furcht, die unter gewissen Verhältnissen und in einem gewissen Grade eine allgemeine Leidenschaft ist, ein Gegenstand sei, der im tragischen Drama, wie auch oftmals im wirklichen Leben sehr interessant und folglich nicht verwerflich ist.“ Man erinnert sich sogleich an ein ähnliches Wagniß Heinrich von Kleist's, der seinen Prinzen von Homburg unter dem Banne der Todesfurcht zeigt. Doch ist hier die Furcht als ein vorübergehender Seelenzustand hingestellt, von dem sich der Held befreit und zu einem höheren sich erhebt, während Miß Baillie in den genannten Dramen das Endschicksal ihrer Helden durch diesen Affect bestimmen läßt. Wir denken, daß jeder, der sich über das Wesen des Tragischen klar geworden ist, mit uns in der Verwerfung dieses Experimentes übereinstimmen wird. Eine Person, die dauernd von Furcht beherrscht wird und ihr schließlich zum Opfer fällt, vermag, wie natürlich ihr Seelenzustand auch dargestellt sei, nimmermehr jene Gefühle in uns zu erregen, die der dramatische Held in uns hervorbringen soll. So sind sowohl „Drra“ als „Der Traum“ vom dramatischen Standpunkte aus als verfehlt zu bezeichnen, was nicht ausschließt, daß beide Stücke ächte Poesie enthalten. Dies gilt besonders von

den ersten Akten der „Orra“. Unbegreiflicher Weise stellte Walter Scott diese Stücke auch als Dramen sehr hoch. Für uns sind sie nur ein neuer Beweis, daß es der Dichterin oft in auffallender Weise an richtiger Einsicht in das Wesen des Dramas gefehlt habe.

In „Orra“ ist nun gar Gespensterfurcht das leitende Motiv. Diese treibt die Heldin, wenn auch nicht in den Tod, so doch zum Wahnsinn. Wir müssen über die Naivetät lächeln, welche vermeint, auf dieser Grundlage allen Ernstes eine Tragödie aufbauen zu können. Bewunderung verdient jedoch gleichwohl die Zeichnung Orra's, der Heldin, einer merkwürdigen und bezaubernden Mischung von äußerster Erregbarkeit, schalkhafter, übermüthiger Laune und tiefster Melancholie. Orra ist das Mündel des Basler Grafen Hugobert von Aldenberg, der sie vergebens zu überreden sucht, Glottenbal, seinen unritterlichen und ungechlachten Sohn, zum Gatten zu nehmen, während sie den tapferen Ritter Theobald von Falkenstein liebt. Als Graf Hugobert wieder einmal erfolglos in sie gedrungen ist, schiebt er sie auf den Rath und in Begleitung des schändlichen Rudiger, eines Bastards der Familie Aldenberg, der eine Leidenschaft für Orra gefaßt, nach einem einsamen Schlosse im Schwarzwalde, das in dem Rufe steht, der Schauplatz gespenstischen Spukes zu sein, um sie, die der Gespensterfurcht in höchstem Maße unterworfen, fügsam zu machen. Orra verbringt, theils von der Zudringlichkeit Rudigers, theils von Gespensterfurcht gequält, eine schreckliche Nacht auf dem Schlosse. Der immer näher kommende Schall von Jagdhörnern und Hundegebell wird von ihr für die

wilde Jagd gehalten und versetzt sie in Schreckensdelirien. Es ist jedoch Theobald von Falkenstein, welcher dem Schlosse naht, um die Geliebte ihren Peinigern zu entführen. Als er aber in Orra's dunkles Zimmer tritt, wird er von ihr für eine Erscheinung gehalten und er nimmt eine Wahnsinnige mit sich. Groß ist Graf Hugoberts Entsetzen, als er die Folgen seiner Barbarei inne wird, und er büßt in noch schmerzlicherer Weise dafür, indem Glottenbal von dem eifersüchtigen Rudiger getödtet wird.

Das Einzige, was uns mit diesem verfehlten Stücke zu versöhnen vermag, ist wie bemerkt die feine Zeichnung der Hauptgestalt, besonders wie sich dieselbe in den ersten Akten darstellt. Wir wollen zur Probe nur einen Dialog zwischen Orra und Glottenbal wiedergeben (1. Akt, 3. Scene), welch' letzterer kurz vorher von Theobald von Frankenstein im Zweikampf besiegt worden ist. Auf der Bühne befinden sich zuerst Hugobert, Eleonore, dessen Gemahlin und Glottenbal. Dann erscheint Orra, fröhlich einhertrippelnd und mit den Falten ihres Ueberwurfes spielend.

Glottenbal. Euer Schritt erscheint mir munter, schöne Dame!

Orra. Und kränkt euch dies, mein edler Ritter?

Glottenbal. Geh!

Ich kenne euch, doch warum lächelt ihr?

Orra. Weil meine Seiten müde und mich schmerzen,
Als daß ich länger Kraft zum Lachen hätte.

Glottenbal. Ich weiß sehr gut, was euch so lustig macht.
Ihr denkt an ihn, dem ihr gabt jenes Reis
Von hoffnungsvollem Grün, den Helm zu schmücken,
Da er zu euren Füßen legt sein Schwert.

Orra. Sagt doch an ihn, der, was noch ritterlicher,
Von seines stolzen Renners Rücken legt
Sein edles Selbst zu Füßen mir und dann
Sich unbedankt hinwegstahl, nichts zurückließ
Kein Fetzchen seines Kleids, im Staube flatternd,
Daß ich's zum theueren Gedächtniß trüge
In meinem Aermel. Es beleidigt mich,
Denkt ihr, mein Lachen könnte sich beziehen
Auf einen anderen, als ihn. (Lachend.)

Eleonore. Nein, Orra, diese wilden Lachanfälle
Erscheinen seltsam und nicht angemessen,
Dem dunklen Grundton eures Geists, wie er
Seit Kurzem sich uns zeigt.

Orra. Es ist nicht seltsam, holde Eleonore!
Sahst ihr denn nie der Schwalbe Schaukelbrust
Die Luft durchschneidend, unter dunklen Wolken
Im Sonnenstrahle eines stürm'schen Tags
Im Silberglanze hell erschimmern? oder
Des Bootsmann's Ruder, leuchtend wie ein Blitz
Im Dämmerlicht, das wie 'nen Geisterpfad
Die Fläche eines düstern See's durchfurcht?
Ein einsam Schloß, das zwischen braunen Wäldern
Beim Scheidegruß der Wintersonne zeigt
Ein schnelles Leuchten, das die Nacht verhöhnt,
Die es in Dunkel hüllt? Vieleidle Freundin!
Zürnt nicht dem Lächeln jener, welche gestern
Betrübt war und es morgen sein wird.

Glottenbal. Weshalb betrübt? ist es nicht eure Laune,
Die euch betrübt macht? Andre Damen wären
Beglückt und froh bei solchen Huldigungen.

Orra. Wohl muß es Laune sein, bin ich betrübt,
Wo solch' ein Ritter um mich wirbt. Doch sagt:
Wo lerntet ihr mit solcher felt'nen Anmuth

Beschiente Füße in die Luft zu werfen
Den Sand erfassend mit gespreizten Fingern?
Ich staunte um so mehr ob eurer Kunst,
Da ihr von allen euren tapfern Thaten,
Die ihr vorher versprochen, höchst bescheiden
Nur diese nie erwähntet.

Glottenbal. Spottet nur!

Ich achte nicht darauf! Im offn'en Kampf
Und wenn nicht schwarze Künste mich

Hugobert (aus dem Hintergrunde der Bühne hervortretend, heftig zu
Glottenbal).

Gieb Frieden!

(Zu Orra). Ihr, Dame, aber seid gemäßigter
In eurer wilden Laune.

Orra. Verzeihung: Herr, ich wußt' nicht, daß ihr nah.
Wild ist mein Geist, mit eurer Erlaubniß
Will ich hineingeh'n, bis er sich besänftigt.

Das Thema des „Traumes“ ist Todesfurcht. Der esprit de corps erlaubte Miß Baillie nicht, wie sie selbst sagt, nur eine Person ihres Geschlechtes unter dem Banne der Furcht stehend zu zeigen, womit sie, im Widerspruch mit früheren Aeußerungen, die Furcht doch selbst als etwas ziemlich Unwürdiges bezeichnet. Deshalb wählt sie im „Traum“ einen tapferen General zur Hauptperson, der auf dem Schlachtfelde ein Held ist, den aber der Gedanke, auf dem Richtplatze den Tod erleiden zu müssen, mit äußerstem Grauen erfüllt, so daß derselbe sein Henker wird. Das ist ohne Zweifel psychologisch möglich und es gelingt der Dichterin auch vollkommen, uns Erwachen und Steigerung der Todesfurcht — die als Sühne für ein Verbrechen gefaßt wird, während in „Orra“ von einem Vergehen, also auch von einer

Sühne nicht die Rede ist — bei ihrem Helden begreiflich zu machen. Doch eine Tragödie aus diesem Motive zu schaffen, das ist ihr nicht gelungen, das konnte ihr nicht gelingen.

Die Fabel des „Traumes“ ist folgende. Die Gegend des Schweizer Klosters St. Moritz ist von einer Seuche heimgesucht, — als Zeit des Stückes ist das 14. Jahrhundert gedacht — nur das Kloster selbst noch davon verschont. Da hat der Senior des Klosters dreimal eine Vision, die ihm verkündet, daß die Gegend nur dann von vollständiger Verheerung bewahrt bleibe, wenn von der nächsten Heeresabtheilung, die durch die Thäler ziehe, ein Soldat ausgelost werde, der eine Nacht im Kloster verbleiben und dort für seine Sünden büßen solle. An dem Tage, welcher der Nacht folgt, in der der Senior das Traumbild zum dritten Male gehabt, erscheint der kaiserliche General Graf Osterloo mit seinen Truppen vor dem Kloster. Der Prior theilt dem General das Gebot des Traumes mit und das Loos trifft Osterloo selbst. Dieser hat einst einen Nebenbuhler meuchlings ermordet und die rechte Hand ihm abgehauen, von dem er weiß, daß seine Gebeine in dem Grabgewölbe des Klosters ruhen. Als er nun im Kloster von dem Senior hört, die Vision sei die eines glänzenden Ritters gewesen, derselbe habe dem Senior gewinkt, ihm ins Grabgewölbe zu folgen, wo selbst er verschwunden sei, erinnert sich Osterloo seiner That und heftiges Grauen überfällt ihn. Immer stärker und auffallender wird seine Verwirrung jedoch, als man in seiner Gegenwart die Stelle untersucht, an der die Traumercheinung verschwunden und ein Skelett findet, dem die rechte Hand fehlt.

Von Entsetzen überwältigt, bekennt Osterloo schließlich seine Schuld. Der Prior versammelt die Mönche, um über die Bestrafung des Verbrechers zu berathen und ihr Schiedspruch lautet: Tod. Als Osterloo seine Verurtheilung vernimmt, verwandelt sich sein früheres Grauen in das Gefühl bebender Todesangst. Er erniedrigt sich so weit, den Prior um Gnade zu flehen und vor ihm niederzuknieen. Dieser aber ist unerbittlich. Doch noch scheint Rettung möglich. In der Nähe des Klosters wohnt nämlich Osterloo's Jugendgeliebte, die Marquise Leonore. Als sie von dem Schicksale hört, das jenem bevorsteht, verkleidet sie sich als Mönch, — Verkleidungen sind ein in Miß Baillie's Dramen häufig angewandtes Auskunfts mittel — und versucht dem Geliebten die Flucht zu ermöglichen, die durch die Wache des Klosters jedoch vereitelt wird. Die Stunde der Hinrichtung ist gekommen, schon kniet Osterloo vor dem Blocke, als der kaiserliche Gesandte, den Leonore rasch verständigt, mit dem Befehle herbeistürzt, Osterloo zu schonen. Allein es ist zu spät, die Furcht hat Osterloo getödtet.

Einen geringen Dienst würden wir sowohl der Dichterin als auch dem Leser erweisen, wenn wir das komische Gegenstück von „Dra“ und vom „Traum“, „die Belagerung“, sowie die übrigen Leistungen Miß Baillie's auf komischem Gebiete analysiren wollten. Dieselben sind trotz einzelner guter Scenen und witziger Gedanken, im Allgemeinen, sowohl in Bezug auf Erfindung als auf Ausführung, schwach zu nennen und können nicht entfernt mit den ernstern Dramen der Dichterin verglichen werden.

Es erübrigen nun noch zwei Tragödien aus der Reihe der „Plays on the Passions“: erstens „Romiero“, dessen Hauptmotiv Eifersucht, zweitens „Henriquez“, dessen Thema Reue. Diese Tragödien erschienen jedoch zuerst nicht unter dem Titel „Plays on the Passions“, sondern standen an der Spitze der drei Bände „Dramas“, welche die Dichterin 1836 herausgab. Die anderen „Dramas“, welche verschiedene Themen behandeln, vereinigte die Dichterin in der Gesamtausgabe ihrer Werke in Einem Bande mit der „Family Legend“ und den 1806 erschienenen „Miscellaneous Plays“ unter letzterem Titel. Wir übergehen „Romiero“, eine der schwächsten Leistungen der Dichterin und wenden uns sogleich zu „Henriquez“, dem bedeutendsten, abgeschlossenen und künstlerisch vollendetsten all ihrer Dramen. Nicht daß dasselbe ohne Gebrechen wäre, wir werden vielmehr gleich zu Anfang unserer Analyse einem sehr großen Fehler in der Motivirung begegnen, aber es ist abgesehen davon doch das reifste und in jeder Hinsicht befriedigendste ihrer Dramen. Die Zeit des Stückes ist der Beginn des 13. Jahrhunderts.

Diego, ein alter Diener des Don Henriquez, des ruhmreichen Feldherrn König Alonzo's von Castilien, hat irrtümlicherweise Donna Leonore, die Gemahlin seines Herrn, in Verdacht, während der letztere sich im Kriege befand, mit dessen Freunde, Don Juan, ein Liebesverhältniß unterhalten zu haben. Wohl war Don Juan in dieser Zeit oft auf dem Schlosse des Don Henriquez erschienen, aber die Liebe zu Mencia, der Schwester Leonore's, hatte ihn dahingeführt. Und obwohl Mencia selbst den jungen

Ritter Antonio bevorzugt, ward Don Juans Werbung doch von Leonoren unterstützt, der es auch gelang, die Schwester nachgiebig zu machen. Das Verlöbniß sollte eine Ueerraschung für Henriquez sein. Als dieser nun mit Ehren bedeckt von dem Feldzuge zurückkehrt, ruht Diego in seiner Verblendung nicht eher, als bis er einen Brief in seine Hände gespielt, worin er ihn vor Don Juan warnt. Henriquez achtet jedoch nicht darauf, und nun stehen wir schon vor dem Hauptfehler des Stückes: anstatt daß Henriquez' Eifersucht durch die Vorkehrungen des alten Dieners erregt wird, ist es hauptsächlich ein Liebesbrief Antonio's an Mencia, welchen er zufällig findet und in falschen Zusammenhang bringt, der den verderblichen Brand in seine Seele wirft. Er geht den vermeintlichen Nebenbuhler suchen und findet und ermordet ihn in einem Hain in der Nähe seines, Henriquez', Schlosses, und zwar in derselben Nacht, in der ein Fest auf demselben gefeiert wird, wo Don Juan und Mencia als Verlobte vor Henriquez erscheinen und ihn überraschen sollten. Das Auftreten und Gebahren des Henriquez beim Feste, — bei dem unerwartet auch der König erschienen ist — nachdem die That geschehen, die Wirkung, welche die Schreckenskunde, die ein Page überbringt, auf die Versammlung macht, bekundet die feste Hand der Dichterin. Als Henriquez seinen unseligen Irrthum gewahr wird, was nicht am Feste selbst, sondern erst später und zwar durch gewisse Schriftstücke, welche sich im Nachlasse Don Juan's finden, geschieht, überfällt ihn gränzenlose Reue. Am Grabe des ermordeten Freundes klagt er (3. Akt, 3. Scene):

„Und hier ruhst du mit allen deinen Zierden!
Hier schläft die hohe Seel', — die Glanzgestalt,
Das Herz erfüllt von ächter, wahrer Liebe!
Dies ist dein Schlaf, dies ist der Dank, der Lohn,
Den deinem edlen Sinn dein Freund spendet.
Dein Freund! o wildes Herz, o böse Hand!
Voll Grimm, voll Haß, gemein, treulos und feig,
Von allem Schlechten, das der Himmel austieß,
Das Glendste, Fluchwürdigste!
O hätte mich vorher der Staub bedeckt,
Wie eine Schlang', zermalmt, eh' sie geschadet,
O hätt' in blut'gen Sumpf ein Maurenjübel
Dies Herz geschleudert, — den versteckten Sitz
Des Blutdursts! oder hätte schon ein Pfeil,
Ein fehlgeschoss'ner, als wir Knaben waren,
Die Brust durchbohrt! Dann hätt' auf meinem Grabe,
Dem frühen, Brudersthänen er geweint,
Hätt' dort gefessen und um mich getrauert,
Wär' auch aus allen andern Menschenherzen
Erinnerung an mich entschwunden. O Juan!
Juan, mein theurer Freund! Juan de Torva!
Dein Name ist wie einst auf meinen Lippen;
Dein Bild im Geist als ob's sich regend lebte;
In meinem Herzen die Gestalt wie damals,
Als sie mein Sein verschönt! O, wie er ausah,
Wenn er nach längerem Fernsein wiederkehrt'
Mit off'nen Armen! O, wie martert's mich!
Wög' mein Gehirn ein anderes Bild durchkreuzen!
Nein, nein, nicht dieses! — Schwarzes Grabesdüster
Verkörp're meinem Aug' ein schrecklich Ding,
Ich will ihm trösten! (Abbrechend und umherblickend.)
Es wird! es wird! darin ist Form, Bewegung!
Heran, ehrwürd'ges Bild, was du auch seist!

Du bist nicht Juan, dies sagt die Drohgeberde!
Ein Scheinbild war es nur! Die Seele stieg
Zu Ihm, der ja der Seelen Seele ist,
Zum Staube kehrt der Staub. Hier ist ja nichts,
Als stille Ruh', die nicht geweckt kann werden.
Hier unten liegt er, wen'ge Spannen tief,
So nah' mir, doch verhüllt! — Obgleich verflucht,
Die Liebesbande wirken durch die Erde
Wie Zauberkraft und ziehen mich zu ihm.

(Sich auf das Grab werfend.)

Brich, schuldvoll Herz! Es reg' kein Nerv sich mehr!
Wie dieser sei empfindungsloser Staub,
Den bessern Staub für immer zu umschließen!"

Bei der Nachforschung nach Don Juan's Mörder wird zuerst der junge Antonio für diesen gehalten und in's Gefängniß geworfen. Henriquez wird vom Grabe Don Juan's zum Verhör geholt. Nicht sogleich ist er mit sich einig, den Irrthum, in dem der Gerichtshof befangen, zu enthüllen; als er aber den edlen Antonio im Gefängniß besucht, ihn voll Gelassenheit und hohen Muthes findet und sein, Henriquez', Vorschlag, ihm zur Flucht verhelfen zu wollen, von ihm zurückgewiesen wird, da ist Henriquez der Weg fest vorgezeichnet, den er zu nehmen hat. Er stellt sich dem Könige in der Versammlung der Großen des Reiches zu Zamora. Wir geben die schöne Scene ganz wieder.

(Henriquez, gefolgt von seinem Freunde Carlos und Antonio zu dem Könige tretend, beⁿ sich erhebt, ihn zu empfangen.)

König. Auch du, mein tapftrer Freund, ein Bittender?

Henriquez. Ein armer Supplikant.

König.

Der nichts bedarf.

Nenn' deine Wünsche und sie sind gewährt.

Henriquez. Doch, was ich bitte — eine ernste Gabe, —
Muß feierlichst mir zugesagt sein,
Bevor ich's nenne.

König. Seltsames Verlangen!
Doch sind mir über allen Lohn erhaben
Ja deine Dienste, und ich weiß, es ist
Des Landes Wohl und deines Herrschers Ehre
Dir theuer, wie du's, sattsam ja bewiesen,
Um noch zu zögern, dir mein Wort zu geben.
So sei es denn! Dein Wunsch ist dir gewährt.

Henriquez, Nein, schwört es auf mein Schwert!

König. Was soll das sein? mißtraust du deinem König?

Henriquez. Als leztthin Euer fürstlicher Besuch
Mich ehrte, gabt ihr diesen Ring mir, sprechend
Die gnäd'gen Worte, wenn durch Schicksalszwang
Ich ihn zurückerstatten müßte, sei mir
Gewähret jede Gnade, die ich wünsche.
Hier Eure hohe Gabe, doch mein Wunsch ist,
Daß ihr auf dieses Schwert schwört, mir zu geben,
Was mein Verlangen ist!

(Hält sein Schwert dem Könige hin, der seine Hand darauf legt.)

König. Ich kenne dieses Schwerts geweihte Klinge,
Die du im Kampfe von dem Maurenfürsten
Durch Heldenmuth gewannst! wie sollt ich hangen
Vor einem Eid' auf dieses Schwert geschwor'n?
Ich schwöre bei der Ehre eines Kriegers
Die Bitte zu erfüll'n, was es auch sei.
Erklär' dich, Henriquez. (Pause.)

Du bist so blaß
Und schweigsam auch; ich harre deiner Worte.

Henriquez. Mir fehlt der Athem — Doch es ist vorüber.
Nun kann ich sprechen. Hier ist ein Verbrecher,
Desß Schuld vor Eurer Hoheit nach Gebühr

In Kürze sei bezeugt; und meine Bitte,
Daß Eure Hoheit nimmer ihn begnad'ge,
Wie sehr Ihr auch zur Milde seid geneigt,
Wie sehr man immer zu Euch flehen mag,
Sie zu beweisen.

König. Das setzt mich in Erstaunen, denn bis jetzt
Beseelte Milde und nicht Blutdurst dich.

Henriquez. Doch jener hat mit selbst'icher Grausamkeit,
Mit schwarzem Undank, niedriger Mißachtung
Von Allem, was da heilig ist an Banden,
Die Herz mit Herz verkettet, — doch was sag' ich?
Mir fehlt zu athmen Raum.

(Oeffnet sein Wamms mit Hastigkeit.)

Ihn war ein Freund,

Treu, offenherzig, großen, edlen Sinnes,
Sein Anblick schon gab sicheres Gewähr
Der Welt, ob Mensch, ob Engel ihn verklage,
Daß schuldlos er, — und doch erschlug er ihn.
Ein Freund, deß kräftigende Liebe Halt
Und Schutz und Trost war seiner wilden Jugend —
So stark war sie! — und doch erschlug er ihn.
Ein Freund, der seinen innigsten Gedanken
Von Erdenglück und Himmelseligkeit
Einfügt' sein Bild und dem ein Sonderglück
Nicht möglich schien — und doch erschlug er ihn;
Wie'n Räuber überfiel er ihn im Dunkel,
Und stieß ihn weg von Leben, Licht und Welt,
Unvorbereitet für den großen Wechsel
Des Todes. Diese fluchenswerthe That
Hat er verübt. Deshalb laßt auf sein Haupt
Die ganze Schwere des Gesetzes fallen.

König. Wie kannst du glauben, daß ich diesen Menschen
Begnad'gen wollte? Wär' er auch mein Bruder,

Ich würd' ihm nicht verzeihen. Zeig' den Frevler.

(Die, welche Antonio bewachen, führen ihn vor.)

Henriquez (der mit der Hand ein Zeichen giebt, daß sie stehen bleiben).
Nehmt seine Fesseln ab, denn er ist schuldlos.

König. Was soll das heißen? Zeige den Verbrecher!

Henriquez (niederknien). Mein Fürst, mein Herr, er liegt
zu Euren Füßen.

(Ein Schrei der Bestürzung schallt durch den Saal; der König, der zurückwankt, wird von einem Bedienteten gestützt, während Carlos und Antonio, welch' letzterer von seinen Fesseln befreit ist, zu Henriquez stürzen, der zu knien fortfährt, und sich mit tiefer Trauer über ihn beugen.)

König (gefaßt). Steh' auf, Don Henriquez d'Altavera!

(Indem er sich abwendet.)

Setzt ihn empor, laßt mich ihn nicht so sehen!

(Er bedeutet der Menge sich zurückzuziehen und bleiben der König, Henriquez, Carlos und Antonio allein auf der Bühne.)

König (zu Carlos). Carlos, dir gilt mein Zorn, der du
dabeistand'st

Und littst, daß solche Täuschung ich erfahre.

Carlos. Verurtheilt mich nicht, Herr, ich täuscht' mich selbst,
Als ich den Jüngling für den Thäter hielt.

Dies schwör' ich bei der Ehre eines Kriegers.

König (zu Henriquez). Weh, Henriquez, du hast mit arger List
An mir gehandelt! Gern verlöre ich

Die schönste Stadt, die je dein Schwert erobert,

Hätt' ich die Freiheit, dir das zu verzeihn,

Was du verübt hast, eine That, die sicher

Zu streng beurtheilt deine hohe Seele.

Du hast im Rausche eines jäh'n Zorns

Gehandelt wie ein Rasender, der dort

Am Schwersten fehlt, wo er am Meisten liebt.

Henriquez. Nein, nein, ich that's mit höll'scher Ueberlegung.

Wohl zog an mir vorbei die früh're Liebe

Mit ihren schönen Zügen, edlen Kräften,

Sie zog an mir vorbei und kehrte wieder,
Sie sprach mit Macht für ihn, und ward verworfen.

König. O geh! du hast ein wildes Phantasienspiel,
Das dir das Urtheil trübt. Laß mich gewähren!
Das Wohl des Staats erheischt dich, Eide, die
Dem Anspruch feindlich, binden nicht, wie billig.

Henriquez. Es sind in Eurem Königreich viel Edle,
Die diesem Staate besser dienen können,
Wenn auch mit bess'rem Willen nicht, als ich.

(Sein Schwert zu des Königs Füßen legend.)

Hier scheid' ich von Ehren, Kampf und Waffen;
Es soll kein Kriegerschwert, kein Feldherrnstab
Von dieser Mörderhand erfaßt mehr werden.
Eure Hoheit habt bei eines Fürsten Ehre
Euch mir verpflichtet und Ihr bleibt verpflichtet.

König. Ach, wenn es sein muß, du entschloss'ner Geist!
Doch überleg dir's, es sei das Verhör
Um einen Monat — um ein Jahr verzögert.

Henriquez. Um keinen Tag.

König. Du bist zu eigenwillig.

Mit welchem Rechte widerstrebst du mir,
Ist es mein Wunsch, das Arge zu verzögern?

Henriquez. Das Ansehn des Gesetzes macht mich kühn.
Als Erbe Don Juan's verlange ich
Mit Recht des Mörders schleuniges Verhör.
Auch würde die Verzögerung nichts nützen.
Wie viel verborg'ne Wege giebt es nicht
Für einen Schurken, der das Leben haßt
Es wünscht mein Herz dies Opfer, lechzt danach,
Da dies allein ihm nur kann wiedergeben
Des Himmels Gnade und der Menschen Achtung.

Carlos. Henriquez, zu spröb' ist dein Gewissen.

Henriquez. Still, Carlos, still! sei nicht mein Feind!

Es wär' mein größter Feind, der meinen Tod
Verhindern wollte. Ist dies erst vorüber,
Dann laß die Liebe meines hohen Herrn,
Der Kampfgenosfen, aller braven Männer,
Zu mir sich wieder fehr'n. Ein edler Schatz,
Der mein Gedächtniß wird vor Schmach bewahren!

König (ihn umarmend). Ob lebend oder todt, du wirst ge-
ehrt sein!

Ich will nicht länger deine Wünsche tadeln.
Du wirst für diesen feierlichen Akt
Dich vorbereiten wollen. Carlos führ' dich,
Wo du magst ruh'n und nöth'ge Hilfe finden.

(Geh.).

Henriquez. Nun, Freunde, kommt, bis das Verhör mich ruft.

(Gehi und bleibt wieder stehen. Zu Carlos.)

Ich lehne deine Hilfe jetzt nicht ab;
Ich bin befreit von einer schweren Bürde,
Darf eines braven Mannes Hand erfassen,
Und fühl'n, daß wir verwandt.

Carlos. Mit Allem, was da heißt das Größte, Beste,
Bist du verwandt. Ich kann nicht sagen, was
Ich für dich fühle, edler, großer Mann!

Henriquez (zu Antonio). Auch du, gieb mir die Hand, mein
theurer Jüngling!

Es wies dein herrliches Vertrauen mir
Den Pfad der Ehr' und Wahrheit, deine Flucht
Hätt' feige mich gemacht, ich wär' auf Erden
Ein scheu Geschöpf geheimen Frevels worden,
Das Licht des Himmels fluchend. Theurer Jüngling, —
Ich fühl' den starken Druck der Hand, ich fühl'
Die Liebe und die Großmuth, doch vergieb mir,
Daß ich so lange dich in Zweifel ließ!

Antonio. Ich hegte keinen Zweifel, daß du mich

Für schuldlos hieltest und mir helfen wolltest,
Doch ahnt' ich diese edle Handlung nicht.
Wär' ich, wie du verlangtest, doch geflohen,
Hätt' ich die Welt als Vagabund durchstrichen,
Oh' dies geschah! Was bin ich? was mein Name?
Doch du —

Henriquez. Still! still! bereu' nichts, süßer Jüngling,
Kein Freund auf Erden hätte solchen Dienst,
Solch' einen großen Dienst mir je geleistet.

Schön ist auch die Schlusscene des fünften Actes: das Erwachen des Henriquez am Morgen der Hinrichtung, das Erscheinen des Königs und dessen abermaliger Versuch, Henriquez zur Annahme der Begnadigung zu bewegen; der Abschied, den Henriquez von König, Gemahlin und Freunden nimmt. „Henriquez“ ist in der That eine Tragödie, wie nicht viele geschrieben worden sind. Wer dieselbe mit den ersten Trauerspielen Miß Baillie's vergleicht, wird finden, daß sich die Dichterin darin beträchtlich von ihrem ursprünglichen Plane entfernt und einen ungeheuren Fortschritt gemacht hat. Wohl hatte sie schon in „Ethwald“ viele ihrer unfruchtbaren Theorien vergessen, deren Musterstücke „Basil“ und „Monfort“. Doch läßt sich „Ethwald“ an künstlerischem Werth durchaus nicht mit „Henriquez“ vergleichen und ebenso wenig irgend ein anderes Stück der Dichterin. Zugleich geht durch „Henriquez“ ein warmer poetischer Hauch, und man kann das Stück nicht lesen, ohne sich gehoben zu fühlen.

Nachdem Joanna Baillie die ersten „Plays on the Passions“ herausgegeben, sah sie ein, daß Dramen, in denen fast alles von der künstlerischen Wiedergabe der

Hauptperson abhängt, nur selten eine würdige Darstellung auf der Bühne finden könnten, also schon aus diesem Grunde schlechterdings keine Bühnenstücke wären. Sie wollte jedoch Einseitigkeit vermeiden, wollte auch Bühnenstücke schreiben, und verfaßte deshalb eine Reihe von Dramen, deren wesentliche Eigenthümlichkeit im Gegensatz zu den „Plays on the Passions“ in der Erfindung einer bewegten und spannenden Handlung besteht, wobei jedoch die Charakterdarstellung keineswegs vernachlässigt ist; nur an einer treibenden, alle Theile der Dichtung bestimmenden und beherrschenden Leidenschaft fehlt es diesen Stücken und soll es, dem Vorsatz der Dichterin gemäß, auch fehlen. Wie wir sahen, hielt es Joanna Baillie theoretisch für unausführbar, daß Dramen, welche die Entwicklungsgeschichte einer Leidenschaft darstellen, zugleich bewegte und reichgegliederte Handlung enthalten, und umgekehrt, daß Dramen, welche die letztere Eigenschaft besitzen, zugleich das Entwicklungsbild einer Leidenschaft zu geben vermögen. Praktisch hat sie jedoch, und zwar in „Ethwald“ wie in „Henriquez“, den Beweis geliefert, daß Beides wohl vereinbar sei; auch dürfte „Henriquez“ wenigstens, auf der Bühne wirksamer sein, als so manches Stück der „Miscellaneous Plays“, von denen übrigens nur die „Familienlegende“ zur Ausführung gelangt ist.

Das erste Stück der „Miscellaneous Plays“ ist „Rayner“ und spielt wie „De Monfort“ in Deutschland. Rayner ist ein lebenswürdiger, edelgesinnter junger Mann, der bei völlig zerrütteten Vermögensverhältnissen das Unglück hat, mit herabgekommenen Campanen in

Berührung zu kommen, deren Haupt der zügellose Gra Zaterloo. Interessant ist der Gegensatz zwischen Rayner und Zaterloo. Der letztere verübt mit seiner Bande einen Ueberfall an einem reichen Mann; Rayner, der an der That schuldlos, wird derselben verdächtigt und in Haft gesetzt. Sein Unglück findet ihn als Mann, der die Schande scheut und sein Schicksal ohne hochtrabenden Heroismus zwar, aber mit Würde erträgt. Es liegt in der Zeichnung dieses Charakters etwas un- gemein Ansprechendes und menschlich Wahres. Schön ist die Scene zwischen Rayner und Elisabeth, seiner Ge- liebten, im Kerker. (4. Akt, 1. Scene.)

Rayner. Ja, du hast Recht, süße Elisabeth.
Ich fehlte hierin gegen deine Liebe.
Allein in schön'rer Tage Glanz, in all
Der reinen Lust der ungetrübten Jugend,
Da liebte ich dein mädchenhaftes Lächeln;
Doch ahnt' ich nicht die Kraft in dir, zu kämpfen
Mit all der Stärke ungebroch'nen Muthes,
In dunklen Lebensstürmen. Ja, du blühst
Im Sonnenschein und Schatten! Wehe, wehe!
Ich dachte dies, als ich dich sah — doch still!
Der Würfel fiel, nun laß mich davon schweigen.
Der Strahl, der mir dein edles Wesen zeigt,
Beleuchtet auch den schwarzen, finstern Pfad;
Der spaltet unsern Weg!

Elisabeth. O nein, o nein!
Wie unsre Herzen, so ist unser Weg,
Und nichts wird je ihn spalten! Starke Liebe
Trotzt allen Dingen und besiegt sie alle.
Ich will so heftig dich umklammern, daß

Mich Menschenhände nimmer von dir lösen!

Kayner. Weh dir, Geliebte, das sind Schmerzensworte,
Die nichts vermögen, als dein Weh zu künden.
Das Schicksal über uns zwingt uns zu scheiden,
Die starke Lieb', die alles überwindet,
Soll für uns kämpfend Alles überwinden:
Allein den Preis, den sie für uns gewinnt,
Birgt eine andre Welt; auf dieser Erde
Geh'n wir verschied'ne Wege mühsam aufwärts,
Sowie in Sturmesnacht zwei Wanderer
Auf einer Haide von einander kommen,
Um wieder sich zu finden.

Elisabeth. Allein dein Weg, mein theurer Kayner,
Er ist so furchtbar.

O, Fleisch und Blut erbebt vor diesem Pfad.
Es naht der Tod dir nicht, wie er besucht
Des Kranken Bett, an welchem Freunde weinen;
O nein! auch nicht, wie er am Schlachtfeld naht
Dem Krieger, dessen Blut tobt unterm Panzer,
Mit stolzem Gruß! Du mußt den Nacken beugen,
Deß süße Wärme jugendlichen Lebens
Mein Arm fühlt, den ich um ihn fest jetzt schlinge,
Dich trifft das Beil — o schrecklich, es ist schrecklich!

Kayner. Elisabeth! Geliebteste von Allen!
Du bist geängstigt durch ein Schreckensbild,
Das sich dein Geist schafft; achte nicht darauf!
Es ist nicht Alles schrecklich bei der Probe,
Was furchtbar scheint im Nahn; ermanne dich
Sei nicht die schwerste Last mir bei dem Anprall
Des Schicksals, die du meine Stütze sein sollst.

(Sie seufzt schwer.)

Was will dein schweres Seufzen? laß mich's deuten
Und sagen, dich besiegte die Natur,

Doch willst du dich dafür empor nun raffen,
Mit edler Stärke alles zu ertragen,
Was dir bestimmt, und einem armen Mann,
Der nichts auf dieser Welt besitzt als dich,
Ein muth'ger und entschlossener Genosse
In dunkler Stunde sein. Sprech' ich nicht recht?

Elisabeth. Du thust's, du thust's, wenn nur des Herzens
Wille
Die Schwäche überwindet.

Der Schluß des Stückes ist ein versöhnender. Es ist eine Freisprechung in letzter Stunde. Ein Sterbender sendet Graf Zaterloo einen Boten mit Dokumenten an den Gouverneur, welche Rayner's Unschuld darthun. Rayner nähert sich dem Schaffot, als die Begnadigung eintrifft, die ihn dem Leben und der Liebe zurückgibt.

Den größten und zugleich den sprödesten Vorwurf hat die Dichterin in der Tragödie „Constantin Paläologus, der letzte der Cäsaren“ behandelt, und wir müssen gestehen, daß es ihr vollkommen gelungen ist, denselben zu bemeistern. Das Stück offenbart so recht die Vorliebe der Dichterin für prächtige Situationen mit weiten Perspektiven, und ihr Talent für bewegte Ensemblescenen feiert hier seinen höchsten Triumph. Ein großer Zug geht unleugbar durch diese Dichtung, die jedoch mehr Schauspiel als Drama. In einem großartigen Bilde, reich an schönen Gestalten, an packenden Gegensätzen und wirkungsvollen Scenen, bringt die Dichterin einen Umschwung und Umsturz von ungeheurer geschichtlicher Bedeutung zur Anschauung; ein alter, morscher Staat, welchen die Hand seines letzten, edlen Lenkers nicht mehr

aufrecht zu erhalten vermag, bricht bei dem Anprall eines jungen, rohen, aber kraftvollen Volkes zusammen, das oströmische Reich wird durch osmanische Uebermacht in Trümmer geschlagen und mit ihm fällt sein letzter, trefflicher Herrscher und verbluten viele Edle, die auf dessen Seite standen.

Joanna Baillie wurde beim Lesen von Gibbon's Schilderung der Belagerung Constantinopels durch die Türken zu dieser Dichtung angeregt. Doch sind außer Constantin, Mohammed und Justiniani alle Personen darin Phantasiestalten. Constantin ist ein tugendhafter, edler Mann, der, als die Türken seinem Reiche furchtbar werden, zur Heldengröße sich erhebt. Von den anderen christlichen Fürsten Europas vollkommen isolirt, auf ein kleines Häuflein großmüthiger Freunde, die meist Fremde sind, angewiesen, steht er der feindlichen Macht mit heroischem Muth gegenüber und erleidet mit dem Sturze seiner Hauptstadt den Heldentod. Es könnte einem oberflächlichen Beurtheiler erscheinen, als wäre Constantin kein tragischer Held, da er persönlich unschuldig das härteste Loos erleidet. Wir müssen ihn jedoch, wollen wir die Intention der Dichterin verstehen, als Repräsentanten eines Volkes von einstiger, maßloser Machtüberhebung und unerfättlicher Herrschbegierde betrachten, das dem Andrang einer jüngeren und lebensfähigeren Nation endlich nicht mehr länger widerstehen kann und schließlich den Weg aller irdischen Größe geht. Um uns ihren Helden in verschiedenen Beziehungen zu zeigen und unsre Theilnahme für ihn zu erhöhen, hat die Dichterin ihm eine Gemahlin, die edle

Valeria, zur Seite gestellt. Beide Charaktere sind von hoher, idealer Schönheit und es fehlt dieser Dichtung nicht an hinreißenden Momenten. Freilich sind die Hauptgestalten, wie überhaupt das Ganze, viel zu modern gehalten.

Die Eröffnungsscene des Stückes orientirt uns vollkommen über die Situation der belagerten Stadt und über die Parteien, die sich darin gebildet. Wie ein lichter Strahl erscheint da die Gestalt der Ella, der Tochter des Sempronius, der an der Spitze der türkenfreundlichen Partei steht, während die Tochter den tapferen Schiffscommandanten Rodrigo, einen getreuen Anhänger Constantin's, liebt.

Die zweite schöne Scene des ersten Actes zeigt uns den Cäsaren mit der kleinen Schar seiner Getreuen — Othus, Rodrigo, Justiniani und einigen andern — in einem Saale des Schlosses nach schwerer Arbeit sich zum Mahle versammelnd. Kaum aber haben sie sich dazu begeben, als ein Bote nach dem andern auftritt und meldet, daß sich das mit türkischem Gelde bestochene Volk in hellem Aufruhr befinde und stürmisch nach dem Herrscher begehre. Gleichzeitig eilt auch Valeria herbei, Constantin zu beschwören, sich nicht der Menge preiszugeben. Nur schwer gelingt es diesem, die Flehende von der Nothwendigkeit seines Erscheinens vor dem Volke zu überzeugen und der Act schließt damit, daß Constantin den stürmischen Ruf von Außen folgt, während sich Valeria mit ihren Damen auf einen Thurm begiebt.

Die erste Scene des zweiten Actes ist eine Ensemble-scene im großen Stile: Constantin gegenüber den auf-

geregten Volksmassen. Der anfänglich wilde Tumult des Volkes, hierauf die Rede Constantins, dem ein Abenteuer Namens Othoric, dem wir nochmals begegnen werden, Gehör verschafft, sodann die allmälige Beruhigung der Menge und schließlich die Kühnheit Rodrigo's, der dem Volkshaufen, welcher sich dem Kaiser am schwersten fügen will, die Rechte entgegenstreckt, bis einer nach dem anderen dieselbe erfaßt — all das ist von einer festen Hand zur Anschauung gebracht.

An sich unbefriedigend, doch der abergläubischen Richtung jener Zeit vollständig entsprechend, ist der Besuch Valeria's bei einem Wahrsager, in der dritten Scene des zweiten Actes, der ihr selbstverständlich prophezeit, daß ihr Gemahl Herr der Stadt bleiben werde. Die vierte Scene dieses Actes zeigt, wie Constantin und seine Getreuen sich von gemeinsamer Berathung erheben, deren Ergebnis ist, daß Rodrigo und Justiniani zu Mohammed gehen, um Friedensunterhandlungen anzuknüpfen. Alle, bis auf Constantin und Othus treten ab, und nun erschließt ersterer dem letzteren in ergreifender Weise das Herz. Wir citiren diese Scene, sowie die sich daran anschließende schöne, wo Valeria auftritt.

Constantin. Willst du auch gehen, Othus?

Othus. Nicht, wenn mein Herr befiehlt, daß ich noch bleibe.

Constantin. Ach, theurer Freund, ich kann nichts mehr befehlen!

Doch dies betrübt dich! Gut denn, edler Mann,

Dies mein Befehl. (Auf einen Sitzweisend. Beide lassen sich nieder.)

An deiner Freundesseite

Will ich mein Herz ein wenig athmen lassen!

Denn ach, die Liebe dieser braven Männer,
Die treu mir beistehn, wo mein Glück im Sinken,
Sie drückt es schwer.
Vor dir, noch vor mir selbst kann ich verbergen,
Wie hoffnungslos die Lage, die mich einengt.
Kein fremder Fürst reicht mir die Bruderhand.
In dieser Zeit der Noth; kein Christenstaat
Schickt' seine Heere, um das Kreuz zu schützen,
Das hartbedrängte Kreuz; in unsren Mauern
Find' ich, selbst wenn die jüngern Freunde ich
Hinzuzähl', nicht genug Soldaten, um
Ein Städtchen gegen solche Macht zu schützen.
Wohl muß ich lächeln, Hoffungsmiene zeigen,
Dir gegenüber aber laß ich fallen
Schein und Verstellung und bin, wie ich bin,
Ein schwacher, ein zerriss'ner Mann. Vergieb mir,
Denn ich muß wirklich weinen.

Othus. Ja, weine ohne Rückhalt, starke Seele,
Vom Wogenschwall umbraust! du kämpftest stark
Wo spröb're Herzen unterlegen wären;
Und über deinen Fall, ist's so beschlossen,
Da werden gute Menschen Thränen weinen,
Verwandt den Thränen, die du nun vergießest.
Dein Name wird in Zukunft noch genannt,
Wenn die von mächt'gen Fürsten sind vergessen.

Constantin. O täusch' mich nicht! es täuscht dich deine
Liebe.

Der Menschen Thaten, sie sind für die Zukunft.
Nicht mehr, als die Ereignisse bedeuten,
Mit welchen sie verknüpft. Ein Staat, gesunken
In Alterschwäche, er hat keinen Helden;
Denn keiner bleibt zurück, zu dessen Stolz

Zählt die Erinn'ung dessen, was er that.
Nein, Othus, nein, ich acht' nicht auf den Ruhm.
Doch um vor Gott, deß Auge alles sieht,
In fremder und in meiner eignen Meinung
Durch Tapferkeit und rechten Stolz die Ehr'
Und Würde eines Mannes zu behaupten,
Will ich, wie ich gestellt bin, Alles thun,
Was menschenmöglich, — werde alles leiden —
Es schreit das Herz drin, was der Mensch kann leiden!

(Sich erhebend und die beiden Hände fest verschlungen emporhaltend.)

Wenn schlichte Bürger kühn zum Richtplatz gehen,
Daß die Genossen ihrer sich nicht schämen,
Da sollt' ich zittern? Nein, beim Hauhe Gottes!
Ich zittre nicht, vergieß ich jetzt auch Thränen.

Othus. Sind Mühen und Gefahren, ja, selbst Leiden,
Wenn ihm der Menschen Lieb' und Beifall folgt,
Dem edlen Geiste doch ein Segenzustand,
Der ihm weit höher steht, als alles Glück
Des stillen Friedens, dem kein Ruhm bescheert.

Constantin. Nein, guter Othus, nein, du mißverstehst mich.
Ich wollt', ich hätt' in eines Waidmanns Hütte,
In Ruhe meine Zeit verbracht, mein Brod
Getheilt mit jener, der ich mich erfreut,
Mehr fern vom Thron, als auf dem Thron; doch so
Will ich auch ganz sein, was ich bin.

Othus. Ja, du wirst's ganz sein, Geist, so stolz und edel
Wie einer, welcher Cäsar's Namen trug!

Constantin (besorgt lächelnd). Ich habe Grund, ich habe
guten Grund.

Doch für die Tapfern, welche zu mir stehen,
Ihr friedlich Heim in andern Ländern haben,
Und Bande werth, auf welche keine Pflicht
Legt ihre starke Hand — was ist ihr Grund?

Was ist ihr Lohn? Ich ernte keinen Ruhm;
Und überdies — O, dies bedrückt mein Herz!
Ein Herz voll schwerer Sorgen und bedrückt
Von diesem auch, dem Schrecklichsten, von dem,
Was ich bekämpft womit ich oft gerungen,
Von dem, was zwischen mich tritt und mein Selbst —
Das Selbst, das als ein Christ ich und als Mann
Mir zu erhalten strebe —

Othus. Du hast vorher geheimen Grund des Kummers
In abgeriss'nen Worten — will mein Herr
Dem wohlerprobten Freund —

Constantin. (Sich von ihm abwendend.) Nein, nein, mein Othus!
Ich träume oft wie ein zerstreuter Mann
Und nähre dunkles Denken — Macht und Willkür,
Schutzlose Schönheit — Mohammed — Valeria —
Mach' aus den wilden Worten, was du willst,
Ich sage nichts mehr.

Othus. Ach, nun weiß ich Alles.

Constantin. Und doch, weshalb sollt' dies mich so be-
trüben?

Vielleicht fand der Gedanke nirgendwo
Sonst Anhalt; wohl liegt es in meiner Schwäche.
Ich bin beschämt. — Ich kann auf meine Frist schau'n,
Die kurze und auf ihre dunkle Grenze;
Ich kann, wenn Gott mich stärkt, mein Erdenwerk
So wie ein Fürst beenden; wenn beendet,
Bin ich für das, was nachher sich ereignet,
Im Lärme dieser Lebensbühn' ein Nichts.

Othus. Wohlan, mein edler Herr, ergieb dich nicht
Solch' marternden Gedanken! Giebt's kein Mittel,
Das lindernd wirkte, wenn es zu gebrauchen
Du dich nicht scheust? Entfernen' die Kaiserin

Aus diesen Mauern. Es ist ein grausam Mittel,
Doch wird es dich beruhigen.

Constantin. Ich dachte dran, allein sie hat so eng
Mit meinem Sein verflochten sich — ach, Freund!
Es muß vergehn! Im Grabe, das nichts weiß,
Da werd' ich ruhig sein.

Othus. Allein weiß sie, was du befürchtest, Herr?

Constantin. O nein, sie weiß nichts, denn ich hielt sie
ferne,
Von dem verhassten Gegenstand. Was thun?
Könnst' ich doch grad' so leicht in's Herz ihr stoßen
Den Wurfspeer, als ihr zeigen meine Furcht.

Othus. Vielleicht würd' sie zur Flucht bewegt durch
Schild' rung

Der Schrecken, die gefall'ner Städte Loos.

Hier kommt sie selbst: — so sei es doch versucht.

Valeria, Lucia und andere Hofdamen.

Valeria (zu Constantin). Ich mahn' dich an dein Wort! Ein
kurzes Stündchen,

— Ein flücht'ger Strahl durch schwarzen Wolkenfaum —

Versprachst du mir, und ich behaupt' mein Recht.

Ich lade deine Freunde, eh' sie gehen.

Doch was erschreckt dich? wie ist dir, Geliebter?

Verstört ist dein Gesicht, — welsch' neuer Grund?

Constantin. Kein neuer Grund, doch einer, der mich
martert.

Valeria. Ist er mir unbekannt?

Constantin. Sprich zu ihr, Othus!

Othus. Bedrückt von vielen Nebeln, vielen Sorgen,
Ist unser hoher Herr zumeist geängstigt

Um dich und um dein theures Wohl. Wer weiß

Wie viele Schreckensdinge, Grausamkeiten

In einer Stadt, die wird mit Sturm genommen,

Wenn dies ihr Loos, das Schicksal bergen mag?
O laß ihn doch auf seinem Posten steh'n,
Großmüth'ge Herrin, frei von einer Sorge
Der schwersten, wenn er denkt, daß er dich läßt
Als mitbetroffene Zeugin solcher Dinge!

Valeria. Was soll das? denkst du, daß der Untergang,
Der ihn mit sich reißt, würde für mich haben
Form oder Umstand? Nein, es wäre ja
Das Sturzgetöse aller Dinge, das
Nicht deutlich ist, nur einmal wird vernommen.
Du sprichst wie ein unkundiger Gelehrter,
So hieß dein Meister dich wohl niemals reden.

Constantin. Valeria, uns zwingt die harte Noth.
Ich hab' schon einen sichern Ort gefunden
Für dieses Stammes letzten, zarten Sprossen,
Daß etwas sei von diesem Fall gerettet.
Und werd' ich nicht für dich —

Valeria. Nein, ich bin nichts,
Als was für dich ich bin! Ist dies vorüber —

Constantin. Valeria, das wird ja nie vergeh'n,
Du kannst für mich noch leben, kannst verbreiten
Ein ehrenvoll Gedächtniß unter Menschen
Von dem, was ich gewesen. Lucia hilf mir,
Auch, liebe Servia, du und alle ihr! (Zu den Damen).
Hängt an die Herrin euch mit sanfter Liebe,
Und sagt, daß in der Fremde ihr wollt sein
Die Freunde und die Sänst'ger ihres Weh's,
Wo jedes edle Herz ihr zeigen wird
Verwandte Bande wärmsten Mitgeföhls.
Sagt, daß ihr eifrigst euch ihr widmen wollt:
Ihr wollt sie nicht verlassen?

Lucia und andere Damen. Niemals, Herr.
Geliebte Herrscherin, Zeit unsres Lebens

In welchem Land, in welcher Lage wir,
Wir werden niemals von dir weichen.

Valeria. Ich weiß es wohl, und Dank sei eurer Liebe!
Doch nun entfernt euch, drängt euch nicht um mich!
O Paläologus! hast du denn für mich
Im Geist ersonnen eine Welt, ein Sein
Wo du nicht bist? (zu ihm eilend und ihm um den Hals fallend).
Hier meine Welt, mein Leben, meine Zuflucht,
Zu keiner andern will ich je mich wenden.
Hier ist noch Licht und Hoffnung, fern von hier
Ist alles Andre rings ein gähnend Grab.

Constantin. Geliebteste! Großmüthige! Gepries'ne!
Süße Valeria! du machst mich schwanken!
Doch handle frei, denn ich kann dich nicht zwingen.
Laß kommen das Geschick, ich harr' des Schlimmsten!

Der dritte Akt versetzt uns in's türkische Lager. Zum ersten Mal tritt uns hier Mohammed entgegen, der nicht ohne Wucht und Größe ist, doch nicht zu den gelungensten Gestalten des Dramas gehört. Othoric, Constantin's treuer Anhänger, dem wir schon in der großen Ensemblescene im zweiten Akte begegnet sind, macht ein Attentat auf den Sultan, welches mißglückt. Schön ist der Tod Othoric's, der jedoch keine selbständige Erfindung der Dichterin, sondern eine Reminiscenz an Gelesenes ist. Die Gesandten Constantin's werden von dem Großherrsnn entlassen, ohne daß er ihr Anliegen berücksichtigt. Der vierte Akt zeigt die Situation am Vorabend der Erstürmung der Stadt. In der ersten Scene erscheint Mohammed wieder, der sich mit seinem Bezier bei einem Vorposten des türkischen Lagers im Mondenlichte ergeht; auf die ferne Stadt blickend,

deren Geräusch an sein Ohr dringt. Und er liebt dies Geräusch. „Ich lieb' den Ton,“ sagt er zu seinem Bezier:

„So wie die letzten Scufzer eines Feindes,
Der stirbt, ergötzet er mein Ohr.
Du bist erschöpft, der Städte stolze Fürstin,
Und deinen letzten Laut entführt der Wind.
Du hast nur eine Stimme mehr, die Stimme
Des Schreckens und des Wahnsinns, dann wirst du
Nicht mehr vernommen unter Völkern. Horch!
Wie schön! sowie der Löwe hört von fern,
Die Beute nahn und schüttelt seine Mähne
Und schlägt mit seinem Schweif die gelben Seiten,
So höre ich das Nachtgeräusch der Stadt!“

In der zweiten Scene richtet Constantin in einem Chorgang der Hagia Sophia, während die große Glocke ertönt, rührende Worte an seine Anhänger und alle verbünden sich im Angesicht der drohendsten Gefahr inniger als je. In der nächsten Scene erfolgt die Verhaftung der Türkenfreunde Marthon und Petronius, welcher letzterer dem Sultan seine Tochter zuzuführen im Begriffe stand. Ergreifende Momente enthält die letzte Scene zwischen Constantin und Valeria. Die letztere ist, als die Gefahr schon auf's Höchste gestiegen, noch voll Zuversicht, denn sie vertraut auf die Worte des Wahrsagers, daß ihr Gemahl Herr der Stadt bleiben werde.

Constantin. Und nannte er ihn Constantin?

Valeria. Welch' andren Namen denn als Constantin
Kommt' er mit meiner Frage wohl verbinden?
Du wendest ab dich mit verstörten Mienen,

O wende dich nicht ab! o sprich! o sprich!
Welch' ein Gedanke regt dich auf?

(Sich heftig an ihn klammernd, als er wegsteht.)

Constantin. Frag' nicht, o frage nicht, es ist vorbei!
Sowie ein leuchtend Meteor schießt durch die Nacht,
Schrecklich, doch jählings.

Valeria. Du mußt dich erklären.

Constantin. Verwirr' mich nicht.

Valeria. Nein, nein, du mußt mir's sagen
Welch' andrer Name wohl als Constantin
Läßt sich an meinen Herrn und Gatten knüpfen?

Constantin. (Sinkt ganz überwältigt auf einen Stuhl und bedeckt sein
Antlitz mit den Händen, während er mit bebender Stimme spricht:)

Mohammed! Mohammed!

(Valeria prallt zurück, ihre Hände bestürzt emporhaltend; dann spricht er, nach einer
Pause mit selbstverachtender Miene zu ihr emporblickend:)

Ich habe dich gekränkt in dieser Stunde,
Wo mein gepreßtes Herz seufzt nach dem Frieden,
Den sich am Lebenschlusse wünscht das Herz.
Ich habe dich gekränkt.

Valeria. Du hast's gethan.

Was du mir immer Kränkendes gesagt,
Das ist in diesem herben Schlag enthalten;
Und jeder andre Schlag mit dem verglichen,
Hat mich nur leicht berührt.

Constantin. S' war ein Gedanke, der sich rasch hin-
wegstahl

Und ungebeten kam. (Neuevoll zu ihr tretend.)

Valeria. (Sich ärgerlich wegwendend.)

Nie kreuzte ein Gedanke je den Geist
Dem kein verschwistertes Gefühl voranging,
Das ihm den Weg bahnt!

Constantin. Ja, du sprichst wahr, theure Valeria,
Doch wende dich nicht ab im Zorn! Ich habe

Vordem erwogen Mohammed's Gesinnung,
Und Macht und Glauben. Runzle nicht die Stirn!

Valeria, du bist schön — nein, zürne nicht!

Valeria. Was sagst du? hast du bis zuletzt für mich
Bewahrt denn dies Erniedrigende — nein!

Zerstört sei jeglicher verhaßte Schmutz
Der Schönheit! denn sie ist uns Fluch und Schmach!

(Sich das Haar ausraufend.)

Constantin. O sei nicht so! Verzeih' die flücht'ge Regung!

Denk' an des Gatten maßlose Bestürzung,
Der rohen Siegers Macht zu gut nur kennt.

Valeria. Was seine Macht ist, das berührt mich nicht.

Constantin. Wohlan! der Zorn der Widerstrebenden
Erschreckt ihn nicht.

Valeria. (Verächtlich lächelnd.) Wird er den Tod wohl freien?

Constantin. Was sagst du? O, welch' ein Gedanke
ist dies?

Ja, ja! ich kenne Alles! doch wie schrecklich!

Mir fährt ein kalter Schauer durch die Glieder!

Das ist nicht recht, das ist nicht gottergeben!

O nein, du Edle, du Gepriesene!

Gieb dem Gefall'nen Alles, was die Seele

Verwaister Lieb' kann geben — doch nicht mehr!

Der Himmel schütz' dich in der bösen Stunde!

Das Andere verbann' aus deinem Geist,

Und laß es da nicht leben.

Valeria. Es lebt da nicht. Der Himmel wird mich
schützen:

Wer mich für hilflos hält, hält mich für niedrig.

Constantin. Ich halte dich für Alles, was umschloß
Von höchstem Werthe je das schönste Weib:

Groß durch Natur, nur darin fehlerhaft,

Daß das Geschick knüpft' deiner Seele Zierden

An eines armen Mannes trüben Geist,
Der in der Schmerzensstunde sie nicht schätzte,
Wie ihrem Werthe es geziemt.

Valeria. (In seine Arme eilend.)

Nein, du hast sie geschätzt,
In blinder Lieb' weit über ihren Werth.
Zu oft nur mehrte meine Leidenschaft
Die Drangsal deines schwerbedrängten Herzens,
Das ich erleichtern sollte! Auf mein Haupt
Fällt alle Schuld, die zwischen uns besteht,
Und ich allein nur hab' Vergebung nöthig.

Der fünfte Akt führt in einer Reihe vortrefflicher und ergreifender Scenen die große allgemeine Katastrophe der Stadt vor. Schön ist der Tod Constantin's, der von Türkenswertern durchbohrt hinsinkt und allein stirbt, schön auch die Begegnung Mohammeds mit der kaiserlichen Wittwe, welch' letztere sich, ihrem Entschlusse treu, selbst den Tod giebt. Mit richtigem dichterischen Tact hat Miß Baillie inmitten all der Zerstörung und Vernichtung einen wohlthuenden Ausblick bestehen lassen: das ist das Liebespaar Rodrigo und Ella, die beide den Fall der Stadt überleben und Gnade vor dem Sultan finden.

Das Gebiet der einheimischen Sage betrat die Dichterin mit der „Familienlegende“, dem einzigen ihrer Dramen, welches einen bedeutenden Bühnenerfolg errang. Es ist das letzte Stück, auf welches wir hier näher eingehen wollen. Es war, wie wir bereits sahen, ein Liebling Walter Scott's, und als dieser den Schauplatz des Dramas, die Insel Mull und die gegenüberliegende Küste bereiste, schrieb er an die Dichterin, daß sie diese

Gegenden „ebenso klassisch wie unsterblich gemacht habe.“ Das Stück hat vor Allem den großen Vorzug, die Luft des Ortes zu athmen, an welchem es spielt. Die Gestalten haben durchaus schottisches Gepräge und das Ganze offenbart den Geist, der uns aus Scott's Romanen entgegenweht. Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender. Maclean, der Häuptling des Stammes gleichen Namens, welcher die Insel Mull bewohnt, hat sich während eines Waffenstillstandes zwischen seinem Volke und den Campbells mit der Tochter des Häuptlings des letzteren Stammes, des Earl von Argyll, vermählt, um einen dauernden Frieden zwischen beiden Clans herbeizuführen. Mit scheelen Blicken betrachten jedoch die Verwandten und ersten Vasallen Maclean's die Anwesenheit der Fremden, die dem Könige einen Sohn gebiert und die Aufregung unter ihnen wird um so größer, als verschiedene Zeichen wahrgenommen werden, die auf künftiges Unglück des Reiches deuten und welche die Vasallen auf die verhaßte Fremde beziehen. Sie versammeln sich daher, um zu berathen, wie man dieselbe entfernen könne und werden vom Könige überrascht (2. Akt, 2. Scene).

Maclean. Hier find' ich eine treffliche Versammlung.

(Düstere Pause.)

Benlora, Thona, Allen von Glenore,
Und all' ihr unsere tapfersten Verwandten!
Welch' ein Geheimniß liegt in diesem Schweigen?
Hängt über unserm Clan ein drohend Unheil?

Benlora. Ja, Herr, ein Unheil, welches macht das
Blut

Bejahrter Krieger sieden, so daß sie
Den Boden, der sie trägt, mit Füßen stampfen.

Ein Unheil, das die Stadt in Flammen setzen,
Mit Blut die Gassen füllen und Raubvögel
Mit hingeschlacht'nen Körpern mästen wird.

Glenfadden. Ein Unheil, das die grauen Locken, ach,
Der Seher rings um die gebleichten Schädel
Wie Flammenspitzenzucken aufwärts treibt;
Die Zähne schmerzen macht, Augäpfel rollen
Im wilden Wahnsinn bei den Schreckensdingen,
Die grauenvoll vor ihnen sich erheben.

Erster Basall. Es ward die Meerjungfrau gehört vom
Felsen,

Der Wellen Schicksalsfang.

Glenfadden. Das nord'sche Meer
Hört man an unsrer Küste ferne stöhnen
In Schreckenstönen, welche Tod bedeuten.

Zweiter Basall. Man sah auf unserer Haide Todten-
lichter

Zahllos die Gräber Tausender beleuchten.

Benlora. Und Töne gleich der Stimme deines Vaters
Bernahmen an dem Orte, wo er ruht,
Die Wächter dreimal gegen Morgen deutlich. (Zu Glenfadden)
War es nicht dreimal?

Glenfadden. Dreimal ward's gehört.

Maclean. Ihr überrascht mich sehr. Dies ist geschehen?
Lochtarish. Ja, Herr: und glaubst du, daß gering wir
achten,

Gewarnt durch solche Zeichen, künft'ges Unheil?

Maclean. Wenn es so ist, dann hab' der Himmel Gnade!

Lochtarish. (Mit lauter, feierlicher Stimme.)

Hab' du selbst mit uns Gnade, Herr.

Maclean. Wie das?

Ihr regt mich heftig auf. Hab' ich die Macht,
Dies Unheil zu verhüten?

Alle. Ja, du hast sie.

Maclean. Dann helfe Gott in meinen Nöthen mir,
Da ich für Euch und für mein Volk, was immer
In meinen schwachen Kräften, wirken will!

Alle. Amen und schwör' es!

Maclean. (Zurückbeheb.) Was für Worte dies?
Mit welchem Ungeflüm geäußert? Sagt,
Was ihr begehrt!

Benlora. (Aus der Reihe der Anderen hervortretend.)

Gut denn, du sollst es wissen.

Es nährt deine Brust in Helen von Campbell
'Ne Schlange, die geheimen Stachel birgt
Für dich und all die Deinen, die ein Späher
Des schwarzen Argyll; eine böse Seuche,
Auf die sich jene Warnungen beziehen,
Von der Bestehen oder Untergang
Und Sein und Namen unseres Stammes abhängt.
Schick' die verführerische Here fort!
Verwerflich ist's, wenn sich Geblüte einen,
Die von Natur einander feindlich sind.
Es lehnt sich jeder Krieger deines Stammes
Dagegen auf; des Grabes Stimme tönt
Und sagt, es soll nicht sein. Erschrick nicht, Herr,
Wenn ich es wiederhole: schick' sie fort!

Maclean. Bist du ein Mann, daß solches du begehrt?
Wo ich gebunden bin durch heil'ge Bande?

Lochtarish. Der du gebunden bist durch etwas, das
Du heilig nennst, welch' Band ist heiliger
Als das, was an den Stamm und die Vasallen
Den edlen Häuptling knüpft? Gäh' es Bande,
Die diesem feindlich, ob ein Heil'ger auch
Sie stellte über die geweihten Dinge,

Sie sind vernichtet und gelöst.

Benlora.

Lochtarish,

Du sprichst gesunde Worte! Dies der Glaube
Der alten Krieger und dies auch der Glaube,
Den wir, die Söhne, mit dem Schwert verfechten.

(Das Schwert ziehend, während die Anderen seinem Beispiele folgen.)

Maclean. Gar sehr verwirrt mich eure Hestigkeit.

Ich kann am Schlachtfeld kämpfen, wie ihr wißt,
Doch wie mit euch ich kämpfe, wilde Männer,
Das weiß ich nicht.

Lochtarish. Entscheide dich, Maclean, du hast die Wahl,
Der Häuptling uns zu sein und uns zu führen,
Wie ehemals es dein tapftrer Vater that,
Gegen unsre Feinde — oder der Gemahl,
(Verachtet und verflucht) von jener, die du
Mehr schätze, als dein Reich und uns!

Glenfadden.

So wähle!

Benlora, der uns gegen alte Feinde
In bessern Zeiten führte wie ein Häuptling,
Wird bei dem ersten Schmettern seines Kriegshorns,
Wenn er so will, um seine Fahnen sammeln
Im Aufruhr deine tapferen Vasallen.

Maclean. (Hestig erschrocken.) Dahin ziel'n eure Wünsche?
mich verlassen —

Meine Vasallen wollen mich verlassen?

Lochtarish. Und unsre Frauen auch, ich schwör' es dir!
Kein Kind, kein altes Weib bleibt in der Halle,
Um dich als Herrn zu ehr'n.

Maclean. (Nach großer Erregung:) „Entscheide dich und schick'
sie fort,“ wie weit

Die Wünsche gehen, welchen diese Worte
Ihr anpaßt. . . (Hestig:) Reichen sie bis an ihr Leben?

(Er hält ein und betrachtet sie ängstlich, doch sie schweigen.)

O dieses arge böse Schweigen!

Lochtarish. Wir wollen nicht ihr Blut.

Maclean. Ihr wollt sie schonen?

Lochtarish. Gieb sie uns preis und frage weiter nicht,
Wie wir mit ihr verfahr'n.

Maclean. Es liegt in euren Worten ein Geheimniß,
Das Arges mir verhüllt. Weh, weh dem Tage,
Der mich auf diesen Schwindelgrat gestellt!
Auf jeder Seite gähnet das Verderben.

(Eine Stimme wird von Außen gehört, die unzusammenhängende Worte ausstößt,
mit Ausrufen des Schreckens gemischt.)

Welch eine Schreckensstimme?

(Ein vierter Vasall kommt, scheinbar heftig erschreckt.)

Lochtarish. (Zum vierten Vasallen.) Was führt dich her?

Vierter Vasall. Er heftet grausig auf die finstre Leere
Den starren Blick, auf Schreckliches gerichtet,
So daß die Sehnen seiner alten Glieder
Vor Schauer beben.

Lochtarish. Wen hast du genannt?

Vierter Vasall. John von der Insel! den ehrwürd'gen
Seher!

Geht, seht ihn selber in der äußern Höhle.
Er steht verzückt auf seinem Weg gehemmt
Durch schreckliche Gesichte, als er forschend
Nach unserm Hünptling hierher eilte.

(Stimme von Außen wird wie früher gehört.)

Lochtarish. Hört! Hört! ihn lenken schreckensvolle Mächte!
Komm, Hünptling, komm und sieh' den würd'gen Mann,
Kann Himmel oder Hölle dich bewegen,
Wirfst du uns jetzt nicht widerstehn.
Hörst du's? und regungslos?

Maclean. Ich bin bestürzt, betäubt,
Und jeder Sinn verwirrt! ihr heft'gen Männer!

Wenn bis zu diesem Punkt gedrängt ihr wäret, —
Wo solch ein Nothdruck auf mir lastet,
Was nützt hier Widerstand? Weh, weh dem Tag!
Führt mich, wohin ihr wollt!

Maclean übergiebt die Gemahlin den Vasallen und diese setzen sie auf einem einsamen Felsen im Meere aus. Doch ein Fischer bemerkt und rettet sie und führt sie in seine Hütte, wo sie ihren Bruder John de Lorne und dessen Freund, Hubert de Grey findet, die kurz vor ihrer Verbannung sie insgeheim besucht, um nach ihrer Lage zu forschen und auf der Rückfahrt auch nach diesem Orte gelangt sind. Sie führen Helene zu ihrem Vater zurück, der sie verborgen hält. Zunächst giebt Maclean dem Earl von dem Tode Helene's Kunde, bald darauf aber erscheint er mit seinen Vasallen in tiefer Trauer und wird ebenso von Argyll empfangen, der nichts merken läßt. Ein Bankett wird veranstaltet. Schon sind alle Gäste versammelt, nur zur Rechten Argylls ist noch ein Sitz frei. Gespannt harren die Maclean's, für welchen Gast derselbe wohl bestimmt sei, als zu ihrem Schrecken und höchsten Erstaunen Helene von Campbell in den Festsaal tritt. Argyll gewährt den Uebelthätern freien Abzug aus dem Palaste, außerhalb desselben aber fordert John de Lorne den Maclean zum Zweikampfe heraus, in welchem Maclean fällt. Die Vasallen werden gefangen genommen. Einer derselben, Lochtarish, hofft seine Befreiung dadurch zu bewirken, daß er an die Gefahren mahnt, welchen Macleans Sohn ausgesetzt sei. Allein schon hat Hubert de Grey sich desselben bemächtigt und zeigt ihn im Triumph. Das Stück schließt

mit einer langen, erbaulichen Rede Argylls. Der Hauptfehler des gleichwohl interessanten und gut componirten Dramas ist der, daß die Hauptgestalt zu wenig hervortritt und ihre Seelenkämpfe zu oberflächlich behandelt werden.

Mit diesen Analysen glauben wir dem Unkundigen einen genügenden Begriff von der dramatischen Kunst Joanna Baillie's gegeben zu haben. Die Dichterin hat zwar noch einige andere lesens- und bemerkenswerthe Stücke geschrieben, wie „The Witchcraft“, welches wie die „Familienlegende“ in Schottland spielt, ferner das eigenthümliche „The Stripling“, dann „The Separation“, eine von warmem Pathos erfüllte Dichtung, ferner „The Bride“, ein christliches Tendenzstück voll lyrischer Schönheiten, welches sie auf Aufforderung Sir Alexander Johnston's, des Justizchefs von Ceylon, verfaßte, der es in's Singhalesische übertragen ließ, allein wir erachten es nicht als unsere Aufgabe, eine erschöpfende Darstellung der Baillie'schen Dramen zu geben, und begnügen uns damit erstens die besten und berühmtesten, zweitens die für ihre ursprünglichen Theorien besonders charakteristischen behandelt zu haben.

Joanna Baillie that sich auch als Balladen-Dichterin und lyrische Dichterin hervor, (wenn sie in diesen Eigenschaften auch bei weitem nicht so hoch steht, denn als Dramendichterin) wie ihr „Metrical Legends“ einerseits, ihre „Fugitive Verses“ andererseits beweisen. Doch möchten wir den letzteren den Vorzug geben. Auch dürfen wir nicht vergessen, auf die zahlreichen lyrischen Einlagen hinzuweisen, die ihre Dramen enthalten. Sie zeigt in ihren lyrischen

Gedichten Unmittelbarkeit der Empfindung und feines Gefühl für Melos und Rhythmus, und in ihren lyrisch-betrachtenden Gedichten eine so poetische Auffassung der Dinge, eine solche Fähigkeit, das Gewöhnliche zu idealisiren, daß wir uns an William Cowper gemahnt fühlen. Die „Fugitive Verses“ schließen mit geistlichen Hymnen ab. Das Ende der gesammelten Werke bildet die schöne indische Erzählung „Ahalya Bae“.

Joanna Baillie erreichte ein ungewöhnlich hohes Alter, sie starb, eine Neunundachtzigjährige, am 23. Februar 1851, nachdem sie am Tage vor ihrem Tode den Wunsch geäußert, daß es endlich vorbei sein möge.

Joanna Baillie nimmt jedenfalls eine hohe Stelle auf dem Parnasse ein. Sie besaß einen seltenen Reichtum an dichterischen Kräften, und unter diesen war wieder die hervorragendste ihre ungewöhnliche Phantasie, denn fast alle ihre dramatischen Stoffe sind ihre eigenen Erfindungen. Hätte sie nun ihre großen und schönen Gaben gut zu gebrauchen verstanden, es wäre wohl wenig gewesen, was sie auf dem Gebiete des ernstern Dramas nicht erreicht haben würde. Leider hat sie es jedoch nicht vermocht. Bei aller Verehrung für ihr großes Talent werden wir ihr kaum den Namen einer Künstlerin beilegen dürfen, oder doch zugestehen müssen, daß sie es oft an ächter Künstlerschaft, an wahrer Kräfteanstrengung und Vertiefung fehlen ließ. Ihre besten Stücke selbst verathen einen gewissen Mangel an Harmoniegefühl und an jener künstlerischen Gewissenhaftigkeit, mit welcher ein Dichter sein Werk bis ins kleinste Detail liebevoll ausarbeitet. Dieser Mangel ist in ihren ersten Stücken

nun freilich zum guten Theil auf Rechnung ihrer falschen theoretischen Anschauungen zu setzen, aber nicht weniger trug auch das Fehlen einer wahren künstlerischen Durchbildung und eines wahren künstlerischen Ehrgeizes daran Schuld. Dieser Mangel zeigt sich in substantieller Hinsicht bei ihr auch in der allzu häufigen Wiederholung derselben Motive, — wesentlicher wie secundärer — in formeller, in den zahlreichen Verstößen, welche sie sich gegen Sprache und Versbau zu schulden kommen ließ.

Wenn wir die Fehler in den Dramen Joanna Baillie's mit ihren Vorzügen vergleichen, wird es uns klar, daß es der Dichterin an einem einsichtsvollen Rathgeber gemangelt habe, dessen manche schöpferische Geister absolut bedürfen und für welchen das Studium großer literarischer Vorbilder ihnen niemals ein vollständiger Ersatz werden kann. Und wie wünschen wir da, Walter Scott hätte „Schwester Joanna“, wie er sie zu benennen liebte, anstatt ihr ausschließlich Lob zu spenden, auf die Gebrechen ihrer Schöpfungen aufmerksam zu machen und sie vor den Irrwegen, die sie einzuschlagen geneigt war zu warnen vermocht. Da wir aber keinen Grund haben, an der Aufrichtigkeit von Scott's unbedingter Bewunderung zu zweifeln, so geht daraus hervor, daß in dramatischen Dingen eben nicht viel Rath's bei ihm zu holen war.

Trotz aller Mängel und trotzdem manche ihrer Stücke veraltet sind, verfehlt Joanna Baillie nicht, auch heute noch einen nachhaltigen, einen imposanten Eindruck auf uns zu machen, und zwar nicht nur vermöge ihrer seltenen dichterischen Eigenschaften, sondern auch durch ihre mo-

ralischen Vorzüge. Ein großes, starkes Herz, weite Sympathien, Gesinnungstüchtigkeit prägen sich überall in ihren Werken aus. Zugleich lebte etwas von dem kühnen ritterlichen Geiste ihrer Vorfahren in ihr, obwohl niemand weniger aristokratisch gesinnt sein konnte, als Joanna Baillie.

Joanna Baillie schwebte nur ein großes Vorbild vor Augen: Shakespeare. Sie liebte das Höchste und strebte dem Größten nach. Mitunter schließt sie sich allerdings zu eng an ihr erhabenes Muster an und dann sind ihre Nachbildungen werthlos; gewöhnlich aber sind diese Anflänge bei ihr originelle Rückstrahlungen empfangener Anregungen, die zu den schönsten und besten gehören. Joanna Baillie ist recht eigentlich Shakespeare's Tochter zu nennen, und sie schließt sich in mancher Hinsicht an die Gruppe der großen Elisabethinischen Dramatiker. Unter den neueren englischen Dramatikern läßt sich ihr nach unserer Ansicht keiner an die Seite stellen, auch Henry Taylor nicht. Andere hervorragende englische Dichter der Gegenwart, welche sich selbst für ächte Dramatiker halten, verdienen den Namen wohl kaum, wenn man ihn recht versteht.

Man ist darüber einig, daß sich Joanna Baillie's Stücke nicht für die Bühne eignen. Aber die „Familienlegende“ hat auf dem Edinburger Theater doch eine starke Wirkung hervorgebracht und ihre anderen Dramen, abgesehen von „De Monfort“, sind nicht zur Aufführung gebracht worden. Aber über wie wenige Dinge läßt sich schwerer ein aprioristisches Urtheil fällen, als über die Bühnenfähigkeit eines Stückes? Sollte es niemals ein

Theater mit „Henriquez“ wagen? Vor Allem aber wäre zu wünschen, daß diejenigen, welche sich für die Dichterin interessieren, ihre Werke leicht durch den Buchhandel erreichen könnten, daß eine neue Auflage derselben veranstaltet würde.

Wir hatten diese Zeilen abgeschlossen, als wir von wohlunterrichteter Seite erfuhren, daß kein geringerer als Franz Grillparzer die schottische Dramatikerin eifrig studiert und sehr hoch gestellt habe und wir glauben, dies zu ihrer Ehre dem Leser noch mittheilen zu müssen.