

Programm
des
Königlichen Gymnasiums
zu
Hohenstein
in Preußen.

Zu der
öffentlichen Prüfung,
welche
Montag den 21. März
in der
Aula des Gymnasiums
gehalten werden wird,
ladet ergebenst ein
Dr. M. Tæppen,
Director des Gymnasiums.

Inhalt:

- 1) Eine literaturhistorische Abhandlung. Von dem Oberlehrer Dr. Eduard Gervais.
- 2) Schulnachrichten. Von dem Director.

Allenstein, 1864.

Gedruckt in der A. Harich'schen Buchdruckerei.



Uebersicht der öffentlichen Prüfung.

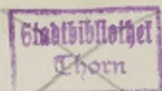
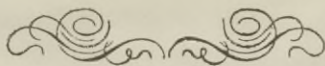
Montag den 21. März

Vormittags:			Nachmittags:		
8 Uhr.	III. Religion . . .	Wendland.	2 Uhr.	VI. Geographie . . .	Heinicke.
	Griechisch . . .	Szelinski.		Latein	Szelinski.
9 =	II. Geschichte . . .	Töppen.	3 =	V. Rechnen	Blümel.
	Mathematik . . .	Blümel.		Naturgeschichte . .	Baldus.
10 =	I. Griechisch . . .	Siebert.	4 =	IV. Geschichte . . .	Gervais.
	Lateinisch . . .	Krause.		Latein	Heinicke.

Nach der Prüfung der einzelnen Klassen folgen Deklamationen der Schüler. Die Abiturienten-Entlassung wird mit der Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs Dienstag den 22. März, zu welcher des beschränkten Raumes wegen besondere Einladungen erfolgen, verbunden werden.

Nach Ertheilung der vierteljährigen Zeugnisse, Mittwoch den 23. März, wird der Unterricht auf 2 Wochen geschlossen. Zur Prüfung und Aufnahme neuer Schüler wird der Unterzeichnete am 5. und 6. April bereit sein. Der neue Cursus beginnt Donnerstag den 7. April.

Dr. M. Töppen.



AB 1724

Die antike und die französisch-klassische Tragödie.

Die Nachahmung beider von Gottsched und seinen Schülern *).

I. Die antike Tragödie und das moderne Drama.

Man hat oft behauptet, daß bis auf Lessing unsre dramatischen Productionen, soweit sie auf künstlerische Gestaltung Anspruch machen dürfen, nur Nachahmungen französischer, holländischer, italienischer Stücke gewesen seien, die gleich diesen, wenn auch mißverstanden, die Regeln des Aristoteles und den Charakter der antiken Tragödie zur Geltung brachten. Doch gehen wir lieber auf eine genauere Unterscheidung der antiken Tragödie und des modernen Dramas ein, weil neben dem Bewußtsein, womit alle jene neueren Nationen die griechische Theorie der Kunst aufnahmen, unbewußt das eigene Naturell und die Elemente der christlich-germanischen Entwicklung, die das Mittelalter hervorgerufen hatte, sich geltend machten und in die Schöpfungen der Kunst übergingen. Im Gegensatz zum Antiken wird dieses Christlich-Germanische gewöhnlich mit dem Namen des Romantischen belegt, und weil man unter dem Antiken das Regelmäßige verstand, das Romantische als das Unregelmäßige und in der Dichtkunst als eine Art Naturpoesie bezeichnet. Man hat aber auch die moderne Poesie unserer Zeit mit unter diesen Namen begriffen, obgleich sie der des Mittelalters nur noch theilweise ähnlich ist. Das Drama vornehmlich hat den Charakter der Naturpoesie abgelegt und ist das entschiedenste Erzeugniß einer mit Bewußtsein auferbauten Kunstpoesie. Als solche bedingt sie bestimmte Formen und einen bestimmten Zweck. Sie fand aber, als sie entstand, den reichen Schatz des Alterthums vor und benutzte ihn in der dramatischen Poesie um so mehr, als sie auch in der antiken Tragödie und Komödie nicht mehr das Schaffen des Naturells, sondern das feinste und vollendeteste Gebilde künstlerischer Technik erkannte. Darum behielt selbst das spanische und englische Theater die Hauptregeln des griechischen bei und gestattete nur in Anwendung derselben einen freieren, der eigenen Nationalität entsprechenden Gebrauch. Die französische Tragödie beschränkte ohne Gewinn sich in dieser freien

*) Diese Abhandlung enthält zum größern Theile drei Abschnitte eines größern Werkes, welche darin zwar in mittelbarer Beziehung zu einander, aber nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge stehen. Hier habe ich sie in unmittelbarem Zusammenhang gebracht, doch behält noch jeder Abschnitt sein besonderes Feld, welches die Ueberschriften bezeichnen.

Anwendung, gerieth mit ihrem leichtern, beweglichern Naturell in Collision und verfiel durch einseitige und sogar falsche Auffassung des Antiken in eine Steifheit und Gebundenheit, die zur Unnatur führen mußten. Die Deutschen in ihrem Nachahmungseifer übersahen dies, und erst Lessing wies auf die gesunde Natur der Engländer, vornehmlich auf Shafespeare, den er aber keineswegs im Widerspruch — was das Wesen und den Zweck der Kunst anlangt — mit Aristoteles fand, sondern nur — in Gestalt der äußern Formen, in der Wahl der Stoffe, in der Extensität der Kunst selber — über die Grenzen der griechischen Tragödie hinausgeschritten sah. Er warnte davor nicht, wie die französischen Kunstrichter, als vor etwas der Kunst Nachtheiligem und Zuwiderlaufendem, sondern pries es als Gewinn und Bereicherung der Bühne, der er jede Erweiterung und jede Gestaltung, selbst die Aufnahme des von einer neuen französischen Schule gepflegten bürgerlichen Dramas anempfahl.

Wenn also im Wesentlichen die dramatische Poesie der Alten in ihrer höchsten Vollendung nicht von der modernen Kunst verschieden, und in den Anforderungen an den Künstler auf dem gleichen ästhetischen Principe beruhend erscheint, so dürfen wir Tragödie und Drama nur als Arten ein und derselben Kunst ansehen, die in ihrer äußern Gestaltung die alleinigen Unterscheidungs-Merkmale haben. Auch bei den Griechen spaltete sich die dramatische Gattung in zwei Arten, die ernste oder höhere, und die komische oder niedere Art, wobei natürlich nur an einen Unterschied der äußern Erscheinung oder der Wirkung, nicht an eine Trennung der Kunst und Unterordnung ihrer zwiefachen Neußerung zu denken ist *). Die erstere Art begreift die Tragödie unter sich, obgleich man auch hier wieder eine Unterscheidung in die eigentliche Tragödie (die Tragödie im engeren Sinn) und in das ernste Drama, das nicht einen hochtragischen, mit dem Untergange des Helden endigenden Ausgang hat, machen könnte; die zweite aber zerfällt in die Komödie und das Satyrspiel oder das satirische Drama **).

Ähnlich wie mit den Unterarten der Griechen verhält es sich mit denen der modernen Völker, und leicht wäre es Parallelen mit jenen zu ziehen, worauf wir indeß für unsern Zweck nicht einzugehen brauchen, da es uns lediglich darauf ankommt, dort wie hier verschiedene Gestaltungen ein und derselben Kunst nachzuweisen. Diese bedingt es aber durch ihre ästhetischen Anforderungen, daß die gleiche Art zu allen Zeiten und bei allen Völkern den gleichen Charakter habe, welcher bei der ernsten Art auf dem Erhabenen oder Tragischen, bei der heitern auf dem Lächerlichen oder Komischen beruht, mögen die Zeiten nach ihren vorwaltenden Ideen, die Völker nach ihrer Nationalität, die Dichter nach ihrer Individualität noch so verschieden sein.

*) Beide Arten sind für die Kunst gleich hoch, und das vollkommene Komische eben so edel als das vollkommene Tragische. Auch kann das Erhabene in gewisser Weise komisch, das Niedere tragisch wirken, das Göttliche lächerlich das Irdische höchst ernst gefaßt werden. Wie Aristophanes die Götter oft lächerlich macht, parodiren die geistlichen Komödien des Mittelalters, und noch häufiger die bildenden Künste das, was die strenge Kirche als heilig und heilichst achtete.

***) Die Komödie hat bei den Griechen blos das Lächerliche zum Ziele, das Satyrspiel ist ernst-scherzhaft, steht somit zwischen Tragödie und Komödie mitten inne. Wir besitzen davon nur ein einziges, den Cyclops des Euripides. Ueberhaupt wurden dergleichen Satyrspiele nicht für sich allein gegeben, sondern als Nachspiele, die gleichsam die gewaltige Erschütterung der vorangehenden Tragödien mildern und die Gemüther der Zuschauer beruhigen sollten. Denn bekanntlich wurden bei den theatralischen Wettkämpfen — und das waren alle Bühnenaufführungen in der Glanzperiode des griechischen Dramas — nicht blos eine einzige Tragödie dargestellt, sondern zugleich vier Stücke gegeben, nämlich drei Tragödien (die jedoch nicht allemal zusammen ein einziges Ganzes, eine Trilogie, bilden oder verwandten Inhalts sein durften) und dann noch ein Satyrdrama.

Soll also die Kritik einen Unterschied zwischen dem antiken und modernen Drama feststellen, so darf sie keineswegs von der Kunst selber her ihn aussuchen, sondern muß, wie bei den einzelnen Dichtern das Talent und die äußern dieses bedingenden Zeitverhältnisse, so hier die geistigen Anlagen der Völker und ihre veränderten Zustände ins Auge fassen. Erschwert wird die Lösung der Aufgabe dadurch, daß ein Volk, obendrein in einer sehr beschränkten Epoche, mehreren Völkern, durch drei Jahrhunderte und darüber, gegenüberzustellen ist. Denn unter dem antiken Drama begreifen wir nur die Werke der fast gleichzeitig lebenden Tragiker Aeschylus, Sophocles und Euripides, von denen überdies nur ein kleiner Theil uns erhalten ist; unter dem modernen Alles, was von dem neueren Europa seit Jahrhunderten in zahllosen Produkten hervorgebracht wurde. Da natürlich kann die Vergleichung nur sehr allgemein werden, zumal hier tausend Unterschiede von Antik und Modern schwinden oder gleichgiltig werden. Denn über die Hauptelemente, welche die moderne Welt dem griechischen Alterthum gegenüber bedingen, Religion, Kirche, Staat, Sitte u. s. w. setzt sich die dramatische Kunst, wie jede andere, hinweg oder benutzt sie willkürlich, so daß kein Unterscheidungsgrund daraus zu entnehmen ist. Das heutige Drama zieht antike Vorstellungen, Ideen und Grundsätze in ihr Gebiet, welche sonst die Modernität ausschließt. Wo also einen Anhalt für die Vergleichung oder vielmehr Unterscheidung finden? Auf eine allen modernen Völkern gemeinsame Praxis wird sich die Angabe beschränken. Der Chor, von dem die griechische Bühne ihr Entstehen herleitet, und der ihr wenigstens in der Zeit, die wir allein im Auge haben, Hauptbestandtheil blieb, ist von dem modernen Drama zwar zu keiner Zeit und von keiner Nation ganz ausgeschlossen worden, doch niemals hat er im neuern Europa die Bedeutung wie in Athen gehabt. Die größere Ausdehnung der Stücke, die Eintheilung in Akte und vornehmlich die veränderte Gestalt und Einrichtung der Bühne müssen als äußere Unterscheidungszeichen vermerkt werden, wenn gleich eine Uebereinstimmung und stete Beachtung in diesen drei Punkten nicht bei allen Nationen stattgefunden hat, und sie mehr zufällig als gesetzlich erscheinen. Sollen wir noch die Vermehrung der handelnden Personen, die Weglassung der begleitenden Musik wie des Tanzes, die veränderte Recitation und Mimik, die in neuerer Zeit wenigstens allgemeine Sitte gewordene Mitwirkung der Schauspielerinnen u. a. d. aufzählen? Wichtiger erscheint die Vermischung der bei den Griechen getrennten Arten, die Vermehrung dieser und vornehmlich der reichhaltigere Stoff des modernen Dramas.

Daß den Griechen die Verbindung des Ernsten mit dem Lächerlichen, des Tragischen mit dem Komischen nicht fremd, nicht unpoetisch erschien, dafür würde schon Homer einen Beweis geben. Ihre Lyrik scheidet gleichfalls Beides nicht von einander. Dagegen trennte man scharf in der dramatischen Poesie, bis die sogenannte neuere Komödie, deren Kanon die Dichter Philemon, Menander, Philippides, Diphilus und Apollodorus begreift, unserm Schauspiel verwandt, Ernstes und Lächerliches in einander verwebte, nachdem bereits die Tragödie, von Euripides ab, mehr und mehr gesunken war*).

Wenn das Satyrspiel in der Glanzperiode der griechischen Bühne seinem Inhalte nach

*) Von, der nächste nach ihm, trat ganz in seine Fußstapfen, Chäremon, Hegemon von Thales, Chärephon, Karlinos, Diogenes von Arben, Anaxandrides von Komeiros, Theodectes aus Phaselis, einer der zahlreichen Schüler des Isocrates, Astlepias und der Arbeners Alkydamas, beide aus derselben Schule, Socrates aus Agraeus, Neophron aus Siphon, soviel wir von ihnen wissen, erhoben sich alle nicht über die Mittelmäßigkeit.

ernst-komisch war, so galt es seinem Wesen und seiner Tendenz nach für eine von der erhabenen Tragödie ganz abweichende Art, wie schon der Name besagt, für eine Satyre auch im heutigen Sinne des Worts, worin meistens als Zwischen- oder Nachspiel die vorhergehende Tragödie durch die darin auftretenden Satyre parodirt oder persiflirt wurde. Demnach ist auch hier an eine Verschmelzung des Ernsten und Komischen, wie in dem modernen Drama, z. B. bei Shakespeare, nicht zu denken *). Suchen wir den Grund der strengen Trennung von Tragödie und Komödie bei den Alten, die soweit ging, daß nicht leicht ein Tragiker sich in der Komödie, ein Komödiendichter in der Tragödie versuchte**), so ist er in dem vorzugsweise für die plastische Kunst empfänglichen und gebildeten Sinn der Griechen aufzufinden. Auch die Tragödie sollte nichts als lebendige Gruppierung sein. Auf schöne Situation war sowohl die äußere Bühneneinrichtung als auch die Handlung in jeder einzelnen Scene berechnet. Der Tanz, die Mimik und Pantomime, von keinem Volke zu solcher Vollendung und Wirksamkeit gesteigert, dienten zur Erhöhung des plastischen Eindrucks auf der Bühne, und Alles mußte ausgeschlossen bleiben, was die Einheit dieses Eindrucks, sei er ein ernster oder komischer, stören konnte. Gar oft bezeichnen die Worte der Handelnden ihre Bewegung, Haltung und Stellung, die sie gerade annehmen oder annehmen wollen. Was sie vorstellen und zu thun gedenken, sagen sie meist gleich beim Auftreten. Bei der zahllosen Menge der Zuschauer war es kaum möglich, zumal in dem ausgedehnten Raume des Theaters und unter freiem Himmel, daß die Entfernterstehenden den Dialog vollständig vernahmen und ihm folgen konnten. Der Gegenstand, der Stoff war aber im Voraus bekannt, nur die Form, die Einkleidung neu; und um diese verständlich, anschaulich und ansprechend zu machen, mußte der Dichter derjenigen äußern Mittel sich bedienen, welche mit der größten Deutlichkeit die höchste Schönheit verbanden, d. h. eben plastischer.

Mit dieser äußern Erscheinung harmonirte die innere, die poetische Gestaltung. Göthe schreibt an Schiller folgende sehr treffende Bemerkung: „Was die Alten Mythe des Stücks nannten, war überliefert, bekannt, und das Erfinden von Fabeln eine seltene und nicht geachtete Sache; der Zuschauer kam mit der Mythe schon in's Schauspiel, brachte sie hinein, trug sie nicht davon. Der Neuere geht auf neuen Stoff aus, der Grieche war gewohnt, jeden berühmten tragischen Gegenstand von jedem Dichter bearbeitet zu sehen, fragte also nichts nach dem Stoff, sondern nach der neuen Behandlung des Dichters, dessen Interesse ganz auf die Form gerichtet war.“ — Dieses Formen oder Gestalten des Stoffes nahm der griechische Tragiker nach denselben Principien vor, wie der Bildhauer bei seiner Statue oder Gruppe zu Werke ging. Das Ganze mußte in sich völlig abgeschlossen sein, über die gemeine Wirklichkeit erhaben, nur die tiefere Wahrheit, wie sie das Ideal, nicht die beschränkte Natur in sich faßt, enthüllen und von vorne herein übersehbar, nicht erst successiv faßlich und zum Ganzen gestaltet dem Zuschauer vor die innere Seele, wie vor das äußere Auge gebracht werden. Harmonisch standen dazu die

*) Einige, aber nur sehr entfernte Ähnlichkeit hat die den ersten Stücken beigegebene komische Person der Spanier und Italiener, wenn diese nicht vielleicht als ein Ueberrest der Volksbücher anzusehen ist, die selbst die höhere Tragödie eines Lope de Vega nicht verbannen konnte, aber so geschickt benutzte, wie die griechischen Tragiker den nationale gebeligten und darum unerlässlichen Chor des Dionysos.

**) Achäus, des Sophocles Zeitgenosse, der in beiden Gattungen gedichtet, kennen wir nur aus den Perikographen und erfahren daraus, daß er im Komischen mehr Stärke als im Tragischen besaß. Darum wandte sich wol Achäus auch von diesem zu jenem.

einzelnen Theile, deren Mannigfaltigkeit in dem Wechsel des Affekts, in der Ablösung des reflectirenden Chors und der sinnlich den Seelenkampf kundgebenden Personen, nicht in versteckten, der Wirklichkeit getreu nachgezeichneten Charakteren, nicht in einer feingespinnnen Intrigue, nicht in überraschenden Vorfällen und Zusammenstellungen bestand. Die Tragödien der Alten sind immer nur die Katastrophe einer Handlung, deren Verlauf bis zu dieser Katastrophe meistens von einer der handelnden Personen, von Boten oder von einem den Prolog sprechenden Gotte, oder auch von dem Chöre erzählt wird. Darum die Kürze der griechischen Stücke im Verhältniß zu unsern fünfsätzigen Dramen. In der Entwicklung des Dargestellten bemerken wir nichts von der Verwickelung und unerwarteten Lösung des Knotens, oder von der Hast der entwickelten Handlung, wie bei den Neuern. Mit plastischer Ruhe, selbst in der Leidenschaft die rhetorische Schönheit bekundend und nur sehr allmählich sich steigend, aber auch stets auf ein Ziel hinausgehend, ohne mit Zufälligkeiten oder Nebendingen, oder, wie Aristoteles sagt, mit Episoden sich aufzuhalten, schreitet Alles vorwärts. Der Chor unterbricht die Handlung, um den Gemüthern der Schauenden durch seine Betrachtung neue Spannkraft zu geben; überhaupt werden wir, trotz Furcht und Mitleid, die mächtig angeregt sind, nicht überwältigt, nicht aus der Fassung gebracht, so daß die heftigsten Leidenschaften, die dargestellt sind, den Eindruck plastischer Kunstwerke machen, welche die Seele fesseln und tief ergreifen, ohne ihr die Klarheit und zur Anschauung erforderliche Ruhe zu nehmen. Und wie die Handlung einfach, erhaben und anschaulich bleibt, sind es auch die Charaktere. In Betreff dieser können wir nicht anders urtheilen als Schiller, wenn er sagt, die Charaktere der Alten seien nicht Individuen, wie bei Shakespeare und Göthe, sondern idealische Masken, gleich weit entfernt von bloß logischen Wesen, wie von bloßen Individuen; sie exponiren sich geschwinde, ihre Züge sind permanenter und fester.

Wenn das griechische Epos uns oft überraschend feine Züge und Nuancirungen darbietet, die nur mit tiefem Blicke der Wirklichkeit abgesehen sind, wenn durch tausenderlei Bemerkungen, die sich unzähligmal wiederholen, durch Episoden über Episoden das Gedicht fortgesponnen wird, ohne einen völligen Schluß zu finden oder zu bezwecken, wenn darin Alles zerfließt und nur successiv zum Vorschein kommt, so findet im Drama von dem Allem das Gegentheil statt. Treffend giebt den Unterschied der beiden Kunstgattungen der Alten A. W. Schlegel in Folgendem an*): „Das (homerische) Epos ist in der Poesie, was die halberhabene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie, was die freistehende Gruppe. Die Dichtung des Homer ist aus dem Boden der Sage entsprossen und noch nicht rein davon abgelöst, sowie die Figuren des Basreliefs von einem ihnen fremden Hintergrunde getragen werden. Diese sind nur flach gerundet, wie im Epos Alles als vergangen und entfernt geschildert wird; am liebsten werden sie in Profil gestellt, wie dort auf die einfachste Weise charakterisirt, sie sind nicht eigentlich gruppiert, sondern folgen aufeinander, sowie die homerischen Helden einzeln hervortreten. Man hat bemerkt, daß die Ilias nicht bestimmt geschlossen ist, sondern etwas Vorgängiges und Nachfolgendes sich hinzudenken läßt. Ebenso ist das Basrelief grenzenlos. Es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen. In der freistehenden Gruppe hingegen, wie in der Tragödie, will die Sculptur und Poesie ein selbstständiges, in sich geschlossenes Ganze auf einmal vor das Auge bringen.“ —

*) S. Dramatische Vorlesungen I. S. 126.

Wenn die Griechen in ihrer dramatischen Kunst den plastischen Charakter festhielten, und darum eine strenge, auf Einheit des Eindrucks hinielende Sonderung des Ernsten und Komischen beachteten, so verleugnen die neuern Nationen ihre aus der Romantik des Mittelalters bewahrte Eigenthümlichkeit auch in der dramatischen Poesie nicht. In dem Wunderbaren, vielfach Abwechselnden, mannigfaltig Verschlungenen beruht das Wesen der Romantik. Sie liebt bald zu überraschen, bald die gemeinen Dinge der Wirklichkeit in ein poetisches Gewand zu hüllen, oder die seltsamsten Erscheinungen und Begegnisse in naiver Unbefangenheit als glaubhaft und zuverlässig wahr darzustellen; bald uns vom erwarteten Ziele abzuleiten, bald das Langversteckte in vollem Lichte zu zeigen. Bunt durcheinander mischt sie die Farben und scheut die grellsten Contraste nicht; sie will beleben, erheitern, schrecken, tief erschüttern, Lachen und Weinen erregen, vor allen Dingen unterhalten. Das Drama mit seinen bestimmten Kunstregeln, mit seiner Einheit der Handlung, die jedes willkürlich Eingeschobene, Fremdauswüchsiges verbannte, mußte freilich von jener ungebundenen Naturpoesie absteigen. Weil aber den modernen Nationen von dem plastischen Sinne der Griechen nichts innewohnte, so entging ihnen die Nothwendigkeit einer auf plastischen Principien beruhenden Scheidung der dramatischen Formen, und sie nahmen, trotzdem daß sie das Wesen und den Zweck des Dramas übereinstimmend mit den griechischen Tragikern erkannten, doch dasjenige von ihnen nicht an, was aus dem Geiste der griechischen Nation, nicht aus den Bedingungen der Kunst hervorgegangen war, und was bei ihnen keine Sympathie fand. Hiezu hätte zuerst der Chor gehört, der in der griechischen Tragödie als ein Ueberrest aus den ersten Anfängen, ja als der erste Anlaß zur dramatischen Kunstgattung, bei der höhern Ausbildung dieser aber auf künstlerische Weise benutzt erscheint. Unbeschadet der Tendenz und dem Wesen der dramatischen Poesie konnte er bei den Neuern fortbleiben, und blieb auch fort, wo man ihm nicht im griechischen Geiste eine Bedeutung geben, im griechischen Geschmacke nachahmen wollte, was denn selten mit Glück geschehen ist.

Wie dem griechischen Dichter die Behandlung des Stoffes vom größten und fast alleinigen Interesse war, blieb sie es für den wahren Künstler auch in der modernen Dramatik. Wie indeß der Grieche seiner Nation huldigen mußte, stand auch dieser nicht an, der seinigen zu entsprechen, und wählte statt der gebundenen plastischen, die ungebundene romantische Form, die eine Vermischung des Ernsten und Komischen, des Natürlichen und Wunderbaren, der Wirklichkeit und des Ideals zuließ, wenn nur die Anforderungen der dramatischen Kunst nicht unbeachtet blieben. So fiel die strenge Trennung der griechischen Tragödie und Komödie fort, es entstanden neue Arten, die die Alten nicht gekannt hatten. Die Spanier ließen eine lustige Person in ihren ernstern Stücken auftreten, die Italiener gesehten den Buffon-Charakter nicht blos der Oper, sondern auch der Tragödie zu, die Engländer, seit Shakespeare zwar der schottischen Clowns überdrüssig, mischten doch ungescheut heitere Auftritte mit den erschütterndsten, Gecken, Narren, Renommisten, komische Charaktere aller Art mit Helden von höchster tragischer Würde, so daß Lachen und Weinen oft rasch nach einander beim Zuschauer wechseln. Und all' dieses geschieht, ohne den künstlerischen Eindruck zu schwächen, ja um durch den Humor den Ernst zu steigern und die Theilnahme an dem tragischen Gegenstande, das Interesse für den vom Geschehe hart getroffenen Helden zu erhöhen. Wir Deutschen, nachdem wir den Pickelhering verbannt, den Hanswurst zu Grabe getragen, haben alle jene fremden Vorbilder nachgeahmt, und selbst die

Franzosen sind in neuerer Zeit, ihrer klassischen Einförmigkeit satt, zur Romantik in der dramatischen Poesie zurückgekehrt, und überbieten jetzt ohne Maß, was andere Nationen sich erlaubten.

Wichtiger als diese Mischung und Vermehrung der Formen, aber aus derselben Quelle, der romantischen Willkür und Ungebundenheit, herzuleiten ist der reichhaltige Stoff, den das moderne Drama in sein Gebiet gezogen hat. Wenn die Griechen sich an wenigen Heroengeschlechtern, an mythischen Personen, wie ein Prometheus, begnügen ließen, nur selten, um patriotischer Zwecke willen, die Tragiker, wie Phrynichos in der Eroberung Milets, Aeschylus in den Persern, gleichzeitige Ereignisse aufsaßen, und wegen des selbsterfundnen Stoffes Agathons „Blume“ von Aristoteles eine besondere Ausnahme genannt wird, sehen wir die Neueren nicht aufstehen, das ganze Gebiet der Geschichte, die Mythologie und Sagen aller Völker, die gemeine Wirklichkeit und das Reich der Phantasie auszubeuten und so bald das Realistische zu idealisiren, das Ideale zu realisiren. Der Angelpunkt des modernen Dramas ruht nicht mehr darin, einen bekannten Stoff durch die Neuheit der Behandlung zu einem selbstgeschaffenen Kunstwerke zu machen, sondern neue Stoffe zu suchen oder zu erfinden, die der dramatischen Kunst eine Bereicherung, und dem Dichter einen Gegenstand, woran er sein individuelles Talent versucht, zu gewähren. Die Neuern geriethen dabei auf zwei Abwege, die der Kunst so große Gefahr wie dem Dichter brachten:

Das Genie, im Vertrauen auf seine Kraft und nicht gern in seiner subjektiven Intention beschränkt, verschmähte Gegenstände, die der tragischen Behandlung viele Seiten bot, entweder weil sie schon von einem andern Dichter irgend welcher Nation benutzt waren, oder zu sehr an eines der vorhandenen Meisterwerke, die bald mit Recht als Gemeingut aller Völker betrachtet wurden, in Charakteren, Situationen, Intriguen und Affekten erinnerten, oder endlich weil sie durch eine ungeschickte Hand so entweiht waren, daß sie Dichter und Publikum Widerwillen erregten. Dieser letztere Fall wirkt in ähnlicher Weise wie ein Umstand, zu dessen Bezeichnung ein Wink, den Göthe giebt, hier an der Stelle sein wird. Der große Meister warnte sehr nachdrücklich vor den historischen Stoffen, die alle mittlern Talente anzulocken scheinen, und zu deren Gestaltung er doch gerade die größte Kraft des Genies für erforderlich hielt. „Das einzelne Schöne“, sagt er, „das historisch Wahre macht einen Theil des ungeheuren Ganzen aus, zu dem es völlig proportionirt ist. Im beschränkten Gedichte läßt es sich nur sehr schwer so behandeln, daß es nicht dem engern Ganzen störend wird, das in seiner Sphäre eine ganz andere Art von Anähnlichung verlangt.“ — Diese Bemerkung Göthe's berührt schon einen zweiten Abweg der modernen Poesie. Indem die Neuern, ganz abweichend von den alten Tragikern, nicht auf die Behandlung, sondern auf den Stoff das Hauptinteresse wenden, entziehen sie sich den Regeln und Normen, die jede wahre Kunst festzustellen hat, und fragen nicht darnach, ob sie gethan, was sich ziemt, sondern nur: ob gefällt, was sie für Kunst ausgeben. Die Kunst ist somit ganz dem materiellen Interesse in Dienst gegeben und muß sich jedem Stoff nach dem Belieben oder nach der Fähigkeit des Dichters fügen. Dieser Bedingung vermag auch ein mittelmäßiges Talent zu entsprechen, sobald ihm ein glücklicher Stoff in die Hände fällt, sobald er selbst oder ein Bühnenkennner wegschneidet, was der Aufführung hindernd entgegensteht, sobald er sich nach gepriesenen Vorbildern oder nach dem Geschmack der Tagesliteratur oder des Publikums eine Fertigkeit des Ausdrucks anzueignen versteht, die Leser und Hörer zufriedenstellt. Nach

solchem Maßstabe gemessen, besitzt gewiß eine jede Nation, welche dem Drama eine Aufmerksamkeit zuwendet, eine dramatische Kunst, die temporär den Beifall der Menge zu fesseln und selbst das Urtheil der Kunstrichter zu gewinnen weiß, durch Neues aber, das an ihre Stelle tritt und wiederum sich Geltung erwirbt, — weil es dem leicht veränderlichen Geschmack augenblicklich huldigt — bald in Vergessenheit kommt; nur die Theateralmanache und Tageskritiken haben ihren verrauschten Beifall aufgezeichnet. Was darf die höhere Kritik von dergleichen Stücken urtheilen, selbst wenn ihre Zahl so groß ist, daß sie die ganze dramatische Literatur einer Zeit oder eines Volkes ausmachen? Was die Erfahrung lehrt: sie entstanden, gefielen und verschwanden. —

Wo sich nun diese Erscheinung, wie in der modernen Literatur, stets wiederholt, wird sie zur Charakteristik derselben constatiren: das moderne Drama huldigt dem Zeitgeschmack und nicht der Kunst, die ihre ewigen, unveränderlichen Normen hat, die nicht im zufälligen Stoff, sondern in dessen Behandlung sich kundgeben. Die Alten ehrten diese Normen und hielten sich an einen beschränkten Kreis des Stoffes; die Neuern vergaßen oft die Normen, oder setzten sich über sie hinweg und suchten durch den Stoff zu befriedigen. Bei jenen mußte sich auch das Genie erschöpfen oder vielmehr: es mußte sich zu andern Kunstgattungen wenden, wo für die sogenannte mittlere und neue Komödie der Griechen zeugt, die immer noch Ausgezeichnetes leisten konnte, was in der Tragödie unmöglich wurde. Bei den neuern Völkern durfte das Genie an der einmal vorhandenen Kunstgattung nie verzweifeln, aber es hatte stets einen schweren Kampf mit der Zeit zu bestehen, wenn es jene regeneriren und den Weg zu ihrer höhern Vollendung von dem Schutt und Kehricht der sogenannten Bühnenstücke reinigen wollte. Und war ihm dies gelungen, so ward es selbst wieder die Veranlassung zu neuen Verirrungen. Sein leuchtender Strahl, der die vorangegangene Dunkelheit verschenkt hatte, galt für den Ausstrom des Lichtes, welches die Zeit hervorgerufen; seinem Glanz und seiner Wärme neigten sich alle Produkte, die der stets fruchtbare Boden wuchernd emportrieb, zu, so daß der Geschmack wiederum einseitig wurde und — was das Schlimmere — nicht den Widerschein der Sonne von dem ächten Lichte zu unterscheiden vermochte. Irrlichter verbreiteten eine trügerische Helle und blendeten Viele, bis ein neues Gestirn, sei's im eig'nen Volke, sei's in einem fremden, aller Blicke auf sich zog. Der Wechsel von Licht und Schatten, die Wiedergeburt des dramatischen Genius und die Umgestaltung der Kunst selbst müssen als die Hauptunterschiede von der einmal nur aufstrebenden, dann unaufhaltsam sinkenden Tragödie der Griechen betrachtet werden. Freilich hat jede der modernen Nationen, die ein klassisches Drama besitzen, gleich den Griechen, erst eine Glanzperiode aufzuweisen, aber Erstens: die Möglichkeit eine zweite wiederzuerhalten wird bei der Mannigfaltigkeit, welche in der dramatischen Kunstgattung sich gezeigt hat, nicht abzuleugnen sein. Zweitens: der Einfluß einer jeden der bisher dagewesenen Phasen auf andere Nationen giebt dem modernen Drama eine Ausdehnung, wie sie das Alterthum nicht kannte. Der Kritik öffnet sich dadurch nicht bloß für die Vergangenheit ein großes Gebiet der Beurtheilung, sondern sie vermag nun auch für die Zukunft der Kunst Winke zu geben, die vor mancherlei Irrwegen warnen können, ohne den schöpferischen Genius zu beschränken.

So hätten wir denn nach dem bisher Bemerkten als charakterische Unterscheidungs-Merkmale der antiken Tragödie und des modernen Dramas anzugeben: daß jene einseitig, aber in ihrer Gestalt auf dem Gipfel künstlerischer Vollendung sich darstellt, dieses von unerlöschlicher

Fülle, die Formen als mehr zufällig denn nothwendig betrachtend, nicht einem Principe der Kunst, sondern der Kraft des Genies vertraut, und somit für ewige Zeiten einer Regeneration fähig ist. Wie das Hellenenthum, von einem mit den herrlichsten Eigenschaften und Anlagen begabten Volke ausgehend, mit diesem Volke entstand und unterging, wol befähigt einzelne Bildungszweige auf andere Nationen zu verpflanzen, aber unfähig, fremde Elemente der Kultur mit den eigenen heilsam zu verbinden, so erscheint auch der Hellenismus in der dramatischen Kunst in sich abgeschlossen und jeder Umgestaltung unfähig, sofern diese ohne Nachtheil vor sich gehen soll. Die christlich-germanische Bildung, die seit der Völkerwanderung über Europa, ja über den Erdkreis, soweit er Spuren der Humanität zeigt, sich verbreitet hat, enthält nicht nur eine Universalität der Wirkung, sondern auch eine Volubilität der Selbstgestaltung, so daß sie ein ewiges Dasein, aber, ihrer Natur nach, auch eine stete Formation voraussehen läßt. Sie involvirt alle Elemente früherer Kulturperioden, und schließt die einer spätern, außerhalb ihres Bereichs entstehenden oder neuentdeckten im Voraus nicht aus*), und gebricht's ihr auch an selbstschöpferischer Produktionskraft, so gewährt ihr die Fähigkeit, in jeden Typus einzugehen, eine solche Fülle reproduktiver Schöpfungen, daß wir bei aller Steigerung der Anforderungen nie das Maß des Schönen, Wahren, Vollendeten in irgend einer Kunst als erschöpft denken, somit also kein Aufhören der Kunstbildung für möglich halten dürfen.

III. Französischer Zuschnitt der antiken Tragödie.

Wir fanden als die charakterischen Merkmale der griechischen Tragödie im Gegensatz zu dem romantischen Drama des modernen Europa, mit dem sie den Ausdruck des Erhabenen gemein hatte, die Ausschließung jedes komischen Elements bis zur Wirksamkeit der Dichter selbst, die in der klassischen Zeit nur zu der Tragödie oder nur zu der Komödie, nicht zu beiden zugleich, sich berufen fühlten. Wie die Plastik, erfüllte die tragische Kunst in der schönen Situation ihre höchste Aufgabe. Der Stoff, als ein Gegebenes, Bekanntes, Gemeinsames, gab dem einzelnen Dichter kein Verdienst; denn nicht von der Wahl und Erfindung, sondern von der Behandlung hing Ruhm, wie Preisvertheilung und Anerkennung ab. — Was den Chor der Alten betrifft, so ist er mehr ein Merkmal für den Ursprung der griechischen Bühne als für die Dichter selbst, die nur das Volksthümliche desselben künstlerisch, aber mit großer Freiheit, jeder der drei berühmten Tragöden in andrer Weise zu benutzen verstanden. Endlich bemerkten wir, daß die geringere Zahl der handelnden Personen in der alten Tragödie sich allerdings gegen das oft zahllose Personal der modernen Bühne als Eigenthümlichkeit herausstelle, doch mehr durch den plastischen Charakter der antiken Tragödie bedingt werde, als daß ein neues Moment der dramatischen Kunst darin

*) Beweis dafür die Leichtigkeit, mit welcher die spät entdeckte indische Poesie von den modernen Nationen in den Bildungs- und Entwicklungsgang aufgenommen worden sind. Durften doch schon Göthe und Schiller es wagen, die Sacontala auf die Weimarer Bühne zu bringen. Altägyptische und pompejische, wie chinesische und japanesische Malerei und Plastik gaben Nahrungstoff den gleichen Künsten unserer Zeit.

sich kund gebe. — Religion, Sitten, Moral, Denk- und Handlungsweise sind in der Poesie der Alten und Neuern kein durchgreifendes Scheidungs-Merkmal, da beide jener Elemente sich frei nach den poetischen Zwecken bedienen, und nur der Vorwurf des Unpoetischen als ein gegründeter Stich hält. Das Drama als poetische Kunstgattung hat überall und zu allen Zeiten keinen Anforderungen zu entsprechen gehabt als solchen, die aus der Kunstgattung selbst für den Zweck und für die Mittel zu diesem Zweck abgeleitet werden durften. Aristoteles bereits hat sie ebenso kurz als erschöpfend aufgestellt, und sie sind von wahren Kunstrichtern an allen Meisterwerken als bewährt nachgewiesen worden.

Wenn wir den Hellenismus, wie in anderen Künsten, so auch in der dramatischen in sich abgeschlossen und jeder Umgestaltung unfähig erkannten, dagegen der modernen Kunst, also auch der dramatischen, die Fähigkeit beilegte, in jeden Typus einzugehen, wodurch eine Fülle reproductiver Schöpfungen ihr möglich, kein Aufhören der Kunstbildung für sie zu befürchten sei; so folgt hieraus, daß moderne Dramatiker nirgends weniger Gefahr laufen würden, als wenn sie den so bestimmt ausgeprägten Typus des Hellenismus annehmen, und daß eine entartete Bühne durch die Nachbildung antiker Vorbilder auf den richtigen Weg der Kunst zurückgeführt werden könnte. Da die Anweisungen des trefflichen Theoretiker Aristoteles gerade aus diesen Vorbildern geschöpft sind, so scheint jeder Verirrung vorgebeugt, während bei andern Mustern erst die Kritik nachzuweisen hat, daß sie mit des Stagiriten Definitionen und Principien nicht im Widerspruche stehen. — Dennoch ist auf dem scheinbar leichtesten Wege zum Bessern und Klassischen von allen modernen Nationen das erstrebte Ziel selten erreicht worden, weil man weniger den Aristoteles selbst als den französischen Kunstrichtern und Dichtern blindlings folgte, die alle anderen Nationen mit dem Irrthume ansteckten, die Alten erreicht, ja übertroffen zu haben, was erst Lessing's scharfe, Alles zersetzende Kritik als nichtig und haltlos nachwies. Weil aber der große Dramaturg in sich den Beruf zum Dichter nicht fühlte, so gab er nicht praktisch ein Beispiel, wie die vollendete Kunstform der Alten reproducirt werden müsse, sondern wandte eine neuere französische Form, mit welcher er der älteren entgegentreten wollte, an, oder schuf, im Nathan, sich eine neue, anscheinend mehr für einen didactischen als dramatischen Zweck. Erst Göthe war es vorbehalten, die plastische Form der antiken Tragödie zu einer echt-deutschen Dichtung zu verwenden, wodurch er für unsere Bühne ein unerreichtes Muster, für jede andre ein Beispiel zu gleichen Bestrebungen gegeben, ohne wie die französischen Tragiker des achtzehnten Jahrhunderts in dem einen Typus stehen zu bleiben, der neben andern nur der neuern Dramatik wiedergegeben und erhalten werden sollte.

Wenn moderne Nationen, denen die Fähigkeit der Reproductivität und Nachbildung als Ersatz für den Mangel ganz neuer Kunstformen verliehen ist, die antike Mustertragödie zu lebendigen Schöpfungen im Geiste der Gegenwart und im Charakter des eigenen Volkes benutzen wollen, so darf nur das der Kunst Angehörige, nicht das einer fremden, abgestorbenen Nationalität Entstammte zur Richtschnur dienen. Der Chor, wo er nicht zum Inhalte des Stückes paßt, oder durch eine andere Basis als in der antiken Tragödie bedingt wird, muß in allen modernen Tragödien eine todte Form bleiben. Er wäre das selbst den drei großen griechischen Tragikern geblieben, wenn nicht Aeschylus ihn zum Träger oder Mitwirkenden der Handlung, Sophocles zum idealen Zuschauer, Euripides zum Sittenrichter gemacht, die beiden letztern also

mehr und mehr der Handlung selbst entrückt hätten. In beiderlei Weise, inner- und außerhalb der Handlung stehend, ist er der modernen Anschauungsweise überflüssig; denn urtheilen und richten will der moderne Zuschauer selbst, und handeln den Einzelnen sehen, dessen Individualität noch schärfer hervortreten soll als selbst die Einzelperson in der antiken Tragödie, die hier oft eine ganze Gattung vertritt, oder, wie Schiller sich ausdrückt, als mehr oder weniger idealische Maske auftritt*). Selten wird also der Chor im Sinne der Griechen wirksam sein, entbehrlich ist er jedenfalls**). In Allem aber, was die Kunst erheischt, wird der moderne Dichter von den vollendeten Vorbildern nicht abweichen dürfen, und neben des Aristoteles Lehren das plastische Schönheitsideal, die Situation, die Gruppierung nicht aus den Augen lassen.

Wie aber machten die Franzosen sich die alte Tragödie zu Nutzen? — Schon frühzeitig versielen ihre dramatischen Dichter auf jene regelmäßige Form, die sie den Alten nachgebildet wähten. Als auf die ersten Schauspielunternehmer in Paris, „die Brüder des Leidens Christi“ — so genannt, weil unter ihren Vorstellungen sich die des Leidens Christi befand — im Jahre 1588 eine Truppe Komödianten in das von ersteren errichtete Theater im alten Pallast der Herzoge von Bourgogne einzog, welche erträglichere Stücke darstellten als die meisten Mysterien, Moralitäten, Possen früherer Zeit, übersezte man Lust- und Trauerspiele der Alten, und wagte sogar aus diesen neue französische Stücke zu machen. Der Pariser Etienne Jodelle war der erste, der durch die Neuheit solcher Schauspiele das Publikum reizte***). Robert Garnie, aus La Ferte Bernard in Maine gebürtig, dichtete Trauerspiele in Seneca's Geschmack, und seitdem blieb der römische Tragiker mehr als die großen Meister Athens Leiter der französischen Dichter. Die Pariser Bühne erhielt im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in Hardy einen äußerst fruchtbaren Dramendichter, indem er in jedem Jahre sechs Trauerspiele lieferte, und bis auf Corneille für den berühmtesten theatralischen Schriftsteller galt. Seine rauhen Verse, seine finstern und schreckhaften Sujets wurden auch von Corneille und Crebillon nicht gebessert und beseitigt. Erst Racine, Destouches, Voltaire, La Chaussée und Boissy gaben der Tragödie und Comödie durch den Schmuck oder Prunk der Sprache den Ruf der Unübertrefflichkeit in- und außerhalb ihres Vaterlandes. Den Franzosen selbst hießen Corneille der Große, Crebillon der Schreckliche, Racine der Zärtliche und Voltaire der Prächtige.

*) S. Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe Th. III. S. 52. Er fährt fort: „So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoctet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engberzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Göthe S. 54 giebt ihm darin Recht.“

**) Voltaire's Ansichten über den Chor, *Lettre sur Oedipe IV.* pag. 115 in dessen *Oeuvres* tom IV. Londres 1780, sind so ungenügend wie seine Gründe, warum er ihn in seinen Oedip eingeführt. Was er von Racine's Gesandore in dessen Ekber bemerkt, ist richtig (S. pag. 117) und beweist, wie die Franzosen die Bedeutung des Chors verfannten, leider aber auch andere Nationen zu Fehler verführten.

***) Voltaire, dem nur die drei Einheiten als der Anfang der Renaissance galten, sagt von Jodelle, qui sous Henri II. avait très-vainement tenté de faire revivre l'art de Grecs, sans que la France produisît rien de supportable. Dagegen von Mairet, gentilhomme du Duc de Montmorenci, der eine etende Sophonisbe schrieb, welche Voltaire einer Bearbeitung würdigte. (*Oeuv.* XVIII. pag. 291 ff.) heißt es: Cette pièce de Mairet est la première, que nous ayons, dans laquelle les trois unités ne soient point violées; elle servit de modèle à la plupart des tragédies, qu'on donna depuis. Elle fut jouée en 1629, quelque temps avant que Corneille travaillât pour la scène tragique, et elle fut si goûtée, malgré les défauts que lorsque Corneille lui-même voulut en suite donner une Sophonisbe, elle tomba. S. *Divers changements arrivés à l'art tragique.*

Unter diesen steht Crebillon zwar nicht der Zeit, aber dem Charakter nach, Hardy am nächsten. Nicht etwa der Spott, sondern die Furcht, sogar vor seiner Person, seit er seinen Atreus dem Thyest des Seneca nachbildete, gab ihm seinen Beinamen. Sehr ohne Grund, da er Letztern im Schreckenerregenden des Inhalts nicht überbot, sondern vielmehr in Anlage und Anordnung der Handlung, wie durch die harte Form, weit hinter dem römischen Vorbilde zurückblieb. Erst Lessing, der die sehr eigenmächtige Art, die nachtheiligen Veränderungen, die Crebillon mit dem ganzen Stoffe vornahm, gründlich beleuchtete, hat den Franzosen bewiesen*), daß Crebillon weder ein glücklicher noch kühner Copist des römischen Tragikers gewesen, und daß ihn die französischen Kritiker aus Unkenntniß mit Seneca den Schrecklichen genannt, wogegen Crebillon selbst vergeblich in der Vorrede zu seinem gedruckten Stücke sich verwahrt hatte. — Nachdem er mit gleichem Ungeschick die antiken Stoffe: Idomeneus, Atreus, Electra seinen Landsleuten vorgeführt, dichtete er von keinem Vorbilde geleitet, aber darum in Form und Inhalt nicht minder roh und ungeschlacht, den „Xerxes“, „Pyrrhus“, „Catilina“, „Nhadamistus“, die „Semiramis“ und noch im einundachtzigsten Lebensjahre „das Triumvirat“. Wohlgefallen an dem Gewaltigen leitete ihn schon bei der Wahl der Stoffe. Uebertriebene Affecte, hyperheroische Charaktere, schreckliche und blutige Auftritte begegnen uns in allen. „Er behandelt“, sagt Göthe**), „die Leidenschaften wie Kartenbilder, die man durcheinander mischen und wieder ausspielen kann, ohne daß sie sich im Geringsten verändern. Es ist keine Spur von der zarten, chemischen Verwandtschaft, wodurch sie sich anziehen und abstoßen, vereinigen, neutralisiren, sich wieder scheiden und herstellen“. — Bei aller Uebertreibung und Ungeheuerlichkeit in Seneca's Charakteren, ist der Römer in dem Vortheil, daß er Naturföhne und titanische Halbgötter schildert, während Crebillon widrig und ekelhaft die rohe Lust einer Semiramis schildert, die mit ihrer Liebe noch den Niuhas verfolgt, nachdem sie ihn als ihren Sohn erkannt; im „Xerxes“ den Bösewicht Artaban einen Gallimathias, geziemender im Munde eines Cartouche, vorbringen läßt, über den selbst das an Starke gewöhnte Pariser Publikum in Lachen ausbrach***). Auch in seinem „Nhadamist“, den Voltaire für sein bestes Stück erklärt, ist des Ungereimten, Widersinnigen und Lächerlichen genug, der Liebeshelden zu viele. Bezeichnend ist die Anekdote, welche der Spötter Voltaire erzählt: Boileau, dem man kurz vor seinem Tode das Stück brachte, rief: „ich fürchte, die Lectüre des Nhadamist hat mein Uebel vergrößert!“ †)

Doch die Franzosen hatten vor Crebillon schon ihren Corneille, den Vater der Tragödie, wie Voltaire ihn nennt. Auf ihn müßten wir unser Hauptaugenmerk richten, wenn wir Theorie und Praxis der französischen Tragiker einer Kritik unterwerfen wollten. Doch haben bereits zwei vollgiltige Kritiker die Fehler und Gebrechen des großen Corneille der Welt aufgedeckt. Lessing wählte dazu die „Rodogune“, die der Dichter selbst und auf sein Urtheil hin alle seine Verehrer für das größte Meisterwerk erklärt hatten. Von Alt zu Alt, von Person zu Person, in Handlung wie Charakteren weist die erbarmungslose Kritik die Leerheit, Widersinnigkeit und Unnatur des vorgeblichen Meisterwerks nach. Gelegentlich geißelt Lessing in der Hamburger

*) Vergl. Lessing's Werke. Lachmann'sche Ausgabe, Th. IV. S. 293 ff.

**) Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe, Th. V. S. 201.

***) S. Voltaire: Eloge de Mr. Crebillon et la critique de ses ouvrages. Oeuv. LIV. pag. 22.

†) Ebend. pag. 19.

Dramaturgie auch die andern Stücke und vornehmlich die falschen Kunstansichten des französischen Tragödiendichters, und ruft zum Schluß, ohne alle Prahlerei, nachdem er von sich selber das Bekenntniß abgelegt, daß er kein Dichter sei: „man nenne mir das Stück des großen Corneille, das ich nicht besser machen wollte, was gilt die Wette?“ — Der hundertjährige Ruhm des ersten dramatischen Dichters der Franzosen war von einem Deutschen vernichtet. Auch Schiller brach über dessen Gesamtwerke den Stab, und das nicht nach einer flüchtigen Lectüre, sondern als er vor der Bearbeitung seiner „Maria Stuart“ die französischen Tragiker gelesen, um sein Stück nach Euripideischer und französischer Manier zu dramatisiren. „Handlung, dramatische Organisation, Charaktere, Sitten, Sprache, Alles, selbst die Verse bieten die höchsten Blößen dar, und die Barbarei einer sich erst bildenden Kunst reicht lange nicht hin, sie zu entschuldigen. Denn der falsche Geschmack, den man so oft auch in den geistreichsten Werken findet, wenn sie in einer rohen Zeit entstanden, dieser ist es nicht allein, nicht einmal vorzugsweise, was daran widerwärtig ist. Es ist die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit, die Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gange der Handlung und der Mangel an Interesse fast durchaus. Die Weiber-Charaktere sind klägliche Fragen, und ich habe noch nichts als das eigentliche Heroische glücklich behandelt gefunden. Doch ist auch dieses an sich nicht sehr reichhaltige Ingredienz einförmig behandelt“*).

Das Urtheil zweier solcher Kunstrichter könnte schon überzeugen, daß Corneille nicht Muster für andre Nationen werden dürfe, und daß weder die alten Tragiker noch des Aristoteles Kunstregeln von ihm verstanden seien. Ja, daß er durch falsche Auslegung des letzteren so schädlich gewirkt hatte, das eben ergrimmt Lefing gegen ihn nächst Voltaire am meisten. Doch von den theoretischen Sünden der französischen Tragiker später. Wollen wir zuerst nur der Hauptfehler gedenken, welche nicht nur gegen den klassischen, sondern gegen allen Geschmack verstoßen.

Crebillon gewann wenigstens durch sein Kartenspiel mit Leidenschaften tragische Situationen, die Corneille's Kälte, Steifigkeit und Mangel an Interesse nicht herbeizuführen vermochten. Freilich, die plastische Kunst der Alten, das Schönheitsprincip auch noch in höchster Leidenschaftlichkeit zu bewahren, geht den französischen Tragödien ins Gesammt ab. „So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen; ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gefezte Seele“**). Wir haben zwar wenig Stücke der Alten, worin sie andere als heroische Figuren, Götter und Halbgötter vorsehren, und wissen nicht, wie weit sie dem Keimmenschlichen, Charakteristischen und Individuellen in der Tragödie Eingang gestatteten, aber des Aristoteles Lehre: die Helden nicht ganz fehlerfrei und ohne eigne Schuld vorzuführen, giebt den modernen Dramatikern die Berechtigung, auch unter den Heroen der Menschenwelt, seien es historische oder selbsterfundene Personen, frei zu wählen. Corneille wie die späteren französischen Tragiker machten davon Gebrauch; die meisten ihrer Stücke führen uns Menschen vor, reichlich erfüllt mit Leidenschaften und Begierden, die ihnen Verderben bringen. Wir werfen ihnen durchaus nicht vor, daß sie seltener die Stoffe der Alten durch eine neue Behandlung und Auffassung reproduciren wollten, als im Geiste der

*) S. Briefwechsel a. a. O. S. 45. Glücklicher Weise las Schiller darnach Lefing, wußte ihn zu würdigen und sich vor manchem Fehler in der Maria Stuart zu bewahren.

**) S. Winkelmann von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei u. Bildhauerkunst S. 21.

modernen Poesie das Erfinden oder Auffinden neuer tragischer Gegenstände sich zur Aufgabe stellten. Das verbietet auch Aristoteles ihnen nicht, wenn nur der Zweck und die Mittel der Kunst selber gewahrt bleiben. Kann dies aber durch abenteuerliche Charaktere, durch ein Hohnsprechen aller menschlichen Natur, in dem alleinigen Streben nach Außerordentlichem, durch unsinnige Intriguen, hirnlose Verwickelungen erreicht werden? Meinen die Franzosen darin die Alten übertroffen zu haben? Schon Corneille ist in diesem Wahne befangen. Im Stolz, aller Welt seine Größe zu zeigen, erschuf er mißgestaltete Charaktere, widernatürliche Verwickelungen fast in jedem seiner Stücke, die durch schaudererregende Tiraden nicht zu wahren Heroismus sich erheben. Mit gerechtem Spott sagt Lessing: „Es könnte leicht sein, daß sich zum Theil sein Beinamen des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles athmet bei ihm Heroismus, aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen: „denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.“

Um so mehr, als Corneilles Helden Menschen vorstellen, erforderten sie Wahrheit und Natur. Und wenn uns die Seite, der Schiller einiges Lob zuerkennen will, „das eigentlich Heroische“ kalt läßt, so erregt uns eine andere, die er als sein Schönheitsideal über das der Alten hinaus geltend machen will, Unwillen, wenn nicht Ekel; nämlich: die Unschuld und Tugend vieler seiner Helden und Heldinnen. Nicht ärger mißverstanden und mißbraucht konnte des Aristoteles Lehre von dem Zweck und den Mitteln der Tragödie werden, als wenn Corneille, statt vereint durch Furcht und Mitleid eine Seelenreinigung, eine sittliche Erhebung zu bewirken, hier durch übertriebene Bösewichter nicht Furcht, sondern Abscheu, dort durch unschuldig Leidende nicht Mitleid, sondern Entrüstung über empörende Grausamkeit bewirkt. Lessing liefert einen so widerleglichen Nachweis dieser Fehler des Corneille, daß auch der blindeste Verehrer dieses Tragikers sie erkennen muß. Und gleichwol galt er nicht nur den Franzosen, sondern auch andern Nationen als ein nachahmenswürdiges Muster der regelmäßigen Tragödie, die man als die Vollendung der griechischen ansah.

Doch vielleicht haben, was der ältere Corneille und der ältere Crebillon verfehlten, Racine und Voltaire vermieden? Nahmen doch Göthe und Schiller von beiden Stücken in ihr Weimarer Bühnenrepertoire auf, und übersezte Göthe den Mahomed und Tancred von Voltaire, Schiller die Racine'sche Phaedra! — Keineswegs verkannten unsre Großmeister die allgemeinen Schwächen der Franzosen. Schiller schreibt an Göthen: *) „Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher als Corneille, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist.“ — Sehr richtig ist die Bezeichnung: Unarten der französischen Manier; dies gilt für Voltaire noch mehr als für Racine. „Kaum riß Corneille“, sagt Lessing, „ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben, und hierauf war gar nicht mehr die Frage, ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer oder rührender sein könne als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle

*) S. Briefwechsel o. a. D.

Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf beschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich“ *).

So entstand jene manierirte Tragödie, die den Franzosen selbst und ihren Nachbarn länger als ein Jahrhundert verderblich geworden ist. Racine und Voltaire, obgleich sie die rohe Form, die schlechte Versification der Corneille und Crebillon durch eine Politur und Eleganz des Ausdrucks überboten, ohne dem Inhalte ihrer Stücke die wahre tragische Gestaltung und Vollendung zu geben, brachten es dahin, daß endlich selbst ein französischer Kritiker sagen mußte: **) „Wir haben es an nichts fehlen lassen, das Drama aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von den Alten die volle prächtige Versification beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten und sehr merklichen Accenten, nur für weitläufige Bühnen und für eine in Noten gesetzte und von Instrumenten begleitete Declamation so wohl schickt; ihre Einfachheit aber in der Verwicklung und dem Gespräche, und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fahren lassen.“ Mit Recht fügt Lessing hinzu: „Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.“

Wir wollen indeß den Franzosen ihren Geschmack an der Sprache, der äußern Form der Racine'schen und Voltaire'schen Tragödien lassen, und nur dem Inhalte der Stücke, die in Uebersetzungen oder in Nachbildungen auf andre Nationen Einfluß übten, mit unsrer Kritik entgegen treten. Mangel an wahrer Empfindung, falsches Pathos, Leerheit der Gedanken, stümperhafte Charakterzeichnung sind Fehler, die den französischen Dichtern kein Recht gaben, auf die griechische Bühne als eine im Stande der Kindheit, auf die britische als in dem der Nothheit herabzublicken. Ihre Stoffe, wenn auch oft nicht unglücklich gewählt, leiden schon unter dem Zwange der sogenannten drei Einheiten, von denen wir später reden wollen; noch mehr durch die ängstliche Furcht, ja nicht wider die höfischen Sitten des Zeitalters zu verstoßen. Ging doch Voltaire soweit, Corneilles Eid von der Bühne zu verweisen, weil eine Ohrfeige die tragische Verwicklung des Stückes herbeiführe, während gerade hiedurch Corneille ein tragisches Motiv geschaffen, dessen Wirkung ihm Voltaire stets beneiden durfte. — Dieselbe Anschauungsweise ließ Voltaire in Shakespeare nichts als einen rohen, vom Geiste seines Zeitalters, sogar seines Publikums verleiteten Dichter erkennen, ließ ihn auf Maffei herabsehen, obgleich er denselben in der Merope weidlich bestahl, auf die italienischen Tragiker ins Gesamt, die er mit vornehmer Schonung tadelte, auf Euripides, dem er doch häufig, und oft am unpassenden Orte, die schönsten Sentenzen entlehnte, sie ließ ihn alle griechischen, römischen und romantischen Tragiker weit unter dem auf Regeln der Hofsitte beruhenden Geschmack der französischen Bühnendichter finden.

Aus diesem Bestreben, die höfische Anständigkeit nicht zu verletzen, erklärt sich eben die der tragischen Kunst verderbliche Theorie und Praxis so reichbegabter dramatischer Talente, wie wir sie in den französischen Tragikern anzuerkennen keinen Augenblick anstehen, wenn wir auch hier nur von ihrem schädlichen Einfluß auf andre, besonders die deutsche Bühne reden müssen. Schon

*) Selbst Voltaire gesteht: *Tout ce qui ne fut pas écrit avec l'élégance de Racine fut méprisé.* *S. Oeuv. XXI. pag. 403.*

**) Diderot im zweiten Discours hinter seinem natürlichen Sohn. Vergl. Lessing's Hamburger Dramatische Werke VII. S. 264.

Corneille in seinem angeblichen Meisterwerke, der *Rodogune*, glaubte eine *Kleopatra*, Königin von Syrien, die uns als der Auswurf ihres Geschlechts anseht, durch Stolz und Herrschsucht ihres Standes zu adeln, so daß trotz ihrer Schenßlichkeit das von Aristoteles geforderte Schönheitsgefühl nicht verletzt erscheine. Racine und Voltaire und alle, die nicht hinter dem Koryphäen an Wohlstandigkeit zurückbleiben wollten, hielten strenge darauf, daß kein Charakter, keine Situation, kein Wigwort, wie die Komödie sie gestatte, den tragischen Kothurn entweihete. Nicht wie bei den Griechen in den Principien der Kunst, sondern in den Regeln der Hofetiquette suchten sie die Scheidungslinie für beide dramatische Gattungen. Nicht an Wirkung und Würde ebenbürtig standen Tragödie und Komödie auf der französischen Bühne, sondern die erstere bewegte sich in der Sphäre der *Courtoisie*, mit Reifrock und Mongenperücke versehen, letztere aus dieser Sphäre verbannt, gestattete wol, wie der Bürger sie auch haben darf, höfische Sittenlosigkeit und Zweideutigkeit in Thaten und Worten, aber ihr eigentlicher Zweck mußte Verspottung und Bloßstellung der mittlern und niedern, der nicht hoffähigen Stände sein, denen die rein menschlichen Thorheiten passender sich zugesellten, als Königen und Herren. Das ließ auch ein Molière sich, wenn er bei Hofe gelitten sein wollte, gesagt sein. Nach ihm richteten sich alle spätern französischen Komödien, wie nach Corneille die Tragödiendichter. Zwar auch die griechische Tragödie zeigt uns nur Könige und Heroen, die Komödie nur Leute niedrigeren Standes als die handelnden Hauptpersonen, die in der ältern Komödie entweder strafbar oder lächerlich erscheinen, während die guten und ernsthaften gänzlich ausgeschlossen sind; denn dieser Stelle vertrat der Chor, wenn der Dichter es nöthig hielt den Zuschauern eine Moral zu geben. Selbst nach Abschaffung des Chors fanden wohl gute und ernsthafte Charaktere Eingang, um den letzten Zweck des Lustspiels, die Besserung der Zuschauer zu erreichen, doch über den mittlern Stand erheben sie sich nicht; weder ein erhabener Geist noch ein edles Herz war dazu erforderlich, nichts als wahre Muster von dem, was wir im gemeinen Leben gute Leute zu nennen pflegen. Sehr mit Recht sagt ein neuerer Aesthetiker *), um den Unterschied der antiken von der modernen dramatischen Poesie zu bezeichnen: „Die antike Komödie als die sich selbst überlassene Menschenwelt hat mit der antiken Tragödie, welche die den Göttern preisgegebene Menschenwelt ist, keinen Grundzug ihrer Anschauung gemein.“ Wir werden bei einer andern Gelegenheit darauf zurückkommen. Hier genüge es anzugeben, daß der Scheidungsgrund der Alten in den Grundprincipien der Tragödie und Komödie lag, die Franzosen dagegen die äußere Sitten, das Conventionele zur Scheidung gebrauchten, die nach dem Zeitgeiste eine andre werden und sogar sich umkehren kann. Ein französischer Kritiker unsrer Zeit bemerkt: „Vormals stellte die Tragödie das Mißgeschick der Fürsten dar und die Komödie die Lächerlichkeiten der Bürger; heute bedürfen wir des Trauerspiels für das Unglück der Bürger, der historischen Lust- oder Schauspiele für die Lächerlichkeiten der Fürsten**).“ Was galten den Athenern, überhaupt den Griechen wie den Römern während ihrer republikanischen Zeiten, Könige und Herrscher? Hielten sie diese aus Achtung vor den Gebietern der Welt für geeignetere Helden der Tragödie? Man hat gerade das Gegentheil anzunehmen. Daß sie der höhern Macht des Schicksals unterlagen, habe den republikanischen Zuschauern Furcht und

*) Mundt in seiner Aesthetik S. 340.

***) Baraute *Mélanges hist. et crit.* tom II. pag. 191. Wörtlich der Gegensatz: *Aujourd'hui il nous faut le drame pour les infortunes des citoyens et les pièces historiques pour les ridicules des princes.*

Abscheu vor ihnen erregt. Anders dachte man im Zeitalter Ludwig's XIV. und XV. Vom Hofe sollte auch über die Bühne der Abglanz weltlicher Hoheit sich verbreiten, und wenn die Theaterkönige schlechte Charaktere waren, hoben sie die Göttlichkeit der guten und großen um so mehr hervor, was die Dichter gelegentlich auch im Stücke bemerkten und durch eine erhabene Sentenz hören ließen. Kurz, die Hofbühne war vom Geiste des Hofes, nicht der Kunst beseelt.

Allerdings übt jede Zeit ihren Einfluß auf die Poesie, und es ist eine unbillige Forderung der Kritik und ein vergebliches Bemühen der Poesie, von der Mitwelt unabhängig in dem Geiste verfloßener Jahrhunderte das Große und Vollendete wiederzuerzeugen. Das Alte und Fremdländische vermag das Talent aufzufassen, aber nur im Geiste der Zeit und in der Sprache seines Volks Andren faßlich zu machen*). Auch Corneille, Racine und Voltaire waren ihrem Zeitalter unterworfen. Jedoch ist schon darum eine Zeit in ihren Vorstellungen, in ihrem Geschmack, in ihrer Sprachbildung mehr als eine andre für die Poesie überhaupt oder eine Gattung derselben empfänglich und berufen, so wird in jeder Zeit der wahre Genius die Schranken brechen, die seine schöpferische Kraft beengen, dem verderblichen Einfluß wehren, den die Ideen oder Sitten, die Religion oder Politik, die Nation oder der Hof auf das Zeitalter ausüben. Das ist's, was die französischen Dichter nicht begriffen, oder wenn sie es begriffen, nicht stark genug waren auszuführen, weil die hemmenden Schranken und der verderbliche Einfluß von Personen herrührten, mit denen sie im Leben zu enge verbunden waren, oder von denen ihr Glück, ihr Ruhm, ihre Existenz abhingen. — Schien doch das Zeitalter selbst, zumal in Frankreich, der tragischen Kunst günstiger als je eines zuvor. Die Bühne hatte Freiheit in der Wahl der Stoffe und in deren Behandlung, die Sprache hatte die Schlacken der Rohheit und des Schwulstes abgeworfen, sie stand für das Erhabene wie für das Nührende gleichmäßig zu Gebot. Nichts hätte Racine, wenn er den Willen und das Genie dazu besessen, gehindert, seiner Vorliebe für die antike Tragödie nachzugeben, in würdiger Weise in ihre Fußstapfen zu treten, an ihren Vorbildern sich zu schulen und, ohne den Charakter der Nationalität aufzugeben, diesen für das wahrhaft Erhabene des Tragischen empfänglich zu machen. Doch die Klippe für ihn, wie für alle, die ihm — aus Ueberzeugung oder um zu gefallen — glaubten folgen zu müssen, war seine Abhängigkeit vom Hofe. Wie hier der Schein, nicht wahre Größe herrschte, so fand auch auf der Bühne, in der Tragödie eine falsche Erhabenheit, ein falscher Heroismus allein Beifall und Bewunderung. Wie nicht die Turenne und Condé, Luxembourg und Bauban, Vandôme und Berwick, sondern die Günstlinge der Frau von Maintenon in den von Weihrauch nebelichten Kreisen zu Versailles und Trianon glänzten, so schufen die Dichter, die den Dunstkreis theilten, Gestalten schimmernden Glanzes, trügerischer Tugend, eitler Gefühle, falschen Heldenthums.

Vornehmlich sind es zwei tragische Leidenschaften, die, im Geiste jenes Zeitalters, zuerst von Corneille in outrirter Weise als Haupthebel der französischen Tragödie eingeführt, von Racine zum Entzücken des pariser Publikums in allen seinen Stücken verbraucht und von Voltaire, um

*) Barante Vie de Schiller, Melanges tom III. pag. 207. C'est que vainement on a la prétention de ne pas porter l'empreinte de son temps, on est condamné à en avoir tout la manière, comme à en parler le langage; c'est même un signe de l'inspiration et du naturel. Le talent peut se transporter avec mobilité dans le caractère de personnages, dans les circonstances d'un autre pays ou d'un autre siècle, mais il ne peut s'abdiquer lui-même.

nicht bloßer Nachahmer zu sein, mit einem neuen Firniß so glänzend überzogen wurden, daß die Leerheit und Gedankenarmuth, welche dahinter sich birgt, lange nicht in die Augen fielen. Diese tragischen Leidenschaften, in denen die Franzosen, selbst verblendet oder andere täuschend, wähten alle Nationen weit hinter sich gelassen zu haben, sind die Liebe und der Heroismus, die oft, besonders bei Racine, miteinander verbunden auftreten und die höchste Nührung erwecken sollten.

Wer wollte, wenn es in echter tragischer Weise geschieht, dies tadeln? Lessing in seinem Raokoon sagt: *) „Die tragischen Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen.“ Als Beispiel aus den Alten führt er den Philoktet an. „Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden, beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses, bald jenes schein, sowie ihn jetzt die Natur, jetzt Grundsatz und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.“ Aber er hat schon vorher auf die Unnatur bei Seneca aufmerksam gemacht: „Verrathen die Helden Abrihtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Rothern können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Seneca'schen Tragödie; und ich bin der festen Ueberzeugung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch soweit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in den blutigen Theatern alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Aetias seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophocles. Das tragische Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen.“

Denselben nachtheiligen Einfluß auf die französische Tragödie übte das so scharf geprägte, künstlich erzeugte, höchst einseitige Hofleben des 17ten und noch des achtzehnten Jahrhunderts. Um so mehr, da das Raffinement desselben ein geistiges war. Nie haben die blutigen Stiergefechte der Spanier, die den Gladiatorkämpfen der Römer an die Seite zu stellen wären, so nachtheilig auf die spanische Bühne eingewirkt, wie der Hof Ludwig's XIV. auf die französische.

In Crebillons roher Manier fällt der falsche Heroismus am grellsten auf, er ist dem Seneca'schen nicht einmal an Stärke, geschweige an Naturwahrheit gleich. Aber auch Corneille, Racine und Voltaire führen uns Helden des Alterthums und des modernen Christen-, Juden- und Heidenthums vor, die uns weder den Heroismus der Zeiten noch den der Nationen, denen sie entlehnt sind, veranschaulichen, jeder heroischen Individualität in Ausdruck und Handlung entbehren, außer der, welche dem Zeitalter der Dichter selbst angehört. Da verschwindet denn auch das Keimnenschliche in dieser engen, so künstlich erzeugten Auffassung. Oid, Hippolyt, Tancfred, oder welchen Helden der drei Tragiker wir wählen mögen, denken, fühlen, handeln, sprechen, wie man am französischen Hofe dachte, fühlte, handelte und, abgesehen von dem poetischen Glanz, dem Rhythmus der Sprache, sich ausdrückte. So wirkte der Nimbus des Hofes auf den Genius, dem Günst von dorthen nur schadet, wenn der Gönner nicht selbst den wahren Geist einer Kunst begreift, den großen Geschmack der Künste besitzt. Lessing, den ich über die Franzosen so gerne reden lasse, sagt: **) „Einen Beweis dafür findet man in den so gerühmten

*) S. Lachmann'sche Ausg. Ib. VI. S. 401.

**) Briefe, die neueste Literatur betreffend, Werke VI. S. 279.

Freigebigkeiten Ludwig's XIV., die ihm so viel Ehre gemacht haben. Alle die großen Genies, die seiner Regierung den größten Glanz gaben, waren ohne seine Aufmunterung entstanden, und Racine, der so sehr den Geschmack der Natur hatte, dessen Genie mit dem Geiste der Alten genährt war, hätte vermuthlich seine Tragödien nicht durch so viel Galanterie entnervt; wir würden mehr Aethalien von ihm haben, wenn ihn nicht diese Aufmunterungen genöthigt hätten, dem Geschmack eines weibischen Hofes zu schmeicheln."

Mehr noch als den Heroismus, den ein Racine wenigstens aus den Alten hätte wahrer entlehnen können, schadete jener weibische Hof der Liebe, die bei den französischen Tragikern zur Unnatur wird, ebenso durch Schwulst als durch Kälte des Ausdrucks. — Es ist ein bewährter Satz, daß die Auffassung der Liebe, überhaupt die Darstellung der Verhältnisse, in welchen die beiden Geschlechter zu einander stehen, die Aeußerungen dieser Leidenschaft mehr als alles Andre den Geist des Zeitalters, dem ein Dichter angehört, kund giebt. Die Beziehungen des Mannes zum Weibe entsprechen den Sitten, ja sie charakterisiren die Sitten des Zeitalters*). Anders erscheinen sie im Alterthum, anders im Mittelalter, anders in der modernen Welt. Wie vielfach auch die Nuancen in jeder dieser drei Hauptepochen sein mögen, eine jede behauptet, bis fast an ihre Grenzscheiden, einen so eigenthümlichen Typus, daß antike, romantische und moderne Liebe drei Begriffe geworden sind, die wir von einander ebenso zu trennen vermögen, wie die drei Zeitalter selbst. Das Ideal der Liebe als Ausdruck reinmenschlicher Gefühle, soweit Körper und Geist in harmonischer Wechselwirkung jene kundgeben, schreiben wir dem Ritterthume oder richtiger der Ritterpoesie des Mittelalters zu. Die moderne Poesie neigt demselben schon darum sich zu, weil die Verhältnisse der modernen Welt überhaupt als ein Uebergang aus dem Mittelalter erscheinen, während das Alterthum als äußerliche Bildungsschule mehr für den Geist als für das Gemüth Eingang gefunden hat. Die Liebe stellt sich bei Griechen und Römern, und so auch in ihren Tragödien, als ein auf Rechten und Pflichten begründetes Verhältniß zwischen Mann und Weib dar, das nur dann, wenn diese Pflichten und Rechte von einem Theile gekränkt oder verletzt sind, in dem andern eine leidenschaftliche Gemüthsbewegung erregt, und eine Deianira unbewußt, eine Medea mit Selbstbewußtsein zu einer tragischen Katastrophe hintreibt; überhaupt mehr das gekränkte Gefühl der Gattin oder des Gatten als der Geliebten oder des Geliebten hervorkehrt**), während die romantische Liebe die Verehrung des

*) Barante Vie de Schiller a. a. D. pag. 207: La peinture de l'amour est sur-tout la marque infaillible du temps, où l'auteur écrivait. La plupart des sentiments naturels se trouvent dans les situations qui varient peu. L'amour des parents pour leurs enfants, l'amour filial, le dévouement de l'amitié, l'ardeur du courage se ressemblent dans tous les temps. Les relations de l'homme avec la femme varient complètement selon les moeurs; on pourrait dire même, qu'elles caractérisent les moeurs.

**) Voltaire läßt sich über die Liebe in der Tragödie der Alten vielfach aus. So in den Discours sur la Tragédie vor seinem Brutus. Oeuvres XIV. pag. 243. Les Grecs ont rarement hazardé cette passion sur le théâtre d'Athènes, premièrement, parce que leurs tragédies n'ayant roulé d'abord que sur des sujets terribles l'esprit ces spectateurs étaient pliés à ce genre des spectacles; secondement, parce que les femmes menaient une vie beaucoup plus retirée que les nôtres et qu'ainsi le langage de l'amour n'étant pas comme aujourd'hui le sujet de toutes les conversations, les poètes en étaient

Weibes bis zur verzehrenden Gluth entporeibt, und den Mangel an Hingebung, den Verdacht der Untreue zum Motiv einer Leidenschaft macht, die in Verzweiflung oder Selbstmord oder in Rache an der Abtrünnigen oder an dem Nebenbuhler endet, wobei der falsche Verdacht, die erkannte Schuldlosigkeit, oder die Ahndung des gefallenen Opfers, die Verzweiflung des Irregeleiteten das Tragische der Katastrophe erhöhen. Wenn die Erzählung des Boten, wie Antigone, die beklagt, unvermählt, ohne Kinder als Jungfrau aus dem Leben scheiden zu müssen, durch Selbstmord an des Geliebten Seite geendet, den Alten eine schöne Situation vor die Seele führt, so erschüttert der Anblick Juliens neben des vergifteten Romeo's Leiche das Gemüth des modernen Zuschauers auf's Tiefste, und er verlangt als sittliche Genugthuung die Versöhnung der feindlichen Geschlechter über dem Grabe der dem Familienhass gefallenem Opfer. Wie wir schon früher äußerten, das Schönheitsgefühl der Alten darf durch den Anblick des unschönen Leichnams nicht verletzt werden, das sittliche Gefühl der Mordernen, durch die Anschauung der blutigen Todesopfer noch gesteigert, nicht ungesühnt bleiben. Auch die Liebe muß dort wie hier diesen Anforderungen des Zeitalters entsprechen.

Verstoßen die französischen Tragiker durch Aufnahme der romantischen oder der modernen Liebesverhältnisse, selbst in ihre antiken Stoffe, gegen den plastischen Charakter der antiken Tragödie, so verletzen sie ebensoviele den Geschmack der Modernen, wenn sie die glühendste Leidenschaft des Herzens in der glatten, kalten Sprache der Galanterie und Coquetterie uns vortragen*). Schon die Engländer im sechszehnten Jahrhundert, wie sehr auch sie die Sitte des Zeitalters in den Leidenschaften, die von ihm die Färbung und Aeußerung erhalten, nicht verkennen lassen, trafen den Naturlaut, in dem die Liebe sich zur tragischen Wirkung für alle Zeiten und Nationen erheben muß, so richtig, daß nur der falsche Geschmack der Franzosen das Wesentliche verkennen und an dem Nebensächlichen Anstoß nehmen und um dieselben auch jenes verwerfen konnten; wie sie denn überhaupt die Engländer nicht, am wenigsten Shakespeare, begreifen konnten, und zwar aus dem Grunde, weil bei Shakespeare die größte Naturwahrheit, wenn auch aus seiner Gegenwart entnommen, bei den Franzosen die höchste Naturwahrheit, wie sie außer dem Jahrhundert Ludwigs XIV. keine Zeit, keine Nation, kein Land darbietet, die Herrschaft gewann.

Ist einmal das Schönheitsgesetz der Griechen aufgegeben, oder ist es der modernen Kunst für immer verloren gegangen, so kann nur Naturwahrheit, Individualisirung einen Ersatz dafür geben. Diesen wußte der große Britte wirklich zu geben, auch in Darstellung der Beziehungen zwischen Mann und Weib, die ebenso mannigfaltig als wahr bei ihm zu finden sind. Die französischen Tragiker verlieren sich in's Excentrische, oder geben die Trivialität höfischer Galanterie und Coquetterie für ein neues Schönheitsideal aus. — Wenn Corneille z. B. Theseus

moins invités à traiter cette passion, qui de toutes est la plus difficile à représenter, par les ménagements délicats qu'elle demande. Une troisième raison qui me paraît assez forte, c'est que l'on n'avait point de comédiens; les rôles de femmes étaient joués par des hommes masqués. Il semble que l'amour eût été ridicule dans leur bouche. Die Gründe liegen tiefer. Voltaire verwechselt die Folgen mit den Ursachen.

*) Voltaire giebt selbst, ohne freilich seine eigene Schwäche zu fühlen: Il est vrai, qu'on nous reprocha avec raison, que notre théâtre était une école continuelle d'une galanterie et d'une coquetterie qui n'a rien de tragique. Oenv. XXI. pag. 403.

und Dirce in Mitten der Pest von Liebe schwätzen läßt, bleiben wir bei ihrer Leidenschaft kalt; wenn seine scheußliche Cleopatra kleinliche Coquetterien treibt, lachen wir über sie, statt Furcht vor deren gefährlichen Wirkungen zu empfinden. Auch wo die Liebe einer Camilla mit andern Gefühlen ringend, oder einer Kimene mit mehr Wärme erscheint, entspricht sie doch weder dort der hochherzigen Römerin, noch hier der stolzen Spanierin. Wir erblicken weder ein Individuum, noch einen nationalen Charakter, in dem sich Affekt der Liebe ausgedrückt; wir vermiffen die Idealisierung des Allgemein-menschlichen eben so sehr als die Wahrheit des specifischen Abbildes, wie beides in der romantischen Liebe der mittelalterlichen Dichter zum Durchbruche kam. Den Vorwurf, welchen Voltaire dem „Vater der französischen Tragödie“ macht, daß in allen Stücken desselben die Liebe zu bürgerlich behandelt werde, machen wir Corneille nicht, und erklären ihn nur daraus, daß Voltaire selbst in dem Irrthume stand, ein höheres Liebesideal gefunden zu haben als Corneille und Racine; denn auch bei diesem letztern, meint er, sei die Liebe ohne höheren Schwung, seine Ausdrucksweise zu gewöhnlich, kalt und einförmig, nur durch den Schmelz der Sprache und seine rednerische Kunst gehoben *) — Vielmehr ist allen drei Dichtern der gleiche Fehler gemein, daß sie die Gefühls-, Anschauungs- und Ausdrucksweise des Hofes auf der Bühne Platz greifen ließen. In demselben Maße, wie jener von der übrigen Welt sich trennte, nicht unter der Leitung wahren Kunstgeschmacks, sondern raffinierter Sinnlichkeit, die hinter glänzenden Formen nur um so mehr blendete, entfernte sich auch die Bühne der Wahrheit, der Natur, dem Leben, wodurch sie zwar dem Mißgeschick in andern Ländern entging, vom rohen Volksgeschmack verderbt zu werden, aber an einer noch schlimmern Klippe scheiterte. Was Voltaire an Corneille und Racine die bürgerliche Ausdrucksweise der Liebe nennt, was ihm kalt und einförmig vorkam, war das getreue Abbild des Hofes, wo man eben so dachte, fühlte und redete **). Die Lebenswärme, die Natur, die Wahrheit fehlten eben so sehr wie die Schönheit und die Individualität. Was vermochte Racine, wenn er sich nicht dieser frostigen Coquetterie und weibli-

*) Voltaire des divers chang. arrivés à l'art trag. a. a. D. pag. 403: On a justement condamné Corneille pour avoir fait parler froidement d'amour Thésée et Dirce au milieu de la peste; pour avoir mis des petites coquetteries ridicules dans la bouche de Cléopâtre, et enfin pour avoir presque toujours traité l'amour bourgeois dans tous ses ouvrages, sans jamais en faire une passion forte, excepté dans les fureurs de Camille et dans les scènes attendrissantes du Cid qu'il avait prises dans Guilain de Castro, et qu'il avait embellies. On ne reprocha pas à l'élégant Racine l'amour insipide et les expressions bourgeois; mais on s'aperçut bientôt que presque toutes ses pièces et celles des auteurs suivants contenaient une déclaration, une rapture, un raccommodement, une jalousie. On a prétendu que cette uniformité de petites intrigues froides aurait trop avili les pièces de cet aimable poëte, s'il n'avait pas su couvrir cette faiblesse de tous les charmes de la poésie, des grâces de sa diction, de la douceur de son éloquence sage et de toutes ses ressources de son art.

**) Voltaire a. a. D. pag. 405. Freilich leitet er den Vorwurf ein mit den Worten: Il nous a presque toujours manqué un degré de chaleur; nous avons tout le reste. D. h. wir hatten Alles, nur das nicht, was der tragische Dichter vor Allem bedarf. Im Widerspruche mit dem Eingange fährt er fort: L'origine de cette langueur, de cette faiblesse monotone venait en partie de ce petit esprit de galanterie, si cher alors aux courtisans et aux femmes, qui a transformé le théâtre en conversation de Clélie.

ſchen Galanterie enthielt, mehr als mit dem Schmelz ſeiner Poesie, mit der Zierlichkeit ſeiner Sprache, mit dem ſüßen Zauber ſeiner Beredsamkeit, mit all' den kleinen Hilfsmitteln ſeiner Kunst die abgeſchmackten Intriguen, die Bethenerungen und Schwüre, die Entzweigungen und Wieder- verſöhnungen, die Eiferſüchteien und Neckereien ſeiner Helden und Heldinnen auszuſtatten? Kein Wunder, daß er den Hof entzückte, deſſen weibliche Gefühle, matte Gedanken, kleinliche Intriguen und Ränke, Launen und Grillen bei ihm im vollen Glanze der poetiſchen Diction, ſentenziöſer Phraſen, pathetiſcher Schluſſſcenen, erſchütternder Tiraden tragische Geltung bekamen. Kein Wunder, daß zahlreiche Nachahmer, minder begabt, den gleichen Vorbeer erringen und Gunſt des Hofes oder der Höflinge empfangen wollten. Kein tragischer Dichter hat die Leidenschaft des Herzens mehr verderbt als Racine, und noch bis in unſre Zeit hat ſich auf allen Theatern Europas die Liebe in ſo weichlichen, unwahren, froſtigen Zügen, vom Blendwerk der Worte umſtrahlt, erhalten. In Deutschland entging ſelbſt ein Schiller ihr nicht ganz, und die frühere wie die heutige romantiſche Schule haben ihr gehuldigt.

Bei den Franzoſen ſelbſt erkannte zuerſt Saint Evremont, obwol ſelber ein leichter Komödien- und Opernſchreiber, die Gebrechen der franzöſiſchen Tragödie, wenn er ſagte: „Unſre Stücke machen keinen tiefen Eindruck; was Mitleid erregen ſollte, bringt uns kaum in eine zarte Regung, ſtatt Erſchütterung erhalten wir Gemüthsbewegungen, ſtatt des Schreckens Erſtaunen, unſern Empfindungen fehlt das, was uns in der Tiefe der Seele ergreifen ſollte.“ Voltaire machte ſich dieſen Wink zu Nutze, und ſah ſich außerhalb der franzöſiſchen Literatur nach Muſtern um. Die griechiſche und römiſche, die engliſche, ſpaniſche und italieniſche, ſelbſt die chineſiſche Bühne mußte ihm dienſtbar ſein; Ariſtoteles' Lehren wurden geprüft und angewendet. Aber! Voltaire war ein feiner Kopf, ein gewandter Dialektiker, der ſelbſt zuletzt glaubte, was er Andrein einreden wollte. Geborner Dichter war er nicht; dazu fehlte ihm Adel und Tiefe der Seele. Doch wollte er auch als Dichter, und zwar in jeder Gattung der Poesie glänzen; alſo auch in der Tragödie. Nun war es aber niemals ſchwerer als nach Racine, dem allgemeinen Abgott Frankreichs und Europas, einen höhern Ruhm zu erringen. Kling verſtand es der gewandte Advokat hier, wie auch ſonſt, das Lob ſeines Vorgängers durch Beimischung von reichlichem Tadel in der Art auszusprechen, daß er, ohne Anstoß zu geben, die Bewunderer Racines für ſich gewann, während er die mit der franzöſiſchen Bühne Unzufriedenen ſchon auf ſeiner Seite hatte. Beide Theile vereint ſollten von ihm einen Fortſchritt, ja die Vollendung der Kunst erwarten. Die beiden Corneille, die beiden Crebillon und die bloßen Nachahmer Racine's brauchte er nicht zu ſchonen; nur die gewonnene Baſis der Tragödie durfte er nicht umſtoßen. Für ſie galt Corneille als Schöpfer, Racine als Bildner der äußern Form. Wie der erſtere fand Voltaire mit Ariſtoteles ſich ab, wie Racine benutzte er die ſchönen Sentenzen der griechiſchen Meiſter, beſonders des Euripides, und antike Stoffe gab es noch genug für ihn. So ſtellte er die franzöſiſche Tragödie als eine vollendetere griechiſche dar; es fehlte nur, daß der Bühnenraum erweitert, von hemmenden Schranken befreit, mit Glanz, würdig der erhabenen Stücke, die er ſchaffen wollte, ausgeſtattet werde. *) Seine Semiramis hat dadurch einen Ruhm in der Ge-

*) Voltaire a. a. D. Mais une autre raison empêchait encore qu'on ne déployât un grand pathétique sur la scène, et que l'action ne fût vraiment tragique; c'était la

schichte des französischen Theaters erhalten, daß man bei der Aufführung derselben die Zuschauer, welche auf der Bühne neben den agirenden Schauspielern Platz zu nehmen pflegten, zum ersten Male entfernte und die Scenerie dem Charakter des Stückes entsprechend einrichtete. Gewiß ein Verdienst, doch was gab Voltaire der schlechten Bühneneinrichtung alles Schuld! Diese schlechte Bühne, meint er, hinderte jede theatralische Wirkung, alle großartigen Ausdrücke der Leidenschaften, die ergreifende Darstellung unglücklich Leidender, ihre erschreckenden und durchdringenden Blicke, welche das Herz ergreifen sollten, rührten es statt zu zerreißen. Was konnte auf einem engen Raume von zwanzig Brettern, überdieß mit Zuschauern besetzt, ausgeführt werden? Welcher Pomp, welcher Coulißenaufwand konnte den Augen der Zuschauer entfaltet, welche große theatralische Action ausgeführt werden. Welche Freiheit durfte des Dichters Einbildungskraft sich nehmen?*)

Sehr gut wußte Voltaire, daß zu Shakespeares Zeit die englische Bühne in keinem bessern Zustande war und an Coulißenaufstellung, theatralischem Pomp derselbe, ja viel größerer Mangel herrschte, und daß dennoch Shakespeare's Einbildungskraft mehr Freiheit als je eines Tragikers sich nahm. Doch freilich was ist Shakespeare für Voltaire? Ein starker fruchtbarer Geist, voll Natur und Erhabenheit, aber ohne ein Fünkchen Geschmack, ohne die geringste Kenntniß der Regeln, die ein klassisches Theater machen**), der die englische Bühne durch seine Farcen, die man Tragödien nennt, auf immer verdorben habe. „Zwar Addison's „Cato“ die erste vernünftige Tragödie der Engländer, zeigt einen Fortschritt zum Bessern, doch erscheinet der Verfasser wie der Czaar Peter, der, indem er die Russen reformire, noch was von seiner Erziehung und den Sitten seines Landes beibehalten habe. Unzusammenhängende Scenen, die öfter das Theater leer lassen, obendrein zu lang und ohne Kunst, frostige und unverständige Liebes-scenen, eine unnütze Verschwörung in dem Stücke, ein Sempronius verunstaltet und auf dem Theater getödtet! alles dieses macht die herrliche Tragödie Cato zu einem Stücke, das auf der französischen Bühne nicht Platz finden könne. Doch wenn nur Addison's Weisheit der Barbarei und Regellosigkeit der londoner Bühne Schranken gesetzt hätte! Wenn nur der bizare Geschmack aufhörte!“ Um den letzteren zu beweisen, um über die vielen Rohheiten und krassen Unschicklichkeiten Shakespeares kritische Bemerkungen zu machen, übersetzte Voltaire die drei ersten Akte des Julius Cäsar und übertrug den Monolog Hamlets, doch in so freier, graziöser Weise, daß selbst ein französischer Kritiker denselben nicht mehr für den Shakespeare'schen erklärte und ihn wörtlich, wenn auch oft unverständlich, seinen Landsleuten glaubte übersetzen ***).

construction du théâtre et la mesquinerie du spectacle. Nos théâtres étaient, en comparaison de ceux des Grecs et des Romains ce que sont nos halles, notre place de Grève, nos petites fontaines de village, où des porteurs d'eau viennent remplir leurs seaux, en comparaison des aqueducs et des fontaines d'Agrippa, du Forum Trajani, du Colisée et du Capitole etc.

*) Außer seinem Briefe an den Cardinal Quirini, wo er seines Triumphes über altes Herkommen sich rühmt. Oeuv. XVI. pag. 24 ff. vergl. auch tom XXI. pag. 405.

**) De la tragédie anglaise. Oeuv. XXI. pag. 346 ff.

***) Beide Uebersetzungen neben einander sieben in dem Aufsatze: Du théâtre anglais par Jérôme Carré. Oeuv. de Voltaire XXI. pag. 379—382. Ueber den Hamlet schreibt Voltaire dem Cardinal Quirini: C'est une pièce grossière et barbare, qui ne serait

Nicht minder unkünstlerisch und barbarisch als das englische Theater dünkt ihm das der Spanier. Um dieses seinen Landsleuten zu zeigen, übersezte er Calderons „Heraklius“, der allerdings des Auswüchsigigen sehr viel hat, und statt dessen Voltaire ein vollendetes Werk hätte wählen können. Doch es kommt ihm nur darauf an zu beweisen, wie weit die französische Bühne seiner Zeit über den Bühnen aller Nationen stehe. Schon Corneille und Racine hatten die Alten in Allem übertroffen; nur daß die Sprache des ersteren noch der Eleganz entbehrte; nur daß Racine, außer den schwachen Liebesscenen, nicht im Stande war, den würdigen theatralischen Pomp zu entfalten. Eine Erweiterung der Kunst im Aeußern wie im Innern zu gestalten, machte Voltaire sich zur Aufgabe. In den englischen und spanischen Stücken, trotz ihrer Rohheit und Unschicklichkeiten fand er doch Erhabenheit und Kraft einzelner Scenen, und einige Monologe und Charaktere schienen ihm besser als bei seinen großen Vorgängern. Er gestand, daß er jene monströsen Schauspiele lieber habe als die langen frostigen Liebesscenen oder die politischen Raisonnements der französischen Tragödien. „Ich habe immer gedacht“, schreibt er in der Nachrede zu Julius Cäsar, „daß eine glückliche und geschickte Verbindung der Handlung, wie sie auf den Theatern zu London und Madrid vorherrschend ist, mit der Einsicht, der Feinheit, dem Adel und der Wohlstandigkeit unserer Bühne etwas Vollendetes hervorbringen könnte.“ Gewiß ein glücklicher Gedanke, und Voltaire bemühte sich ihn auszuführen. Wie er den Alten Stoffe und Sentenzen entlehnte, den Italienern, obgleich er auch sie noch in der Kindheit der dramatischen Kunst fand, ganze Stücke mit wenigen Veränderungen abschrieb, ahmte er die Gluth eines Calderon, die kühnen Wagnisse eines Shakespeare nach, und empfahl sie seinem Pariser- und Hof-Publikum als eine Erweiterung tragischer Hilfsmittel, besonders um der Langweiligkeit und Einförmigkeit früherer Stücke entgegenzutreten. So erhielt die französische Bühne allerdings durch Voltaires „Tankred“, Mahomed, „die Gesetze des Minos“ und andere Stücke einzelne Züge, die uns an das spanische Theater Calderons und Lope de Vega's erinnern. In seiner „Semiramis“ gab er den Geist des Minos als eine Nachahmung des Geistes im Hamlet; in der Zaire ließ er den eiferfüchtigen Drosman als einen zweiten Otello wüthen; aus Bruchstücken der Shakespeare'schen Bühne entstand sein „Tod Cäsars“; aus einer Episode von Shakespeares Antonius und Cleopatra sein „Triumvirat oder Octavia und der junge Pompejus.“ Lessing hat bereits dargethan, wie unglücklich Voltaire die großen Vorbilder auffaßte, und mit welcher eitlen Selbstgefälligkeit er durch seine Errungenschaften glaubte das französische Theater über alle andern der Welt erhoben zu haben. Neue Bühneneffekte, größerer Pomp, bessere Scenerie, das ist die Summe dessen, wodurch seine Tragödie vor denen

pas supportée par la plus vile populace de France et d'Italie. Hamlet y devient fou au second acte et sa maîtresse devient folle au troisième; le prince tue le père de sa maîtresse feignant de tuer un rat, et l'héroïne se jette dans la rivière. On fait sa fosse sur le théâtre, des fossoyers disent des quolibets dignes d'eux en tenant dans leurs mains des têtes de morts, le prince Hamlet répond à leurs grossièretés abominables par de folies non moins dégoûtantes. Pendant ce temps-là un des acteurs fait la conquête de la Pologne. Hamlet, sa mère et son beau-père boivent ensemble sur le théâtre; on chante à table, on s'y querelle, on se bat, on se tue; on croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre. Merger konnte ein Kunstwerk, dem keines von Voltaires's Stücken auch nur das Wasser reicht, nicht verkannt werden!

Corneille's und Racine's sich unterscheiden. Die Wahrheit, ja selbst die Wahrscheinlichkeit in Handlung und Charakteren ist bei ihm noch schwächer als bei seinen Vorgängern. Doch wir brauchen hier seine Stücke nicht zu kritisiren, sondern nur zu zeigen, daß auf der von ihm eingeschlagenen Bahn der Kunst kein Heil erwuchs, er also für die Bühnen anderer Nationen kein Vorbild werden durfte. Gleichwohl verführte seine Anmaßung, womit er fast alle Nationen zu Schiedsrichtern aufrief, damit sie bewiesen, wie weit das französische Theater jedes andere übertrage *). Als ein günstiges Vorurtheil für die Franzosen führt er hierbei an, daß man die Tragödien Corneille's und Racine's — er hätte die seinen nicht aus Bescheidenheit weglassen dürfen — in allen Sprachen lese, auf allen Bühnen spiele, während man Shakespeare's und Otway's Werke kaum kenne. Leider hatte er darin Recht und wollte auch den Kampfesrichtern sagen, daß sie daran Recht gethan hätten, und darum zu Gunsten der französischen Bühne entscheiden sollten. Erst ein Deutscher mußte den falschen Nimbus zerstören. Denn Diderot's Stimme in Frankreich selbst verhallte, weil er in ein anderes Extrem sich verirrete.

Wenn vor der Kritik, trotz Voltaires eigener Ruhmredigkeit, die ihm von allen Nationen nachgerühmten Vorzüge der französischen Bühne nicht bestehen, so wird die tragische Leidenschaft, auf die der falsche Geschmack eines Zeitalters besonders nachtheilig wirkt, am wenigsten stichhaltig sein. Da er jedoch bei jeder Gelegenheit seine Vorgänger wegen Behandlung dieser Leidenschaft tadelte, ist es schon darum von Interesse seine Behandlungsweise näher zu betrachten. In der Vorrede zur „Zajre“ hat er auf den Vorwurf einiger Damen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre, geantwortet: „Die Tragödie sei seiner Meinung nach nicht der schicklichste Ort für die Liebe“. In der That, viele von Voltaire's Stücken verdienen jenen Vorwurf der Damen, und dieser nicht allein. Der Dichter ist uns in der Theorie den Nachweis schuldig geblieben, warum die Liebe in die Tragödie nicht gehöre. Wol hat er Recht, wenn er von den fünfhundert Tragödien, welche die französische Bühne zur Zeit ihres höchsten dramatischen Glanzes besaß, kaum zehn bis zwölf frei geglaubt von den gewöhnlichen Liebesintrigen, die der tragischen Kunst unwürdig seien, und sogar die Schauspieler zu einer falschen Manier des Vortrags verleiteten**). Wir pflichten seinem zaghaften Urtheile bei, daß selbst Racines Schmelz der Rede und sein poetischer Prunk nicht die Eintönigkeit seiner Liebeserklärungen verberge, und verkennen nicht den seinen Spott seines Lobes, daß dieser Dichter im Wettstreit mit Corneille, als beiden Dichtern von einer Prinzessin die Aufgabe gestellt wurde: aus der Trennung, des Titus von Berenice eine ganze Liebestragödie zu machen, den Preis davon getragen, weil er so bezaubernd die Phrase: „ich liebe Dich“, und „ich verlasse Dich“, zum Hauptinhalt eines fünfaktigen Stückes zu machen verstanden. „Dieser Erfolg“, fährt er heißend fort, „überredete alle Welt und alle Dichter, daß die Liebe allein immer die Seele aller Tragödien sein müsse“. ***) Sehr wohl, daß

*) Du théâtre anglais par Jérôme Carré. On peut faire les autres nations juges entre le théâtre de Paris et celui de Londres. Nous adressons donc à tous les lecteurs depuis Petersbourg jusqu'à Naples, et nous les prions de décider. Il n'y a point d'homme de lettres, soit Russe, soit Italien, soit Allemand ou Espagnol, point de Suisse ou de Hollandais, qui ne connaisse par exemple Ciina ou Phèdre, et très peu connaissent les oeuvres de Shakespeare et d'Otway. C'est déjà un assez grand préjugé; mais ce n'est qu'un préjugé. Il faut mettre les pièces du procès sur le bureau.

***) Dissert sur la tragédie ancienne et moderne. Oeuv. XVI. pag. 18 ff.

***) Epître à Madame la Duchesse du Maine vor seinem Orest, Oeuv. XVI. pag. 126. Aus einem Briefe an einen Freund ebendasselbst pag. 223 erfahren wir, daß die Prinzessin Henriette von England gewesen.

Voltaire solchen Beispielen nicht folgen wollte, daß er wünschte, ein echtes Genie möchte das französische Theater von dieser Verirrung und unwürdigen Behandlung der Liebe reinigen. Aber was that er selbst? Er bearbeitete, nach wie vor seiner Zaire, antike Sujets, in denen er der Liebe keinen Platz gestattete, wie in „Cäsars Tod“, „Drest“, „den Pelopiden“, „Catilina“. In der Vorrede zum Drest bemerkte er ausdrücklich: „Ich habe wenigstens meiner Nation die Idee von einer Tragödie ohne Liebe, ohne Vertrauten gegeben“. Und vor dem Catilina: „Ich habe noch einmal versuchen, durch eine Tragödie ohne Liebeserklärungen die Vorwürfe abwenden wollen, die ganz Europa mit Recht Frankreich gemacht hat, daß es nichts lieber auf der Bühne sehe als galante Liebesintriguen“. Dieses Vorhaben klingt fast so komisch-prahlerisch als das gleich nachfolgende: „Die jungen Leute, die das Schauspiel besuchen, will ich durch meine Tragödie mit Cicero bekannt machen.“

Doch überzeugte Voltaire sich, vielleicht weil seine liebelosen Stücke wenig Beifall fanden, und seine noch größere Eitelkeit als Strenge diesen nicht entbehren wollte, daß auch die Liebe der Tragödie nicht widerstrebe. „Liebe in allen Tragödien verlangen, zeigt einen weibischen Geschmack; sie ganz daraus verbannen, ist ein übler Humor und sehr unvernünftig.“ Er schlägt sich noch etwas mit dem pro et contra herum, dann schließt er: „Die Liebe ist in einer Tragödie kein wesentlicherer Fehler als in Virgils Aeneide, und nur zu tadeln, wenn sie ungeschickt angebracht, oder ohne Kunst behandelt werde.“ „Der Fehler bei den französischen Bühnenhelden sei nur, daß sie zu galant sich ausdrückten, bei den englischen,“ — er schreibt an Lord Bolingbroke, dem er das richtige Verständniß von tragischer Liebe geben will, — „daß sie zu roh sich äußerten *). Die Autoren zu Paris wie zu London verkannten ihr Interesse und den Geschmack des Publikums, wenn sie ihre Liebhabertalente unter den Actricen nur die Sprache des Ehrgeizes und der Politik, nicht auch die der Liebe sprechen ließen“ **). — In der Vorrede zur „Zulime“ sagt er auch der Mademoiselle Clairon, deren außerordentliches Talent für Liebesheldinnen er nicht genug rühmen kann: „Im Allgemeinen möchte ich glauben, daß die Tragödien, die ohne Liebe bestehen können, ohne Widerrede die besten sind, nicht nur weil sie sehr viel schwieriger zu machen sind, sondern weil, wenn einmal das Sujet gefunden ist, die Liebe, die man hineinverwebt, ein kindisches Spiel anstatt ein würdiger Schmuck darin erscheint“. Nun ist aber gerade Zulime ein Stück, von dem er bekennet, es sei Alles darin nichts als Liebe. Doch der gewandte Kopf fährt fort: „Das ist nicht ein Fehler der Kunst, aber auch nicht ein Verdienst. Diese Liebe versündigt sich nicht gegen die Wahrscheinlichkeit; es giebt hundert Beispiele ähnlicher Leidenschaften und gleich abenteuerlich. Aber ich wünschte, daß die Liebe auf der Bühne immer tragisch wäre“. Nun ist er in Sorgen wegen seines Liebeshelden Ramire. „Ein Held, der keine andre Rolle spielt als die, geliebt und verliebt zu sein, kann niemals den Zuschauer hinreißen, er hört auf tragisch zu sein“. Nur wer so bezaubernd wie Racine schreibe, verstehe den Fehler zu verbergen. Alle, die ihn nachgeahmt, hätten nichts als Arianen unter veränderten Namen gedichtet. Auch sein Stück erinnere an ein Racinesches, Bajazet, und habe leider Nichts von Acomat, dem unergleich-

*) U. a. D. Tout ce que je desire, Madame, c'est qu'il se trouve quelque génie, qui achève ce que j'ai ébauché, qui tire le théâtre de cette afféterie, où il est plongé etc.

**) Discours sur la tragédie tom XIV. pag. 243.

lichen, nie übertroffenen Charakter in seines Vorgängers Tragödie. Er erwarte, daß die alles belebende Actrice seinem Stücke tragisches Leben einhauche *).

Das also ist der Grund, warum Voltaire sich vor der Liebe sträubte. Den Fehler in Corneilles frostiger, Racines manirirter Auffassung, in die gleichwohl jeder Nachfolger gerathen, vermag auch er nicht zu vermeiden. Er will darum die Liebe aus der Tragödie ganz entfernt haben, erklärt ein Stück ohne Liebe nicht nur für besser, sondern auch für schwieriger. Denn wiederholentlich rühmt der täuschende Kritiker, daß er an schwierigern Stoffen als Liebestragödien sich versucht habe, und daß er den Fehler vermieden, in den selbst die großen Tragiker vor ihm verfallen seien. Allein auch den Damen — natürlich des Hofes — muß er ein Opfer bringen, doch zugleich die Gewandtheit seiner Feder beweisen, die Leichtigkeit darthun, womit eine Liebesintrigue zu schaffen sei. In 18 Tagen vollendete er seine Zaire. „Da man doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müsse, so habe ich welche gemacht, so gut wie ein anderer“. Paris war entzückt, und ein Kunstrichter urtheilte: die Liebe selbst habe Voltairen die Zaire dictirt. — Da zerreißt nun wieder Lessing den magischen Schleier und stellt dem gefeierten Poeten, „dem Prächtigen,“ den von diesem verspotteten, rohen, bizaren Shakespeare gegenüber. „Ich kenne nur eine Tragödie,“ sagt er, „an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Julie von Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaire ihre Empfindungen sehr anständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsre Seele einschleift, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andre Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unsrer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltair versteht, so zu sagen, den Kanzleystyl der Liebe vortrefflich, d. i. diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das Behutsamste und Gewessenste ausdrücken will, wenn sie Nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzleist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwol Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen“ u. s. w. Wo aber hätte er sie sonst irgendwo gezeigt? Lesse man die ganze treffliche Kritik des Stückes bei Lessing nach **). Jedes Wort schlägt centnerschwer den eitlen Dichter nieder. Wir wollen Voltaire selber über die Liebe, welche die Tragödie erheische, sich erklären lassen. Als er ihr einmal den Zutritt gestattet, muß sie den höchsten Kunstansforderungen bei ihm sich unterwerfen. Schon 1732 im poetischen Prolog zu seiner Cripphile eifert er gegen die der Tragödie nachtheiligen Liebescenen und ruft: *L'amour n'est excusé que lorsqu'il est extrême!* — Die Herzogin von Maine, die Vereherin der hochtragischen Stücke der Alten, der er seinen Orest als ein solches widmet, belehrt er durch Beispiele, wo die Liebe am rechten Plage sei, wo nicht: Daß eine Phädra, deren Charakter, wie irgend einer, der Bühne würdig sei, und der beinahe der einzige, den auch die Alten in Liebe entbrannt darstellten, die Schrecken dieser verderblichen Leidenschaft enthülle. Roxane in der üppigen Ruhe eines Serraillebens der

*) Oeuv. XVIII. pag. 107 ff.

***) Hamb. Dramat. Werte VII. S. 66 ff.

Liebe und Eifersucht sich hingebend, Ariane Himmel und Erde mit Klagen über die entfesselte Untreue ihres Geliebten erfülle, ein Drosman aus Eifersucht die ermorde, die er angebetet; das Alles ist wahrhaft tragisch. Die rasende, die zu Verbrechen hinreisende, die unglückliche, von Qualen begleitete Liebe entlocke uns würdige Thränen. Keine Halbheit! Entweder beherrsche die Liebe Alles, oder sie zeige sich gar nicht! *) u. s. w. Ein andermal rechtfertigt er die Liebe wegen ihrer moralischen Wirkung: „Soll die Liebe der tragischen Bühne würdig sein, so muß sie der nothwendige Knoten des Stückes, eine wahrhaft tragische Leidenschaft sein, die sich als eine Schwäche betrachtet und durch Vorwürfe bekämpft; es ist erforderlich, daß entweder diese Liebe zu Verbrechen und zu einem unglücklichen Ausgange führe, oder daß die Tugend über sie triumphire, um zu beweisen, daß sie unbefieglich sei **). — Vielleicht daß Voltaire einen Blick in Aristoteles warf und mit seinen Forderungen sich in Einklang zu bringen suchte. Um Furcht und Mitleid zu erregen und dadurch eine Reinigung dieser und ähnlicher Leidenschaften zu bewirken, scheinen seine Forderungen an die Leidenschaft des Herzens geeignet. Aber abgesehen davon, daß die Art der Ausführung meistens weit hinter der Aufgabe zurückblieb, scheiterte diese selbst an dem Zwange, den die französische Tragödie durch ihre verkehrte Theorie der drei Bühneneinheiten sich auferlegt hatte. Jedes andre tragische Element, auf wenig Stunden beschränkt, möchte durch den vorgeschrittenen Charakter des Helden eine Berechtigung erhalten, wenigstens kann sein Vorhandensein dem Zuschauer und Leser genügen. Wenn wir einmal von Zorn, Neid, Rachsucht, Ehrgeiz, Stolz oder Habsucht erfüllt, herzlos oder kaltblütig erblickt haben, den halten wir dieser Leidenschaften und Fehler jederzeit fähig, sie gehören den Charakteren an. Die Liebe aber, in einen so kurzen Zeitraum zusammengedrängt, entbehrt nicht nur der nothwendig geforderten Entwicklung der Steigerung, des Kampfes mit sich selbst oder mit den ihr entgegentretenden Hindernissen; sie hat auch keine Bürgschaft für ihre Dauer, wodurch sie allein Theilnahme erregt. Unnatur bleibt in Voltaires besten Tragödien, in denen Liebe der Hauptknoten des Stückes ist, diese Leidenschaft. Furcht und Mitleid erregt sie während der Dauer desselben, aber um eine nachwirkende Seelenreinigung oder Erhebung des Gemüthes zu bewirken, hat sie keine Kraft. Die in höchstens 24 Stunden entstandenen Verwickelungen, Mißverständnisse, Hindernisse und unglücklichen Ausgänge sind zu plötzlich, zu betäubend, zu unnatürlich für unser Gefühl, für unsre Illusion. Prüfe man nur an „Tancréd“, vielleicht Voltaires bester Liebestragödie, die Wahrheit dessen, was hier ausgesprochen. — Im dunklen Bewußtsein dessen wollte der Dichter die Liebe ganz aus der Tragödie verbannen, doch die Eitelkeit, seinen Vorgängern und den Tragikern alter und neuer Zeit nicht nachstehen zu wollen, trieb ihn zu dem Fehler, eine Leidenschaft auf eine unwirksame Probe zu stellen. Das Blendwerk konnte eine Nachahmung bei allen Nationen hervorrufen, aber eine unerschrockene Kritik durfte davon nicht hingerissen werden. —

Dies führt uns nun auf das größte Mißverständniß der französischen Tragiker, das mehr oder weniger alle dargestellten Leidenschaften, die Charaktere, die Situationen, die Handlung und deren natürliche Entwicklung bis zur Unnatur entstellen mußte, zu ihrem Grundsatz der soge-

*) Ebenlich in dem Fragment eines Briefes vor den Pelopiden: Il lui (Melpomène) faut des passions furieuses, de grands crimes, de remords violents. Je ne vaudrais ni fadement amoureuse, ni raisonneuse. Si elle n'est pas terrible, si elle ne transporte pas nos ames, elle m'est insipide.

***) S. Discours sur la tragédie. Oeuv. XIV. pag. 244.

nannten drei Bühneneinheiten. Es fehlte in Frankreich nicht an Kritikern, die diese Regel schon zur Zeit des höchsten Glanzes der französischen Bühne verwarfen und bekämpften, allein sie drangen gegen die Theorie, welche den Meisterstücken zum Grunde lag und als Richtschnur diente, nicht durch und erndteten Spott statt Dank. Gegen einen von ihnen schrieb Voltaire in hohem Tone: *) „Die Franzosen sind die ersten unter den modernen Nationen, die diese verständigen Regeln der Bühne wieder zur Geltung brachten; die andern Völker haben lange Zeit, ohne es zu wollen, einem Joche sich unterworfen, das so hart erschien, aber weil es als gerecht sich erwies, und die Vernunft endlich überall den Triumph davonträgt, fügten sie mit der Zeit sich mit Bewußtsein darein. Jetzt unterlassen selbst in England die Dichter nicht vor ihren Stücken zu bemerken, daß die Dauer der Handlung gleich der der Vorstellung sei, und sie gehen noch weiter als wir, ihre Vorbilder. Alle Nationen fangen an zu begreifen, wie barbarisch die Zeiten gewesen, in denen diese Praxis den großen Geistern, wie einem Lope de Vega und Shakespeare unbekannt war. Alle danken uns, daß wir sie jener Barbarei entzogen haben. Und ein Franzose darf nun seine ganze geistige Kraft daran setzen, uns die Barbarei zurückzuführen?“

Was Voltaire rühmt, ist allerdings ein Triumph, aber nicht der Vernunft, sondern der französischen Kunstregeln über den gesunden Menschenverstand. Doch für so unfehlbar hielt er, was ein elender Dichter Mairet, der zuerst in seiner Sophonisbe die drei Einheiten beobachtete, eingeführt, Corneille theilweis beibehalten, Racine hie und da befolgt hatte, er selber als die höchste Errungenschaft der Kunst nach den Zeiten barbarischer Willkür betrachtete. Autoritäten, wie die genannten und Molière, Addison, Congreve, Maffei, ebenso sehr als Gründe hat er für den Gegner bereit. Wir können letztere, soweit sie die Einheit der Handlung betreffen, obwol auch sie weder scharf angegeben, noch so gefaßt sind, daß die andern beiden Einheiten daraus gefolgert werden dürfen, uns gleichwohl gefallen lassen, da wider die Begrenztheit der Handlung niemals etwas eingewendet worden ist. Doch behalten wir uns für einen andern Ort vor, auch über ihr richtiges Verständniß noch Manches zu bemerken. Hören wir Voltaire über die Einheit von Ort und Zeit, seine Beweisgründe expliciren. „Aus demselben Grunde als die Einheit der Handlung ist die des Ortes eine wesentliche Bedingung. Denn (man höre!) eine Handlung kann nicht an mehreren Orten zugleich sich zutragen; wie können Personen, die wir im ersten Akte zu Athen sehen, im zweiten in Persien sich befinden?“ Man dürfte nur dagegen fragen: spielen denn erster und zweiter Akt zugleich? De la Motte, sein Widersacher, hatte behauptet **), daß ein Volk von gesundem Sinn, aber kein Freund der Einheitsregeln, sich sehr wohl den Coriolan im ersten Akt aus Rom verbannt, im dritten bei den Volkern aufgenommen, im vierten vor Rom gelagert, denken könne. Wie bestreitet dieses Voltaire? „Erstlich“, jagt er, „begreife ich nicht, daß ein Volk von Sinn und Verstand nicht ein Freund von Regeln sein werde, (die wir Franzosen erfunden haben, doch nein!) die ganz aus gesundem Sinne geschöpft, und ganz für sein Vergnügen geschaffen sind ***). Zweitens, wer sähe nicht, daß das drei Tragödien sind, und daß ein solcher Entwurf, wäre er auch in schönen Versen ausgeführt,

*) Lettre de Mr. de Voltaire au père Partée. Oeuv. XIV. pag. 23.

***) Daß de la Motte wie später Diderot andere Behauptungen aufstellte, die in der That der tragischen Kunst Nachtheil bringen mußten, wird uns später auf ihn zurückbringen.

***) De règles toutes puissées dans le bon sens et toutes faites pour son plaisir.

niemals etwas andres als ein Stück von Jodelle und Hardy in moderner Weise abgäbe?“ Durch solche abgeschmackte Beweisführung und hämische Gleichstellung Shakespeares mit den rohesten Anfängen der französischen Bühne glaubt Voltaire die Sache abgethan zu haben! „Die Einheit der Zeit“, fährt er dann fort, „ist natürlicher Weise mit den zwei erstern verbunden. Hier ein Beispiel, das denke ich in die Sinne fallen muß. Ich bin der Zuschauer einer tragischen Handlung, der Gegenstand ist die Ausführung dieser einen Handlung. Man conspirirt gegen Augustus in Rom, so will ich wissen, was mit August und den Verschworenen vorgehen wird. Wenn der Dichter die Handlung 14 Tage dauern läßt, so muß er mir Rechenschaft geben, was in diesen 14 Tagen geschieht; denn ich bin da, um davon informirt zu werden, und Nichts darf unnütz sein. Oder, wenn er meinen Augen 14 Tage lang Ereignisse vorführt, so sind das eben 14 verschiedene Handlungen, so unbedeutend sie auch sein mögen. Dann ist's nicht mehr einzig die Ausführung der Verschwörung, die schnell vorüber gehen müßte, sondern eine lange Geschichte, die nicht mehr unterhaltend sein wird, weil sie nicht mehr lebendig, weil sie um den entscheidenden Moment gekommen ist, der der einzige war, auf den ich gespannt bin. Denn ich kam nicht ins Schauspiel, um die Geschichte eines Helden zu vernehmen, sondern um ein einziges Ereigniß seines Lebens zu sehen.“ Darauf nimmt er wieder zu Beispielen französischer Dichter seine Zuflucht, und schließt zuletzt mit einem Satze, der ihn sehr in die Enge brächte, wenn der schlaue Mann nicht, wie fast immer, durch eine Seitenthüre entschlüpfte. Man höre: „Wenn einige Stücke mehr als drei Stunden spielen, ist das eine Freiheit, die nur den Schönheiten des Werks nachgegeben werden darf, und — je größer diese Freiheit, um so mehr ist sie ein Fehler.“

Von so dürftigen, haltlosen Stützen war eine Bühne getragen, die als Muster allen andern sich aufdringen wollte, und wirklich von Spaniern, Holländern, Engländern und Deutschen lange dafür gehalten wurde. Vergebens bewies de la Motte, und andere noch gründlicher, daß ein einheitliches Interesse der Handlung, und die Abgeschlossenheit dieser, einen Wechsel des Orts, eine dem entsprechende längere Zeitdauer erfordere; daß man von dem Zuschauer soviel Illusion verlange, um sich an einen andern Ort, wohin die Handlung ihn führe, zu versetzen, und diejenige Zeit allein als in drei Stunden vorgeführt anzusehen, welche die fesselnden Momente enthalte. Während die französischen Tragiker dem Zuschauer eine peinigende Gewalt anthuen, wollen sie seine Phantasie nicht soweit in raschen Gang bringen, daß er sich von Ort zu Ort, von einem Zeitpunkt zum andern schnell versetze. Muß doch Voltaire selbst von seiner Strenge soweit nachgeben, daß er die Zeitdauer auf 24 Stunden, den Schauplatz auf den Umfang eines Pallastes ausdehnt. „Eine größere Strenge würde uns oft um sehr schöne Sujets, aber eine noch größere Nachgiebigkeit allzu großen Mißbrauch zu Wege bringen.“ Immer ist's Shakespeare, den er als warnendes Beispiel anführt, in dessen „Julius Cäsar“ Brutus und Cassius im ersten Akt zu Rom, im fünften auf Thessalischem Boden auftreten. Gewiß fühlte Voltaire die Schwäche und Inconsequenzen seiner Behauptung. Er muß also nach stärkern Beweismitteln sich umsehen. Hören wir auch diese an. „Die Beobachtung der tragischen Einheiten dient nicht nur dazu Fehler zu vermeiden, sondern auch wahre Schönheiten hervorzuweisen, gleichwie die Regeln der Architectur genau befolgt, ein dem Auge wohlthuendes Gebäude schaffen. Man sieht, daß ohne Einheit der Zeit, der Handlung und des Orts sich schwer eine edle Einfachheit gewinnen läßt.“ —

Sein Gegner hat ihm das sehr beschränkte Sujet in der „Berenice“ des Corneille und desselben „Cid“ mit verwickelterer Handlung angeführt. Auch Voltaire muß letzterm den Vorzug geben. Aber „nicht der größern Verwicklung der Handlung verdankt Cid den größern Erfolg, sondern er gefällt — trotz dieser Verwicklung!“

Bleiben wir bei der Schönheit, die in edler Einfachheit beruht. Steht ihr eine längere Zeitdauer, oder eine Entfernung der handelnden Personen von einem Ort zum andern entgegen? Hört sie nicht gerade, durch ein unnatürliches Zusammendrängen der Handlung, des Ortes und der Zeit auf einfach zu sein? — Jedenfalls hängt sie von den drei Einheiten nicht ab, und beruht lediglich in der geringen Verwicklung der Handlung, in der naturwahren Entfaltung der Charaktere, in der geringern Anzahl der beteiligten Personen. Dieses Alles sind Vorzüge der griechischen Tragödien, ohne daß in ihnen, wie von andern hinlänglich erwiesen ist, eine Einheit, oder richtiger ausgedrückt eine Einerleiheit des Orts, eine fortlaufende Zeitdauer während der Handlung zum Gesetz erhoben ist, sondern Aeschylus wie Sophocles und Euripides lassen den Schauplatz eines Stückes sich verändern, und längere Zeit als die abgespielte verstreichen. Sehr richtig leitet Lessing die Zusammenschiebung der griechischen Bühne von dem Chor ab. Da dieser als Zeuge der Handlung weder weit von der Wohnung, noch auf längere Zeit entfernt gedacht werden kann, so folgt daraus, daß Ort und Zeit der Handlung sich möglichst beschränken. Somit hatten die Alten einen vernünftigen Anlaß die Handlung zu vereinfachen, alles Ueberflüssige von ihr abzusondern, gleichsam nur ein Ideal der Handlung zu geben, welches sich in der Form am glücklichsten ausbildete, die die wenigste Zeit und einen beschränkten Ortskreis verlangten. Von der Einheit der Handlung waren ihnen Einheit des Orts und der Zeit nur natürliche Folgen. Die Franzosen hingegen, die weder an der Einfachheit noch an der Einheit der Handlung Geschmack fanden, machten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen der Handlung, sondern aus Dünkel, deren Schöpfer zu sein, zur Regel, auch nachdem sie dem Chor gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich ihre Stoffe die Einheiten machen, so fanden sie mit den willkürlichen Regeln ebenso willkürlich sich ab.

Nicht bloß willkürlich sind Voltairs Beweise für die Nothwendigkeit seines Einheitsprinzips, sondern sogar dem, was er dadurch zu erreichen glaubt, hinderlich. Nicht einmal die Berufung auf Corneille und Racine erhärtet seine Lehre; denn ersterer versteht selbst unter Einheit der Handlung nur Einheit der Intrigue und Einheit der Gefahr, wiewol er von der edlen Einfachheit der Alten, die zumal ohne den Chor, mit Ortsveränderung und längerer Zeitdauer vollkommen bestehen kann, sich zuerst entfernte. Die Verbindung der Scenen hielt er zwar für eine Zierde, um uns von der Stetigkeit der Handlung besser zu versichern, aber Regel dürfte sie nicht sein, weil — die Alten ihr sich nicht immer unterwarfen. Racine fordert schon, daß die Scene sich nicht verändere, an die Zeit erinnerte er uns niemals und die complicirtesten Situationen wechseln mit einfachen in allen seinen Stücken. Erst Voltaire stellte die Einheit von Zeit und Ort als Schönheitsregel auf, mit der er jedoch so willkürlich verfuhr, als er sie erdacht hatte.

III. Die Nachahmung der Franzosen auf der Leipziger Bühne im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Wenn die regelmäßige Tragödie, die wir als heilsam für die Begründung einer Kunstbühne oder für die Regenerirung der entarteten Schauspielkunst empfahlen, bei den Franzosen in Regeln eingezwängt wurde, die weder der einfachen tragischen Schönheit zum Vortheil gereichen, noch den letzten Zweck der Tragödie ohne wesentliche andere Bedingungen fördern, ja ihm sogar hinderlich sind, so muß das Heil in andern Regeln als denen der Franzosen gesucht werden. Daß die des Aristoteles andere waren, und daß sie auf das moderne Drama, wo dieses in Inhalt und Form der wahren Kunst entspricht, volle Anwendung finden, haben wir gesehen. Auch er unterscheidet in Bezug auf die Handlung die einfache Gattung von der mehr zusammengesetzten, und wenn er der letztern den Vorzug giebt, so verwirft er doch die ersteren keineswegs. Wir können Voltaire darin Recht geben, daß die edle Einfachheit sich in der Handlung beschränke, und selbst in Zeit und Ort sich mehr beschränken müsse; nur seine Theorie von der nothwendigen Einheit des Orts und der Zeit weisen wir als falsch, als verderblich zurück. Die Regeln für jede, also auch für die edle einfache Schönheit müssen aus dem Wesen der Kunst selber hergenommen werden. Worin besteht nun das Wesen der tragischen Kunst? Voltaire sagt: „die Bühne, sei es die tragische, sei es die komische, ist lebendige Darstellung menschlicher Leidenschaften. Der Ehrgeiz eines Fürsten wird dargestellt in der Tragödie; die Komödie erregt über die Eitelkeit eines geringern Menschen Lachen. Hier belacht ihr die Coquetterie und die Intrigue eines Mitbürgers, dort beweint ihr die unglückliche Leidenschaft einer Phädra.“ So richtig er die dramatische Kunst im Allgemeinen beurtheilt, so schief wird gleich sein Urtheil über die Gattungen. Denn theilt die Kunst die Menschen in Klassen ein? Die Art, wie die menschlichen Leidenschaften in bestimmten Individuen uns vorgeführt werden, nicht der aus der Gesellschaft hergenommene Rangunterschied bedingt die Kunstgattung. Wenn Königen und Heroen Größeres begegnet, ihre Leidenschaften deshalb lebendiger hervortreten, so sind's immer nur die letztern, nicht ihre Person, die das Tragische bewirken. Vermag der Dichter an einem Paria, vielleicht gerade im Kampfe mit dem Hochstehenden, eine heftige Leidenschaft wahrhaft tragisch zu beleben, so ist er ein ebenso würdiger Gegenstand als Könige und Kaiser. Das Verhältniß zu andern Individuen giebt ihm die tragische Bedeutung. Bedarf es dazu Verwickelung der Handlung? Die einfachste kann just die wirksamste sein. Was stellt sich also als zweite Regel neben die lebendige Darstellung der menschlichen Leidenschaften? Wirksame Situation, je einfacher desto besser. Was die Situation in einem durch Rede dargestellten Kunstwerke belebt, ist der Ausdruck, die Sprache. Kunst verlangt Würde, diese darf also der Sprache nicht fehlen. Wir wollen hier nur für die edle einfache Tragödie die Regeln suchen; wir lassen deshalb alles fort, was die verwickelte, die ein größeres, bunteres Lebensbild uns tragisch wirksam vorführt, als Contrast in sich aufnehmen darf. Die Franzosen irrten, wenn sie letzterer die gleiche Beschränktheit wie der erstern geben wollten.

Umgekehrt als Voltaire meint, daß aus den drei Einheiten alle Schönheiten der Bühne herzuleiten seien, ordnen sich diese den drei ebengenannten Regeln unter. Darstellung der Leiden-

schaften in lebendig gezeichneten Individuen, wirksame Situationen und ein beiden entsprechender Ausdruck der Handelnden schaffen die regelmäßige Tragödie, der als der einfachsten und der ganzen Kunstgattung jene bildende und heilsame Kraft innewohnt, die ebensowohl aus dem Wust einer entarteten Volksbühne, als aus dem Chaos der alle Künste vermengenden und sie alle verderbenden Oper zu reinem Geschmack ein Publikum leiten wird. Voltaire, der lange den Operngeschmack begünstigt hatte, ihm durch seine Operntexte dienstbar war, beklagte später den Verfall der dramatischen Kunst. „Mir und allen gelehrten Kennern des Alterthums sind die tragischen Opern als Copie und Ruin der klassischen Tragödie erschienen. Insofern Copie, als sie Musikbegleitung, Chöre, Maschinerien, Göttererscheinungen zulassen. Dadurch aber führen sie zum Verderben, daß sie die jungen Leute gewöhnen, mehr an Tönen als an Geist sich zu bilden, den Ohren vor der Seele den Vorrang zu gestatten, den Nonladen vor erhabenen Gedanken, so daß man oft den abgeschmacktesten und elend hingefudelten Nachwerken, wenn sie nur einige gefälligen Arien bieten, einen Werth beilegt. Der besten Komödie, der ergreifendsten Tragödie fehlen die Zuschauer, die einer mittelmäßigen Oper niemals fehlen. Die schönen, regelmäßigen, edlen, ernstern Stücke sind nicht mehr von der Menge gesucht, während man ein- oder zweimal den Cinna giebt, spielt man drei Monate hindurch, allabendlich die Fêtes Vénitienes“ *). Eine solche Demüthigung widerfuhr der stolzen französischen Tragödie in Frankreich, während sie bei allen Nachbarvölkern Bewunderung und Nachahmung fand, in Deutschland sogar die Oper wie das Volkstheater ganz verdrängte, bis Lessing ihr hohles Gebäude, der Theorie und der Praxis, niederriß, wonach dann Göthe und Schiller eines von unvergänglicher Kunst aufführen konnten.

Ueber den Mann, der im dritten Decennium des achtzehnten Jahrhunderts den französischen Geschmack dem herabgekommenen Theater und der unsinnigen Oper, Anfangs mit so glänzendem Erfolge entgegenstellte, zuletzt aber seine Reformversuche von allseitigem Spotte begleitet sah, ist so vielfach der Stab gebrochen, daß wir nicht zu wiederholen brauchen, was jedes Compendium der Literaturgeschichte über seine Bühnenleistungen angeht. Wer aber hätte zu seiner Zeit nicht den gleichen Irrthum zu begehen Gefahr gelaufen? Auch ein genialerer Kopf als Gottsched wäre nicht im Stande gewesen eine dauernde, lebenskräftige Reform der Bühne zu bewirken, während es nicht einmal eines Gottscheds bedurfte, um den kläglichen Zustand unsrer dramatischen Literatur und Kunst einzusehen. Eine Reaction gegen die steifen, schwülstigen Staatsactionen, womit die Nachahmer Lohenstein's das Theaterpublikum ermüdet hatten, gegen die in groben Sinnenreiz oder ungereimte Absurditäten gerathene Oper, gegen die Gemeinheiten und platten Zoten des Lustspiels mußte nothwendig erfolgen. Eine Neugeburt glücklicher Zustände, ein heilsamer Umschwung war bei der allgemeinen Abspannung und Erschlaffung der Zeit nicht zu erwarten. Aus jedem bis zur Unnatur herabgesunkenen Zustande in der Literatur wie in der Politik wird entweder, wenn die Geister im plötzlichen Aufbrausen alle vorhandenen Formen zerbrechen, wilde Anarchie oder, wenn die allgemeine Rathlosigkeit von einem Einzelnen Abhilfe erwartet, eine schmählische Unterwerfung unter die despotischen Gebote dieses neuen Gesetzgebers erfolgen. Die Kraftgenies in Göthe's Jugendzeit vermochte auch dieses prometheische

*) Dissert. sur la tragédie ancienne et moderne. Oeuv. tom XVI. pag. 11. Ebenso wahr sagt er das Unwesen der Oper in der Vorrede zu seinem Oedip. Oeuv. XIV. pag. 29.

Geist nicht zu läutern, oder nur zum Maßhalten auf der beschrittenen Bahn zu bestimmen. So lebenskräftige, wenn auch stürmische Geister wie Lessing, Klinger, Merck u. a. konnte das Zeitalter Gottscheds nicht hervorrufen. Ihnen mußte erst ein Lessing mit der Schärfe der Kritik eine Bahn eröffnen, die er selbst nicht zu betreten wagte. So mußte ein Gottsched der überfättigten nach nüchternen Speise verlangenden Zeit sich annehmen. Er verstand es, alle Stände, zur Mitwirkung und zum Mitgenuß seiner Bühnenbestrebungen zu vereinen. Kein Wunder, daß der eitle Mann sich bald für unfehlbar und für den alleinigen Gebieter im Reiche des feinen Geschmacks ansah. Neid, Mißtrauen, Selbstforßung und Emanicipation aus so despotischer Herrschaft waren die nothwendigen Folgen der letzteren, und führten aus der Schule einseitiger und falscher Regeln in der Poesie, in der Literatur überhaupt, zu regellosen Productionen und erst durch die Kritik geläutert zur wahren Kunst.

So erscheint Gottsched (geb. 1700 zu Judithenkirch bei Königsberg, gest. 1766 zu Leipzig) ein ganz nothwendiges Glied in diesem Entwicklungsgange, der ein weiter, aber um so sicherer war, weil er alle Zustände, in denen das geistige wie politische Leben einer Nation sich bewegen kann, durchmachte, Reaction, Despotie, Anarchie, freie Selbstbestimmung unter einem sittlichen, d. h. in der Poesie Kunst-Gesetz. Man nenne doch aus der Zeit, wo Gottsched die Zügel ergriff, den geeigneteren, begabteren und energischeren Mann für die ersten beiden Stadien, die bei der allgemeinen Versunkenheit zu durchlaufen waren? Auch das Verkehrte seines Strebens mußte zur Evidenz gelangen, um so mehr, als dem Drange von Außen, von Frankreich her Deutschland, wie in politischer so in literarischer Beziehung, nicht zu widerstehen vermochte. So sehr Lessing Recht behält, wenn er Gottscheds dramatische Produkte als eine elende Nachahmung oder Bearbeitung französischer oder französisirender Stücke nachweist, so scheint er dem Manne Unrecht zu thun, wenn er auch dessen Bemühungen um das Theater gleich strenge beurtheilt und ihm einen Weg bezeichnet, den er hätte einschlagen sollen, um so mehr, als Lessing selber diesen nicht zu betreten wagte, sondern nur Andren als den der Nation und der Kunst am meisten entsprechenden anempfahl. Wir wollen von den zahlreichen Stellen in Lessings Schriften, worin Gottsched unbarmherzig gegeißelt wird, nur eine herausheben, die ziemlich Alles enthält, was er sonst an Gottscheds Bethätigung an der Bühne gerügt hat. Sie steht in seinen Briefen die neueste Literatur betreffend und lautet also: *) „Es wäre zu wünschen, daß sich Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder sind wahre Verschlimmerungen. Als die Neuberin blühte, und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sah es freilich mit unsrer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln, man bekümmerte sich um keine Muster. Unsere Staats- und Helden-Actionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien, und Prügel waren die wichtigsten Einfälle derselben. Dieses Verderbniß einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Gottsched nicht der erste, der es einjah; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelpen. Und wie ging er damit zu Werke? Er verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen; er ermunterte Alles, was reimen und

*) S. Werke Lessing's, Pichmann'sche Ausgabe Th. VI. S. 41.

Oui Monsieur verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen; er verfertigte, wie ein Schweizerischer Kunstrichter sagt, mit Kleister und Scheere seinen Cato; er ließ den Darius und die Aulstern, die Elise und den Bock im Prozeß, den Aurelius und den Wigling, die Vanise und den Hypochondristen ohne Kleister und Scheere machen; er legte seinen Fluch auf das Extemporiren; er ließ den Harlequin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden. Kurz, er wollte nicht sowol unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französirenden, ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht. Er hätte aus unsren alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich bemerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen, daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Schauspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte, daß uns die zu große Einfachheit mehr ermüde als die zu große Verwickelung. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn gradeswegs auf das englische Theater geführt haben. — Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nutzen gesucht, wie sein Cato es beweise. Denn eben dieses, daß er den Addison'schen Cato für das beste englische Trauerspiel hielt, zeigt deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen, und damals keinen Shakespeare, keinen Jonson, keinen Beaumont und Fletcher gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen. Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenen weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann, und zweitens würde jener ganz andre Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das Alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt. — Hundert andere bis auf unsere Zeit, auch Gerwinus, haben in dieses Verdammungsurtheil eingestimmt. Ohne Gottsched eine Lobrede zu halten, noch die Mißgriffe, die schädlichen Folgen seines Verfahrens zu verkennen, darf man die Stellung und Wirksamkeit des Mannes seiner Zeit gegenüber gerechtfertigter zeigen, als Lessing seine Zeitgenossen und die meisten Kritiker bis auf die Gegenwart glauben gemacht hat.

Sehr richtig schildert Lessing die Versunkenheit der deutschen Bühne im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts: „Die Stücke waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz, Pöbelwitz;“ „man kannte keine Regeln, man besümmerte sich um keine Muster“. Die ersten mußten also verdrängt werden durch solche, die nach Regeln der Kunst und nach vorhandenen Mustern gedichtet waren. Das war kein kleines Unternehmen, und man muß das Verdienst, es mit entschiedenem Glück durchgeführt zu haben, Gottsched einräumen. Mögen immerhin Andre gleichzeitig mit ihm oder schon vor ihm den Voratz dazu gehabt, die Nothwendigkeit ihn auszuführen gefühlt haben. „Das Verderbniß einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein.“ Gewiß, aber: „er war der erste, der sich Kräfte genug zutraute ihm abzuhefen!“ Man will ihm dieses freitig machen und nachweisen, daß schon die Neuber'sche Gesellschaft, ehe sie nach Leipzig kam,

den Corneille'schen Eid, nach des Kriegs-rath Lange Uebersetzung, und noch drei andre französische Stücke gespielt habe. Die Staatsactionen und Hanswurstiaden blieben die bei weitem überwiegenden Stücke, die Oper behauptete sich. Erst Gottscheds rastlosen Bemühungen gelang es die erstern gänzlich zu verdrängen, und als er die Oper das ungereimteste Ding von der Welt nannte, „ohne Handlung, ohne Einheit, ohne Natur, worin man nach Noten lache und weine, huste und schnupfe“, gingen die Opernhäuser nicht nur in Leipzig, auch in Hamburg, Bremen, Halle, Weissenfels, zuletzt 1741 in Danzig, wo sie vornehmlich florirt hatten, ein, mag auch die eigene Schlechtigkeit dazu mitgewirkt haben. Der schaulustigen Menge mußte aber ein Ersatz geboten werden. Diesen schuf Gottsched mit seiner zahlreichen Anhänger-schaft in allen Ständen, von dem Hofadel bis zu den Rectoren; in allen Kreisen Deutschlands pries man seine Reform und unterstützte ihn.

Auf diese Reform aber ist Lessing so voll Zorns, und hält eine andre derselben entgegen. „Gottsched hätte aus unsren alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen“ u. s. w. „er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn gradeswegs auf das englische Theater geführt haben“. Wir wissen, wie Lessing die Engländer, vornehmlich Shakespeare über alle modernen Dichter erhob, und sie als Vorbilder den Deutschen anempfahl. Und doch, gab er seinen Stücken jemals die Gestalt nach dem englischen Geschmack hin? Modelte er sie nicht vielmehr nach dem Geschmace einer neuen französischen Bühne, der er in Deutschland Geltung und Einfluß verschaffte? — Wenn nun Gottsched einem gleichen Impulse folgte, „als er die alten dramatischen Stücke verdrängte!“ Sonderbar, daß Lessing diesen das Wort redet, nachdem er vorhin sie „voll Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz“ genannt, und das Verderbniß der Bühne so klar am Tage liegend bezeichnet! — Entweder meinte er, daß trotzdem in diesen Stücken ein Grundtypus vorhanden sei, der mehr in den Geschmack der Engländer einschläge, oder er denkt hier an die Volksbühne, die noch immer neben den Staatsactionen, besonders in Süd-Deutschland sich behauptet hatte, und die Gottsched ebenfalls zu verdrängen bemüht war. Wie dem sei, Lessing vergißt, wie viel schwieriger es ist, eine gesunkene Bühne wieder zu heben, als eine neue ihr gegenüber in Aufnahme zu bringen. Von einem Gottsched das schwierige Werk zu fordern, das ein Lessing selber sich nicht getraute, ist unbillig und ungerecht.

Zweimal hatte man in Deutschland den Versuch gemacht, den Regeln, oder besser gesagt der Regellosigkeit des englischen Theaters Eingang zu verschaffen: als Ayrer seinen Stücken den Zuschnitt der sogenannten „englischen Komödien und Tragödien“ gab, und als Christian Weise mehr im Geschmack der Volksbühne von England sowohl einige komische Charaktere entlehnte, wie auch in der complicirteren Handlung, in dem häufigen Ortswechsel die Britten, vielleicht gar Shakespeare nachahmte. Beidemale waren die Rohheit und Geschmacklosigkeit selbst für die Zeitgenossen zu grell und abstoßend gewesen. Vergeblich hatte der Schulrektor von Zittau durch seine theoretischen Schriften zu beweisen gesucht, wie christliche Dichter zur Erheiterung und Belehrung des Volkes ihre Mußestunden verwenden könnten. Einen Beruf darin zu suchen, hielt er für unstatthaft. Ganz anders hielt der Professor der Philosophie und Dichtkunst Gottsched sich für berufen, sein ganzes Streben, seinen ganzen Einfluß daran zu setzen, das gesunkene Theater zu höherer Würde, zu wahrer Bildung und künstlerischer Gestaltung zu erheben. Die An-

griffe der Geistlichen auf die Sittenlosigkeit der Schaubühne sollten verstummen, die Gleichgültigkeit und selbst der Widerwille der Gebildeten gegen das Theater sollten in Eifer und Bestrebungen für dieses sich verwandeln, Leipzig, eine der ersten Hochschulen der gelehrten Wissenschaften, sollte der Mittelpunkt deutscher Bühnenkunst werden, nach welchem alle fähigen Köpfe sich wendeten, um — freilich unter seiner Anleitung, nach seinen Regeln der Moral und Aesthetik — neue Trauer- und Lustspiele zu produciren. — Alles, was Anstoß gegeben hatte, mußte vermieden werden; dazu gehörten die „mehr in den Geschmack der Engländer einschlagenden Stücke“ von Weise und seiner Nachahmer nicht weniger als die Staatsactionen. „Den selbstgewachsenen Witz jener“, wie Gottsched ihn nannte, mußte er ebenso wie die possenhaften Improvisationen herumziehender Schauspieler verwerfen. Seine und seiner Freunde Stücke sollten anständig, moralisch, gravitätisch sein, auch seine Tyrannen und Böfewichter keinen Anstoß geben. Schon darum sagte ihm die Theorie der Franzosen zu, wonach das Hofleben in der Tragödie, das Stadtleben in der Komödie, das Landleben in dem Schäferspiel seine Nachahmung fand.

Auch Gottscheds Regeln und Muster waren keine andren als die der Franzosen, und es gehörte nur zu den vielen Beispielen von Eitelkeit, Hochmuth und Selbstüberschätzung, daß er später seine eignen Stücke für Muster unerreichter Art hielt, und seine Regeln für einen Kanon ausgab, den er nicht Voltairen abgeschrieben, sondern aus Aristoteles und sich selbst geschöpft haben wollte, bis er zuletzt, im Kampfe von seinen Gegnern gedrängt, von seinen Anhängern verlassen, sich hinter die Franzosen verschanzte und sie für unsre alleinigen Vorbilder erklärte, während er die ältere englische Bühne, von Shakespeare bis Addison, verderblich und barbarisch nannte, auf letztern, wie auf alle Nachahmer Corneille's, Racine's und Voltaire's, in Spanien, England, Italien, Holland und Deutschland wies, um seine Behauptung zu verfechten, daß die Franzosen die Vorbilder für alle modernen Nationen seien, wie einst die Griechen für die Römer. Diese seine spätere Hartnäckigkeit, Eitelkeit und Blindheit verdienen all' den Spott, welchen seine Gegner über ihn ausgegossen haben. Dem Bessern wehren durfte er länger nicht; darum bekämpfte ihn mit Recht die Kritik, und der Lessings gebührt der Ruhm, ihn wie die Franzosen vernichtet zu haben.

Man unterscheide aber Gottscheds Verdienst, die Bühne vom Unsinn, Schmutz und Pöbelwitz gereinigt und auf einen anständigeren Weg geleitet zu haben, von seiner Unfähigkeit productiv ihr ein Förderer, oder theoretisch ihr ein Führer zur wahren Kunst gewesen zu sein. Dank seiner Eitelkeit, daß er nicht sowol das alte Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen werden wollte. Denn neu war in der That sein französisches Theater für die Deutschen. Gryphius hatte nach dem Vorbilde Senecas und der Holländer eine regelmäßige Tragödie eingeführt, und Anfangs dachte auch Gottsched an Wiederaufführung Gryphischer Stücke. Doch wies die Leipziger Bühne dieses Ansinnen zurück. Welchen Erfolg hätte sie auch davon sich versprechen können. Die Sprache in derselben war veraltet, die dramatische Entwicklung beschränkte sich auf die Katastrophe, der lange Erzählungen zur Einleitung dienten. Ihr hoher Werth beruhte auf den Charakteren, auf der Wahrheit des Gefühls, der Gedanken und Situationen. Ohne die geschickteste Umarbeitung, die in neuerer Zeit nicht einmal selbst bedeutenden Dichtern geglückt ist, waren sie für Gottsched's Zweck unbrauchbar.

Dieser gab eine Zeit lang den Plan auf, von der Bühne herab zu wirken; er wollte mit

seiner Kritik sie angreifen, zunächst die Possenspiele und Opern; er sann auf Regeln, und sah sich nach Mustern um. Schon hatten andre Nationen von den Franzosen sich überreden lassen, daß Corneille, Racine, Voltaire die tragische Kunst zur Vollendung gebracht. Gottsched und seine gelehrte, gewandtere und geistreichere Frau nahmen die gerühmten zur Hand, fanden sie geeignet, um ein anständigeres Theater in Deutschland dem bestehenden entgegen zu setzen. Alles, was ihnen anhing, forderten sie zu Uebersetzungen auf und waren selber die thätigsten, Besseres dem Publikum vorzuführen. So war bald genug Neues da, um das Alte, das verdrängt werden sollte, zu ersetzen. Als daher 1728 die Neuber'sche Schauspielergesellschaft, eine der tüchtigsten, und zugleich schon in der Art Stücke erfahren, nach Leipzig kam, gewann Gottsched sie für sein Unternehmen, das mit Eifer und bestem Erfolg gefördert, selbst vom Dresdner Hofe durch Couliſſen und Garderobe unterstützt, vom entschiedensten Beifall begleitet wurde.

Dieses verräth nicht, daß damals die Deutschen mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlugen, daß auf sie das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser als das Artige, Zärtliche, Verliebte wirkte. War der überall sich kundgebende Geschmack in den gebildeteren Ständen nicht schon vorhanden, so hat Gottsched ihn hervorgerufen, und es war Sache der Kritik, das Publikum zu tadeln und zu bessern. Von Gottsched aber war nicht zu verlangen, daß er auf der frühern Bahn verbleibe, die ihn auch schwerlich „geradeswegs auf das englische Theater geführt haben würde“, sondern vielmehr auf eine so leichte Verwickelung, die mehr ermüdet hätte als seine „zu große Einfalt.“ Wie hätte er die Deutschen Shakespeare, Johnson, Fletcher, Beaumont kennen gelehrt, oder gar „die Meisterwerke Shakespeares mit einigen bescheidenen Veränderungen übersetzt!“ Wollte doch Göthe selbst Shakespeare nicht mit einigen bescheidenen Veränderungen, sondern, wenn überhaupt, nur mit großen Weglassungen auf der deutschen Bühne dulden. Erst die klassischen Uebersetzungen der Schlegel und Tieck leisteten Garantie für eine heilsame Wirkung Shakespeares. Ein augenblicklicher Erfolg eines Unternehmens zeugt freilich noch nicht für seine Güte. Aber um zum Bessern zu gelangen, war zuerst nothwendig, daß die Bühne auf einen anständigeren Weg geleitet wurde, daß man Regeln der Kunst aufsuchte, nach Mustern sich umfah. Die Unrichtigkeit der aufgestellten Regeln, die Fehlerhaftigkeit der angeblichen Muster nachzuweisen, war Sache der Kritik. Sie ist Gottsched Nichts schuldig geblieben als die Anerkennung — seiner wirklichen Verdienste.

Guter Wille zeigte sich genug, aber nirgends ein dramatisches Genie in ganz Deutschland, ja in ganz Europa, weder unter denen, die den französischen Kunststrichern und Dichtern folgten, noch auf Seite derer, die sich ihren Regeln und Mustern entgegenstellten. Doch Lessing meint: „ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das Alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.“ Lessing hat seinen Freund Mylius überlebt, und erfahren können, wie solche entzündete Genialität wenig Nutzen schaffe; und die Kraftgenies nach Lessing haben der Bühne mehr geschadet als genutzt. Selbst ein Göthe schlug nach dem Kraftversuch im Götz eine ganz entgegengesetzte Richtung ein, und besaß sich in Iphigenie und Tasso der strengsten Kunstregeln und einer Beschränkung in Zeit und Raum, ohne sklavisch die Bühneneinheiten der Franzosen oder die Unnatur ihrer tragischen Helden und Leidenschaften zum Vorbilde zu wählen. Gegen die große Masse der auf Effect berechneten Stücke vermochten sie

freilich der Bühne keine regelmäßige klassische Gestalt zu geben, und die Kunst, der sie eine höhere Weihe gaben, blieb auch nach ihrem Erscheinen nicht die Lämpferin des Geschmacks, dem die Bühne stets dienstbar war. Gottsched ist der einzige deutsche Dramatiker, der durch die Bühne den Geschmack des Publikums beherrschte, und der erste, der ein auf Kunstregeln basirtes Theater den Deutschen schuf. Seinen Bau zerstörte die Kritik seiner Gegner, schwerlich zum Heil der Bühne, die seitdem aus einem Extrem in's andere verfiel, oder alle Gattungen, regelmäßige und regellose, nach französischen, englischen, italienischen, spanischen, auch wohl antiken Regeln und Mustern, nebeneinander zur Geltung brachte, damit aber dem, was die Kunst erlaubt oder verbietet, sich entzog. Dem ächten Genius die Bühne zuzuweisen, durch diese den Geschmack des Publikums zu bilden, das Theater zum Tempel der Kunst zu erheben, keinem anderen Zwecke sie dienstbar werden zu lassen, ist der Kritik allein nie gelungen. Gottsched hatte einen großen Gedanken, als er mit seinen Regeln und den darnach gearbeiteten Stücken die Bühne selbst beherrschen wollte. Wenn statt seiner falschen Regeln die Kritik richtigere zur Geltung brachte, wenn begabtere Geister als Gottsched und seine Anhänger bessere Stücke schufen, konnte die Bühne werden, wozu er sie bestimmt hatte. Es war dann nicht einmal erforderlich, daß der kritische Kopf, der die bessern Regeln entdeckte, selber darnach Stücke schuf, wohl aber mußte die Bühnenleitung ihm verbleiben, mit dem ganzen Ansehen eines Gottsched, um allein das Repertoire zu bestimmen.

Das dieses nie wieder erreicht werden konnte, ist die Klippe gewesen, an der seit Gottsched jede bessere Bühnenleitung gescheitert ist, wie die Lessings in Hamburg, so die Schillers und Göthes in Weimar. Gottsched nahm sehr richtig die Werke aller Nationen für ein Gemeingut der Kunst, und nur diese im Auge, schuf er sein Repertoire, Anfangs durch Uebersetzungen solcher Stücke, in denen seine Kunstregeln angewandt waren. Ein neuer und reicher Stoff wurde der Bühne zugewendet, nicht wie heute, in allerlei Form und buntem Wechsel, sondern in einem Kunstgesetze untergeordnet, das mit Bewußtsein und Strenge alles ihm Widersprechende ausschloß. Wer durfte von ihm, der die Bühne säubern wollte, ein Anderes erwarten? Ebenso wenig Tadel verdient sein zweiter Schritt: mit Anwendung der gewonnenen Kunstregeln nach Mustern des Auslandes neue deutsche zu bearbeiten. Lessing und Gervinus hätten den Schweizerischen Gegnern des Mannes die häßlichen Bezeichnungen derselben nicht nachschreiben sollen. Freilich fielen die Originalstücke, wie Gottsched sie nannte, schlecht genug aus, und wir brauchen dies zu beweisen nur ein paar derselben ihrem Inhalte nach anzugeben. Zur Gründung einer Bühne, die eine Bildungsanstalt werden sollte, waren sie neben den Uebersetzungen erforderlich.

Die erste seiner Original-Tragödien, „der sterbende Cato“, die wie kein deutsches Dichterverk je zuvor sogar im Auslande Epoche machte*), und in Deutschland während 25 Jahren zehn Auflagen erlebte, erinnerte schon durch seinen Titel an das einzige Trauerspiel des englischen Dichters, der den französischen Regeln in seinem Vaterlande Eingang zu verschaffen suchte, was ihm aber, zur Kränkung Voltaire's, so wenig wie Andern gelingen wollte. „Noch zwanzig Abdissions,“ ruft Lessing aus, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der

*) Niccoboni gab zuerst den Parisern einen ausführlichen Auszug in seiner *Historique critique de tous les théâtres de l'Europe*. Ganz übersetzt im *Théâtre allemand*. Amsterdam 1769.

Engländer werden.“ — In Deutschland sollte schon Gottscheds Cato, obwohl das Beste dem Addison'schen Stücke entlehnt war, den regelmäßigen Stücken auf 50 Jahre die Herrschaft auf der Bühne sichern, wie der Beifall, den er fand, der Ruf, den er dem Dichter gab, beweisen. Wenn er heute uns ungenießbar erscheint, ein hohles Machwerk ohne Charakterzeichnung, trotzdem die Gegensätze stark aufgetragen sind, ohne fesselnde Handlung, obgleich in dem Saale des Schloßes von Utika von Mittag bis Sonnenuntergang unglaublich Vieles sich zuträgt, ohne Poesie und selbst — Catos republikanische Tiraden abgerechnet — ohne die poetischen Glittern der französischen Dichter erscheint, so stehen zwischen ihm und der Gegenwart doch viele ähnliche Erfahrungen und werden noch zahlreiche folgen, die alle die Wandelbarkeit des deutschen Publikums beweisen. Fragen wir, was Gottscheds Cato zu einem Gegenstande der Bewunderung machte, so geben Antwort die zahllosen Trauerspiele nach ihm, die alle in Anlage und Ausführung ihm nachgebildet sind. Was den Stoff betrifft, so ist er ein historischer, wie ihn schon die schlesischen Dichter am liebsten behandelten, wie er dann in den Staatsactionen und heroischen Opern vor Gottsched und in den bedeutendsten Trauerspielen nach ihm vorherrschend blieb, bis Lessing den entgegengesetzten Weg auch hierin einschlug indem er selbst historischen Ereignissen und Personen ein fremdes, ganz dichterisches Gewand lieh.

Zur Beurtheilung Cato's und der zahlreichen historischen Stücke, die ihm folgten, geben einige Andeutungen Lessing's über historische Stoffe den besten Fingerzeig, weshalb wir sie jener voranschicken. „Die Geschichte“, sagt er in der Hamburger Dramaturgie *), „ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem, wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheil ein Verbrechen mache.“ Noch belehrender — zugleich für Lessing's eigenes Verfahren — ist seine Antwort auf Marmontel's Fragen: darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch soviel Freiheit gestattet, diese Freiheit wol bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lucretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern? Ob schon hier nicht von der Tragödie allein die Rede ist, bietet Lessing's Ansicht doch vornehmlich für diese Gattung der Poesie uns einen Anhaltspunkt zur weitem Erörterung **): „Die Charaktere müssen dem Dichter weit heiliger sein als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können. Dagegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens: weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntniß besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorbringen pflegen und solche Fakta hervorbringen müssen. Es sollte der Dichter, im Fall, daß er andre Charaktere als die historischen oder wol gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, sich auch der historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekanntem Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. — Mit den

*) S. Werke Lessing's VII. S. 107.

***) S. a. a. D. S. 149.

Faktis lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt. Diese hingegen darf er wol in's Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

Wie immer, bietet hier Lessing in wenig Zeilen einen reichen Stoff zu Bemerkungen und Folgerungen. Wir wollen uns jetzt auf die beschränken, welche für die historischen Trauerspiele der Gottsched'schen Periode Anwendung finden. Diese alle verstoßen ebensoviele gegen die Charaktere wie gegen die Fakta, die wir als Folge jener von ihren Namen nicht zu trennen vermögen, so daß hier betrügerische Personen Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind. Je fester die Vorstellung ist, die gewisse historische Charaktere und die aus diesen hervorgegangenen Fakta in uns gestaltet haben, um so mehr beleidigt uns der Verstoß wider Beides, und die Behauptung, daß, wenn einmal die Charaktere geändert seien, bekannte Fakta auch nicht mehr bestehen dürften, will Lüge auf Lüge gehäuft sehen, was die poetische Wahrheit d. i. die Konsequenz von Charakter und Handlung zu einem Lügengewebe machen heißt, wenn z. B. Lucretia weder keusch ist, noch sich selbst ermordet.

Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, und steht mit andern Erscheinungen in innigem Zusammenhange, daß am Hofe Ludwigs XIV. die historischen Lügentragedien ihren Ursprung haben. Die französischen Pompejus, Cinna, Brutus, Mithridates, Irene, Cleopatra, Cornelia, Althalia sind betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren. Was sie auf der Bühne thun, giebt uns niemals, wie in der Geschichte, die belehrende Erkenntniß, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorbringen mußten, aber häufig den Beweis, daß die Freiheit, mit den Faktis umzuspringen, nichts bewirkt, als die Charaktere in Widerspruch mit ihrem Handeln zu setzen. Gottsched, als er seinen Cato dichtete, von der Trefflichkeit der französischen Muster noch ganz erfüllt, begnügte sich nicht, wie Addison, mit den tragischen drei Einheiten, sondern glaubte, wie Corneille und Racine, auch die historische Treue der dramatischen Schönheit opfern zu müssen. Da aber verleitete ihn entweder sein Bestreben originell zu sein, oder die deutsche Vorliebe für das Romantische zu einer so bunten Verwicklung theils selbst erfundener, theils von Deschamps entlehnter Personen und Handlungen, daß die drei Bühneneinheiten durch solche Anhäufung in die äußerste Spannung versetzt wurden, der kaum die Spannung eines ihm blind hingeebenen Publikums gleich kommen konnte. — Cato findet in Utica das beste Kriegsvolk, die letzte Kraft, die Rom's Freiheit aufrecht erhält. Nicht er ist's, der Schutz braucht — den gewährt ihm seine Tugend. — Die mächtige Partherkönigin Arsene sucht bei ihm Schutz, und gegen wen? gegen den ländlerlosen Pharnaces, dem Cäsars Macht nur einen Rest von Freunden und Soldaten gelassen hat. Dieser Bösewicht setzt gleichwol die mächtige Partherin in Schrecken. Ihren Bruder hat er meuchlings ermorden lassen und wirbt um ihre Hand, damit er wieder zu einem Reiche gelange. Vor ihm ist Arsene erschrocken nach Utica zu Cato entflohen. Während so die Mächtige, die ihrem Beschützer Pharnaces Trebel entdeckt, der Hilfe bedarf, bietet der Ländlerlose, der gleichfalls zur Mittagszeit in Utica eintrifft, Cato'n seinen Beistand gegen Cäsar an, wenn er Arsene's Hand ihm verschaffen wolle. Indessen sind aber seltsame Geheimnisse offenbar geworden. Arsene's Herz entbrennt für einen jungen Römer, den einst

Cäſar zu ihrem Vater geſchickt, um ihn für ſich zu gewinnen. Das bekennet ſie ihrer Dienerin. Catos Diener aber entdeckt ſeinem Herrn, Arſene ſei ſeine, einſt in der Parther Hände gefallene Tochter Parcia, und von Aſace, dem Partherkönige an Stelle eines geſtorbenen Kindes untergeſchoben. Nun kann Cato nicht mehr wie früher die Verbindung ſeiner Tochter mit einem gekrönten Tyrannen wünſchen, und entdeckt dem Bewerber, aber nur zur Hälfte, das eben Vernommene, nämlich: daß Arſene eine Römerin ſei. Warum nimmt er aber den nichtswürdigen Pharnaces nicht feſt, macht ihn wenigſtens nicht unſchädlich? — Ja, dann fehlte der Böſewicht dem Stücke *). Doch Cäſar wirbt ſelbſt um Arſene's Hand, und läßt Cato um eine Unterredung bitten. Dieſe wird gewährt, die Werbung von Arſene abgeſchlagen, weil Cäſar nur nach ihrem Reiche trachte. Cäſar erſcheint dennoch in Utika und — er ſelber iſt der Römer, für den Arſene oder nun Parcia erglüht. Sie bekennet ihm ihre heiße Liebe und ſagt ihre Hand ihm zu, wenn — Cato einwilligt. Aber, obgleich dieſem Cäſar anbietet, mit ihm Conſul zu werden, um dem unglücklichen Bürgerkriege ein Ende zu machen; obgleich er ſein Verfahren in dem ganzen Kampfe gegen Pompejus und deſſen Freunde rechtfertigt, obgleich er Pharnaces Ränke ihm entdeckt, die Antwort iſt:

Ja, Cäſar, es iſt wahr! Ich muß die Großmuth loben,
Allein Dein Stolz taugt nichts: ſonſt ſollteſt Du die Proben
Von meiner Ehrfurcht ſeh'n. Doch, ſtellt Pharnaz mir nach,
Und ſucht er meinen Kopf, ſo wie man Dir verſprach:
So ſteht der Böſewicht mir zwar nach Leib und Leben;
Doch Du biſt graufamer! —
Von Dir wird Rom und mir die Freiheit ſelbſt geraubt.

Doch will er den Römern die Entſcheidung über Cäſars großmüthige Anträge überlaſſen. Die Römer denken aber alle wie Cato, und weiſen Cäſar ab. Catos Sinn zu beugen, macht noch Arſene einen Verſuch; dieſes treibt ihn dahin Arſenen zu eröffnen, daß ſie ſeine Tochter Parcia, daß ein Königsthron viel zu ſchlecht für ſie ſei, und Parcia erſtickt ihre Flammen. Cäſar bittet noch einmal mit allen Schwüren ſie um Liebe, Cato um Friede. Vergebens! Da bleibt ihm keine Wahl. Man erwartet nun von Cato doch einen heldenmüthigen Kampf für die Freiheit, zumal ſeine eigene Macht nun noch verſtärkt iſt. Denn der Böſewicht Pharnaces, der mit ſeinen Kriegern in Utikas Schloß eingedrungen, um Arſene zu rauben, Cato und ſeinen Sohn zu morden, hat letztern (nicht den im Stücke auftretenden, ſondern einen hinter den Couliſſen ſpielenden Marcus Cato) zwar menſchlings gemordet, doch ſelbſt den Tod gefunden.

*) Dieſer droht ihm:

Den herrſcht Arſene nicht, ſo ſieh ich Utika,
So iſt ſein Untergang und Rom's Verderben nah.

Cato erwiedert ihm:

Zeuch hin, mein Prinz, zeuch hin! Wer zwingt Dich hier zu bleiben?
Wie wollen ſchon allein den Feind zurücktreiben?

Aber Pharnaces zieht nicht hin, ſondern ſendet nur zwei Diener zu Cäſarn, die ſollen:

Cäſarn Catos Kopf mit nächſtem zugeſteb'n,
Doch ſo, daß er dafür mir Pontus wiedergebe,
Und auf Arſene's Thron mich ungeſäumt erbebe.

Man Ruhm erfordert das. Was ſchont man um ein Reich?
Ein glücklich Bubenſtück ſieht oft der Tugend gleich.

Seine Flotte ist in Catos Gewalt. Auf dieser rath er den Römern zu entfliehen. So hat er Cäsars Großmuth nicht einmal für seine Freunde benutzt, und will ihren Freiheitsmuth in feige Flucht verwandeln. Für sich will er nichts als — Selbstmord. Den führt er dem mit stoischer Kaltblütigkeit im fünften Akte aus, sterbend von den Umstehenden bewundert. Seltsam ruft Einer aus:

O Rom, das ist die Frucht von Deinen Bürgerkriegen!

Hat Gottsched nur, wie Lessing gestattet, den historischen Charakter Catos „ins Licht stellen“, aber nicht „verändern wollen“? Hat hier Lessing Recht: „daß die geringste Veränderung uns die Individualität aufzuheben und andre Personen unterzuschieben scheint?“ Fand Gottsched nur „in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem“? — Der Inhalt, die angeführten Proben geben auf die Fragen hinlänglich Antwort. Gottscheds „Cato“, dem obendrein Sohn und Tochter und alle Römer seiner Partei als eben so viele kleine Catos zur Seite stehen, ist eine wahre Parodie des historischen. —

Im 6ten Theile seiner deutschen Schaubühne stehen zwei Original-Trauerspiele von Gottsched, die ihn in der Vorrede veranlaßten, uns seine Ansichten über Wahl und Behandlung tragischer Stoffe mitzutheilen. Beide sind wieder der Geschichte entlehnt und, wie er meint, so treu, daß er nur sehr geringe Abweichungen „um der Bühneregeln willen“ sich erlaubt habe. Das erstere „die Pariser Bluthochzeit“ glaubt er auch gegen den Vorwurf, daß sie gar zu schrecklich und viel zu blutig sei, aus Aristoteles Poetik rechtfertigen zu müssen. „Erstlich ist es kein Fehler, wenn ein Trauerspiel Schrecken und Mitleid bei den Zuschauern erweckt, sondern der eigentliche Zweck desselben. Wer Aristoteles Poetik gelesen hat, der wird solches ohne mein Erinnern wissen und alle Exempel der griechischen und lateinischen Trauerbühne, die uns noch übrig sind, bestätigen's. Es wird also ein besonderes Zeichen von der Güte dieses Schauspiels sein, wenn es die Zuschauer mit Grausen und Abscheu erfüllen wird. Die Größe der Laster und Schandthaten fällt an den größten Leuten desto mehr in die Augen und wirkt einen desto größern Schauer, je unerhörter sie ist: und eben dadurch wird ein Gedicht erbanlich. Wie hoch aber zweitens der Grad dieses Schreckens gehen könne, das ist meines Wissens weder bereits bestimmt, noch so leicht zu bestimmen. Haben aber die alten Tragödienschreiber es nicht für zu schrecklich gehalten, wenn ein Vater seine Tochter opfert, wenn ein Sohn seine Mutter und seinen Stiefvater ermordet, wenn ein Vater das Fleisch seines eigenen Sohnes verzehrt, oder wie Medea ihre zarten Kinder hinrichtet und ihrem Gemahl überschickt, u. a. m., so wird es verhoffentlich Niemandem zu grausam vorkommen, wenn auch die Königin Catharina von Medicis ihres künftigen Eidams Mutter, die alte Königin von Navarra, von einem Mailändischen Krämer durch ein Paar vergifteter Handschuhe hinrichten lassen“. Wir sehen Gottsched, in Bezug auf die falsche Erklärung des Aristoteles, mit den Franzosen auf gleicher Linie. Aus „Zucht und Mitleid“, die eine Reinigung der Seele bewirken sollen, die in Wechselwirkung zu uns selbst, nicht zu den Personen im Stücke stehen, werden bei ihm „Schrecken, Grausen, Abscheu, Schauer“, um sein Trauerspiel den antiken Tragödien an die Seite setzen zu können. So führt uns denn dasselbe ein graufenvolles Stück Geschichte, hier obendrein „von Sonnabends Nachmittag bis Sonntag früh“, in einen „Saal des Louvre“ zusammengedrängt, vor, von dem Gottsched selber meint: „die französische Nation schäme sich eines solchen Blutbades als eines Schandflecks ihrer

Historie, der ihr auf keine Art Ehre machen könnte, gesetzt auch, daß ein Stück von Corneille oder Racine wäre ausgearbeitet worden“. Und einem deutschen Dichter wäre es eine Ehre, solchen Schandfleck der Geschichte zum Gegenstande der Kunst zu wählen? Doch Gottsched glaubt seiner Glaubenspartei geschmeichelt zu haben, da er in der Vorrede sagt: „Es gereicht diesem Trauerspiele zu einem besondern Vortheile, daß die vornehmsten Helden derselben in ihrer Standhaftigkeit beharrt sind, und also die theatralische Vorstellung keinem evangelischen Zuschauer zum Aergerniß gereichen, sondern vielmehr zum Muster der Nachfolge dienen kann“. Leider hat es an Nachfolgern bis in die neueste Zeit hin nicht gefehlt, auch nicht an den Folgen, wie z. B. „der Glöckner von Notre Dame“ zu wiederholten malen die Wuth des katholischen Pöbels gegen den protestantischen zu blutigen Schlägereien aufgereizt. Im Lutherischen Leipzig hatte Gottsched solches nicht zu befürchten, aber nicht der Pöbelwahn, sondern die Kritik verdammt sein Stück.

Hier kurz sein Inhalt. Der schwache König Carl IX., der es um Frankreichs Wohlfahrt bedauert, daß Coligny nicht eine von zwei Kugeln, die meuchlings auf ihn abgefeuert worden, tödtlich getroffen habe, wird erst durch seinen Bruder Heinrich von Anjou aufgereizt, den Admiral aus dem Wege zu räumen. Das findet er zu hart und eine Verletzung des eben abgeschlossenen Friedens. Da tritt Catharina von Medicis zu den Söhnen und räth, alle Hugenotten zu morden; selbst Anjou erschrickt davor, doch als der Herzog von Guise die Gefahr zeigt, die aus dem unvorsichtigen Attentat auf Coligny für Paris, für den Thron, für den rechten Glauben erwachsen sei, und gleich der Königin zu einem allgemeinen Blutbade räth, ist der König von der Nothwendigkeit überzeugt. Catharinas Rachedurst verlangt auch Heinrichs von Navarra und Condés Tod, doch Guises Ansicht:

Den Fürstenstand muß man in Allem unterscheiden,

Wer würde sonst darin des Pöbels Wuth vermeiden?

pflichtet Carl bei. Der zweite Akt führt uns die Häupter der Protestanten vor: Coligny, Heinrich von Navarra, Condé, Taligny, unter denen der alte Coligny am besten gezeichnet ist, dessen Weisheit im Rathe sogar den König Carl mehr anzieht als des grausamen Guise rachfüchtige Aufreizungen. Der Admiral nämlich macht dem Könige seine Aufwartung, — was hier sehr unmotivirt geschieht, während in Wahrheit Carl sich zu dem Genesenden begab, um ihn und seine Partei in Sicherheit zu wiegen; doch die Einheit des Orts forderte die Aenderung — um Coligny, nachdem der König und seine Mutter die Gefälligkeit gehabt hinauszugehen, sammeln sich die übrigen Protestanten; denn auch dieser Plan, den verdächtigen Anstalten der Katholischen entgegen zu wirken, wird im Zimmer des Königs verabredet! Weniger anstößig ist's, im dritten Akt den König von Navarra, seine ihm neuvermählte Gemahlin Margarethe, Condé und wer mit ihnen zu reden hat, wieder in demselben Sale zu sehen, da Margarethe wenigstens noch im Schlosse bei Bruder und Mutter weilen kann. Die Handlung erreicht mit dem 3ten Akte ihre tragische Verwicklung. Margarethe entdeckt den ganzen blutigen Plan der Gegner ihrem Gemahl und Condé, den letzterer bereits geargwohnt hat, sie räth den Häuptern der Protestanten zur Flucht, doch Heinrichs hochherziger und frommer Sinn hält Alles nur für eine List der Guisen, um seine Partei zu einer Uebereilung zu verleiten. Neue Nachrichten erregen aber auch ihm Besorgniß, und er trifft Vorsichtsmaßregeln, dem möglichen Gewaltstreiche zu begegnen.

Um die Furcht Margarethens für sein Leben zu heben, verspricht er mit dem nächsten Morgen Paris zu verlassen. Allein die Nacht hat das Blutbad gesehen. Wir erfahren es im 4ten Akte durch den Herzog von Anjou, daß Guise ohne Vollmacht des Königs seine Anstalten getroffen; dann meldet Guise selbst, was er beginnen will, wenn der König den Befehl nicht länger versagt. Als dieser Einwendungen macht, geht er trotzig ab mit den Worten:

Mein Ansehn läuft Gefahr,

Und dies zu schützen, nehm ich meiner Ehre wahr!

Der König und sein Bruder sind zwar ungehalten über ihn, fürchten aber, daß er an der Mutter einen Rückhalt habe, den zu beseitigen sie nicht stark genug wären. Sie täuschen sich nicht. Während Catharine mit schmeichelnden Bitten und durch ernste Mahnung an sein Kom gegebenes Wort den König hinhält, ist auf ihren Befehl das Signal gegeben, das blutige Werk hat begonnen, und Carl wagt nicht zu hemmen, was seine Mutter gut heißt. Der letzte Akt zeigt uns wieder Margaretha, Heinrich und Condé an derselben Stelle und auch in derselben Gemüthsverfassung, die erste warnend, den zweiten hoffend, den dritten argwöhnend, bis einer ihrer Anhänger, Clairmont, in langausgesponnener Erzählung, die indeß einige gute Stellen hat, die Ermordung des Admirals, und ein Andern das entsetzliche Blutbad aller Protestanten berichtet. Etliche Mörder, mit bloßen Degen und Pistolen, mit weißen Tüchern am linken Arm und weißen Kreuzen an den Hüften, dringen in's Schloß. Einer droht dem König Heinrich:

Man halte sich nur stille!

Den Clairmont suchen wir, das ist des Königs Wille!

Erst nachdem Clairmont fortgeschleppt ist, rufen Heinrich und Condé:

Heinrich: Ihr Mörder, ist's auch wahr, daß Carl es befahl?

Condé: Hier geht Gewalt vor Recht! —

Damit stürzt er fort. Neue Nachrichten, entsetzliche Schilderungen folgen. Endlich tritt auch Carl herein und schilt schulmeisterlich die beiden Prinzen — denn auch Condé ist wieder zurück — als die Urheber alles Unheils aus, und giebt ihnen drei Tage Bedenkzeit, ob sie in den Schooß der Kirche zurückkehren wollen oder nicht. Condé will lieber sein Leben als den Glauben lassen. König Heinrich schließt das Stück mit der Mahnung:

Die Klugheit, liebster Prinz, heißt uns zuweilen schweigen;

Doch wird zu rechter Zeit sich auch die Großmuth zeigen.

Der Tag erscheint noch wohl, daran die Wahrheit siegt,

Wenn durch des Himmels Schutz der Irrthum unterliegt.

Zahlreiche Citate aus Thuanus hinter dem Stücke beweisen, daß Gottsched sich tren an die Geschichte gehalten. Doch beweisen sie auch, daß er eine glückliche, ja nur eine schickliche Wahl für jenes getroffen, oder daß ein Trauerspiel in langen Reden auf der Bühne und in gräßlichen Thaten hinter derselben bestehe? Wir haben bereits Beides widerlegt.

Wie in der Pariser Bluthochzeit dem Thuanus, folgt Gottsched in seinem „Agis“ dem Plutarchus. „Es ist keine einzige Person erdichtet, keine Begebenheit, kein Charakter anders als ihn Plutarch beschrieben hat. Nur die Zeit ist nach den Regeln der Schaubühne verkürzt, und dasjenige ausgelassen, was sich in den engen Raum eines Trauerspiels nicht bringen lassen. Dieses ist ein Feldzug, den Agis in wähernder Zeit des verschobenen Geschehs von

Eintheilung der Aecker unternommen. Wenn ich übrigens den Charakter des Agis so gut ausgedrückt habe, daß er in meinem Trauerspiele Leser und Zuschauer so rühret, als er mich im Plutarch gerühret hat, so bin ich gewiß, daß es an Schrecken und Mitleid darinnen nicht fehlen wird. Er ist ein junger Prinz, der erhabene Absichten und edle Neigungen hat, aber noch nicht Erfahrung genug besitzt, dieselben recht auszuführen. Er trauet einem falschen Freunde zu leicht, und sieht den Eigennutz nicht ein, der denselben treibt, ihm im Anfange beizustehen, hernach aber die Ausführung des Hauptwerkes zu hindern. Ob nun wol dieser sich selbst dadurch unglücklich macht, so mißlingen doch auch dem Agis seine Anschläge ganz und gar, und so dauert man ihn als einen großen Mann, der aber durch ein kleines Versehen, und also nicht ohne eigene Schuld unglücklich wird, ja sein ganzes Haus in's Unglück stürzt. Dieses ist die wahre Beschaffenheit eines tragischen Helden, so wie uns Aristoteles dieselbe vorgeschrieben hat, wie ich denn auch das Uebrige nach dessen Vorschrift eingerichtet zu haben glaube." In diesem Glauben hat sich Gottsched aber dennoch getäuscht. Nicht des Aristoteles und Horaz Lehren, sondern, wie diese vom Abt d'Aubignac, Dacier und anderen französischen Kritikern falsch aufgefaßt sind, finden wir bei Gottsched sie angewendet. Doch wenn er auch in Bezug auf Beschaffenheit des Haupthelden hier glücklicher als in seinem Cato gewählt hat, sein Agis gewinnt nur an historischem, durchaus nicht an dramatischem Interesse. Jeder Leser wird befriedigter Plutarchs Biographie als Gottsched's Trauerspiel aus der Hand legen. Dieses ist nichts als dramatisirte Geschichte, Dialoge, in denen die Personen lang und breit Ansichten aussprechen, Rath geben, Pläne entwerfen, Ränke spinnen, Fallen legen, Handlungen einzelner und des gesamten Volks erzählen. Der gewählte Stoff ist vortrefflich, aber nicht um von früh Morgens bis Abend, nicht um in Agis Hause allein, sondern in breitem Rahmen, von Zeit und Ortseinheit unbehindert, entfaltet, drastisch wirksam zu sein. Dies erforderten die Charaktere, die Situationen, die Handlung, die aus einem tief angelegten Plane des Königs Agis, den listigen oder verdeckten Gegenmachinationen Lysanders, Agesilaus, Leonidas sich entwickeln mußte, auf den bedeutsame Frauen, wie die verständige Agesistrata, die von des Vaters Schicksals leidenschaftlich bewegte Cholonis, Agiatis des Agesilaus Gemahlin und andere, die im Stücke nur genannt werden, einwirkten. Doch was brauchen wir eine verfehlte Behandlung weiter zu besprechen; zu einer bessern — und bereits fehlt eine solche nicht mehr — dürfen wir dem begabtern Dichter nicht vorgreifen. Gottsched's Ungeschick für die Tragödie beweisen genügend die drei angeführten Originalstücke. Seine ganze „Schaubühne“ enthält keine gelungenen. Von dem gleichen Werthe seiner Lustspiele sprechen wir an andern Orte. — Um Gottsched's falsche Regeln, um seine und seiner Jünger schlechte Stücke durch richtigere Regeln und bessere Stücke zu verdrängen, hätte es dramatischer Talente bedurft. Die Theilnahme des Publikums für das Theater war in ganz Deutschland geweckt; und daß Gottsched's Einfluß niemals alle Bühnen beherrschte, zeigen das Fortbestehen des Volkstheaters, der Beifall, den neben den regelmäßigen Tragödien und Komödien die improvisirten Stücke, die französischen Schauspielergesellschaften und die italienische Oper fanden. Wo aber finden wir dramatische Talente? Die Hagedorn und Haller, die Bodmer und Breitinger, der junge Klopstock wie der junge Wieland schlugen andre Bahnen ein und haben, als Gottsched's Macht gesunken war, und Lessing's Kritik zu Productionen im englischen Geschmacke aufmunterte, auf dem Gebiete der dramatischen Kunst keine

Vorbeeren geerntet, die Elias Schlegel, Kronegk, Bräwe, Weise die Hoffnungen, welche sie erweckten, durch frühzeitigen Tod oder sinkende Kraft nicht erfüllt. Vergebens erschienen die bessern Uebersetzungen Shakespeare's von Wieland und Eschenburg; die deutschen bessern Köpfe wurden nicht geweckt, „es entzündeten sich keine Geister an dem Genie, das Alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint.“

Den Schöpfer der Leipziger Kunstbühne trifft erst der Vorwurf „unberufener Vermengung mit der Bühne“, als er seiner falschen Regeln überführt, sie länger noch für die einzig richtigen erklärte; als seine Muster und Originalwerke in ihrer Dürftigkeit bloßgestellt waren, und er im Hochmuth das Bessere verachtete; als er, der stets nur ein Versmacher gewesen, für einen Dichter von Geist gelten wollte. Da blühte er auch den Ruhm schon bei seinen Zeitgenossen ein, den wenigstens eine spätere Nachwelt ihm nicht vorenthalten sollte.

Wir haben die Widersinnigkeit der französischen Regeln, die Unnatur der Charaktere, die Unwahrscheinlichkeit der gewaltsam herbeigezogenen Situationen, die Kälte und unentfaltete Wirkung tragischer Leidenschaften zur Genüge kennen gelernt. Alle diese Fehler blieben den deutschen Uebersetzungen und Bearbeitungen. Nur das einzig Nachahmenswerthe, der Zauber der äußern Form, der auf die Franzosen noch heute so mächtig wirkt, daß auf dem Théâtre français Corneille, Racine und Voltaire fast wie zu ihrer Zeit die Herrschaft behaupten, ging in Uebersetzungen verloren, welche die Correctheit der Sprache ohne poetischen Geist und ohne Wärme des Gefühls zur Regel machten. Gottsched hält schon das Wort: „schöpferische Kraft“ für Sünde, pries, daß die Vernunft Gottlob geläutert, die ausschweifende Einbildungskraft in Schranken gewiesen sei, und verlangte, daß die Phantasie aus aller Poesie verbannt werde. Seine correcte Sprache, matt, trocken und weitschweifig, wie der Kanzleistiel, raubte vollends den französischen Stücken das Kleid, welches den Originalen einen Schimmer der Poesie verlieh. Man braucht nur seine Vorschriften für Tragödie und Komödie zu hören, wie z. B. „die tragische Schreibart sollte immer auf Stelzen, die komische barfuß gehen.“ Daß er den Alexandriner in die Tragödie wieder einführte, — während er aus der Komödie jeden Vers verbannt wissen wollte, — zeigt uns auch seine Stelzen von französischem, nicht von deutschem Holze. Für die kalte Galanterie, die liebäugelnde Roquetterie, für den in hohlen Worten ausströmenden Heroismus, für die pathetische Liebesgluth war der Alexandriner die geeignete Form. Ueberdies hatten von den alten Sprachen die romanischen Dialecte das numerirende Princip der Silben entlehnt. Dieses erleichterte die Entwicklung gleicher metrischer Regeln. Die germanischen Sprachen dagegen behielten aus ihrer ältesten Poesie zwar nicht den Vokant der Silben, doch deren rein accentuirtes Princip bei, mit dem sich weder ein so leicht hinhüpfender Vers, wie der Alexandriner, noch der dafür zu schwerfällige Trimeter der Alten, sondern nur ein zwischen beiden die Mitte haltendes, knapp anschließendes metrisches Gewand vereinbar erweist. Wie unser deutsches Drama seiner Natur und den Bedingungen seiner Existenz zufolge unter dem Niveau der griechischen Tragödie bleibt, so muß es ihr auch im Reichthum und in der Fülle der Diction, folglich auch in der Ausbildung und dem Umfange der syntaktischen Glieder der Rede nachstehen. —

Hat eine Kritik der Leistungen, sowohl des Meisters als seiner Schule, wenig Belehrendes für unsre Gegenwart, so enthält eine bleibende Warnung der Kampf, welcher, wie in anderen Gebieten der Poesie, die Gottsched ganz zu beherrschen glaubte, gegen ihn sich von der Bühne

selbst erhob. Mätkelten die übrigen Gegner aus der Ferne und durch kritische Zeitschriften an seinem Throne, so wurde die Bühne ihm in Leipzig selbst und sogar von frühern Verehrern seiner Lehren und Weisungen entzissen. Unklug überwarf er sich mit jener thätigen, umsichtigen Theaterdirectrice, die zur Verwirklichung seines Planes, eine auf Regeln gegründete Schaubühne einzurichten, ihm unentbehrlich war, und das zu einer Zeit, wo Neider und Gegner nur auf Gelegenheit warteten, ihm das Bühnenrepertoir aus den Händen zu winden. Nach einer verunglückten Unternehmung in Petersburg, bei der sie den Gewinn, den Leipzig ihr eingebracht, eingebüßt, war die Reuber an letztern Ort mit einer andern zusammengesetzten Truppe zurückgekehrt, und suchte, aber ohne günstigen Erfolg, den Verlust wieder einzubringen. Aufstrebende, jüngere Talente wirkten für sie, und sie nahm Alles, oft die entgegengesetztesten Vorschläge und Versuche an, wodurch sie selber nicht weniger Nachtheile erlitt, als die kaum zur Geltung gelangte regelmässige Bühne. Staatsactionen und Possenreißereien, selbst die Oper gewannen wieder Raum, und der feierlichst verbrannte Harlekin unterhielt das Publikum. Hatten hiemit Gottsched's Gegner auch einen vollständigen Sieg errungen, so hatte der Geschmack des Publikums doch Nichts gewonnen. Der Kritik allein fiel nun die undankbare Aufgabe zu, außerhalb der Bühne ihn zu bessern, was bald tauben Ohren predigen hieß. Selbst die Dichter achteten darauf nicht, und sie waren doch wiederum nicht begabt genug, den einmal aufgestellten Gottsched'schen Regeln sich ganz zu entziehen, oder auf neue Bahnen, die der Genius unbewußt einschlägt, zu leiten. So zeigt sich denn in den dramatischen Produkten der nächstfolgenden Zeit einerseits ein Festhalten an den französischen Einheiten, andererseits ein Hinneigen zu complicirteren Stoffen, mehr im Geschmack der Engländer, auf den Lessing wies, oder auch wohl ein Versuch die antike Tragödie reiner als die Franzosen zu reproduciren. Dieses unsichere Umhertappen, dieses Ringen zwischen Altem und Neuem, Regelmässigkeit und Abweichen von strengen Principien war für die Kunstentwicklung, wenn nicht von heilsamen Folgen, doch von Bedeutung, und giebt der Gegenwart theils warnende, theils belehrende Winke.



Schul-Nachrichten.

I. Lehrverfassung.

Sexta.

Ordinarius: Baldus.

1) Religion 3 St. Biblische Geschichte des a. Test. Die beiden ersten Hauptstücke wurden gelernt und einfach erklärt und einige hierauf bezügliche Bibelstellen und Kirchenlieder gelernt. Wendland.

2) Deutsch 4 St. Orthographie an Regeln geknüpft und an Beispielen erläutert. Wöchentlich ein Dictat, — seit Neujahr wöchentlich eine schriftliche Nacherzählung eines vorgelesenen Stückes. — Kenntniß der Redetheile, Gebrauch der Interpunktionszeichen. — Die Lehre vom einfachen Satz. — Leseübungen und Wiedererzählen gelesener Stücke. Auswendiglernen von Gedichten aus Apel Theil I. und Übungen im Declamiren. Baldus.

3) Latein 9 St. Formenlehre nach Scheele's Vorschule §. 1—15. Von der 2. Abtheilung wurde die erste Reihe der lateinischen und deutschen Stücke §. 1—42 und ausgewählte Stücke der 3. Abtheilung übersetzt. Wöchentlich 1—2 Exercitien oder Extemporalien. Szeliński.

4) Geographie 3 St. Allgemeine Uebersicht der Erdtheile, specieller Europa, Deutschland und Preußen nach Daniel's Leitfaden, Buch I. Erzählungen aus der Länder- und Völkerkunde. Heinicke.

5) Rechnen 4 St. Die Grundrechenarten, Kopf- und Zifferrechnen. — Darauf dieselben mit benannten Zahlen. — Das Doppelverhältniß im Bereich des Einmaleins, als Vorübung für den Dreisatz. — Der Dreisatz selbst, in steter Verbindung von Kopf- und Zifferrechnen. — Die Zinsrechnung. Baldus.

6) Zeichnen 2 St. und 7) Schreiben 3 St., wie früher. Baldus.

Quinta.

Ordinarius: Dr. Szeliński.

- 1) Religion 3 St. Die biblische Geschichte des n. T. Das dritte, vierte und fünfte Hauptstück wurde gelernt und einfach erklärt. Auch sind einige darauf bezügliche Bibelstellen und Kirchenlieder gelernt. Wendland.
- 2) Deutsch 4 St. Lectüre ausgewählter Stücke in Apels Lesebuch Theil I. Wöchentlich eine schriftliche Arbeit. Interpunction und Orthographie, Lehre vom einfachen und zusammengesetzten Satz. Deklamationen. Gervais.
- 3) Latein 9 St. Scheele 2. Theil Lehrgang I., S. 1—54, die erste Reihe der lateinischen und deutschen Stücke. Wöchentlich ein Exercitium oder Extemporale. Die Regeln wurden memorirt. Formenlehre nach Siberti Cap. 1—69. Aus Bonnel's Vocabular wurden die unregelmäßigen Verba gelernt. Aus dem kleinen Herodot St. 1—6. Szeliński.
- 4) Französisch 3 St. Elementarbuch von C. Plötz, Lectionen 1—59 durchgenommen, ausgewählte Sätze memorirt. Wöchentlich 1—2 schriftliche Uebungen. Heinicke.
- 5) Geographie 2 St. Geographie der Länder Europa's nach Daniel's Leitfaden Buch III. Wiederholung des Pensums von VI. Gervais.
- 6) Rechnen 3 St. Vier Species mit gewöhnlichen und Decimalbrüchen. Regelbetri und Zinsrechnung ohne Anwendungen der Proportionen. Blümel.
- 7) Naturgeschichte 2 St. Während des Sommerhalbjahres Pflanzenterminologie und Kenntniß und Beschreibung der wichtigsten wildwachsenden und Culturpflanzen nach dem Linne'schen System. — Die Insecten und zuletzt die Säugethiere nach Burmeister's Leitfaden. Baldus.
- 8) Zeichnen 2 St. comb. mit VI. Wie früher. Baldus.
- 9) Schreiben 2 St. comb. mit VI. Wie früher. Baldus.

Quarta.

Ordinarius: Dr. Heinicke.

- 1) Religion 2 St. Wiederholung der biblischen Geschichte des a. T. Genauere Erklärung des Katechismus. Darauf bezügliche Bibelstellen und Kirchenlieder wurden wiederholt und neue hinzugelernt. Wendland.
- 2) Deutsch 2 St. Lectüre ausgewählter Stücke in Apel's Lesebuch Theil II. Erläuterungen über die Satz- und Interpunctions-Lehre. Alle drei Wochen eine schriftliche Arbeit und monatliche Deklamations-Uebungen. Wendland.
- 3) Latein 10 St. Formenlehre nach Siberti's Grammatik Cap. 7—69, Cap. 72—77, Cap. 80 u. 81. Syntax nach Scheele's Vorschule Thl. II. Lehrgang I. wurde wiederholt und die 2. Reihe der lateinischen und deutschen Stücke von Lehrgang II. mehrfach durchübersetzt. Wöchentlich Exercitien mit Extemporalien abwechselnd. Gelesen wurde im Sommersemester Weller's latein. Lesebuch aus Livius lib. XXI., XXIII., XXIV., XXV., XXVI. bis Cap. 12; im Wintersemester Stücke aus Siebelis tiroc. poët. lib. I., II., III. Mehrere Abschnitte aus Weller und Siebelis, sowie viele Sätze aus Scheele wurden memorirt. Bonnel vocab. pag. 31—86 gelernt. Heinicke.

4) Griechisch 6 St. Aus Krüger's Grammatik bis zu den Verb. in *μ. excl.* — Aus dem Lesebuche von Jacobs Sätze mit Auswahl aus dem 1. und 2. Cursus. In den 3 letzten Quartalen wöchentlich 1 Exercitium oder Extemporale. Krause.

5) Französisch 2 St. Das Quintanerpensum wurde wiederholt nach Plöz Abschnitt I—III, dazu IV. und V. übersetzt und die regelmäßigen, sowie die wichtigsten unregelmäßigen Verben gelernt; auch einzelne Abschnitte aus Plöz kleinem Vokabular. Gelesen wurden die meisten Stücke aus Leloup, Abtheilung I, Nr. 1 und 2. Wöchentliche Exercitien. Heinicke.

6) Geschichte und Geographie 3 St. Im Sommerhalbjahr Geschichte der Griechen, im Winterhalbjahr die der Römer nach Dietsch. 2 St. — Die außereurop. Welttheile nach Daniel's Leitfaden Buch II. Die Länder Europas wiederholt. 1 St. Gervais.

7) Mathematik 3 St. Decimalbrüche Leitfaden S. 1—13; Proportionslehre Leitfaden S. 54—61. Einfache und zusammengesetzte Regula de tri. Zinsrechnung. Diskontorechnung 2c. Planimetrie. Einleitung, Linien und Winkel, Dreiecke. Leitfaden S. 1—42. Konstruktionsaufgaben. Blümel.

8) Zeichnen 2 St. Nachzeichnen leichter und schwieriger Vorlegeblätter der Berliner Zeichenschule mit Schattirung. Baldus.

Tertia.

Ordinarius: Dr. Siebert.

1) Religion 2 St. Geschichte des Reiches Gottes im a. T. nach Hollenberg Abth. III. Wiederholung und eingehendere Erklärung des Catechismus mit neuen darauf bezüglichen Bibelstellen. Darstellung des Kirchenjahres; mehrere Lieder wurden dazu gelernt, die frühern wiederholt. Wendland.

2) Deutsch 2 St. Lectüre in Apel's Lesebuch Cursus III. Genauer erklärt sind die Hauptballaden von Schiller, einige Gedichte von Göthe, Uhland, Schwab, Rückert, Chamisso. Uebung in Vorträgen und Deklamation. Mittheilung über die wichtigsten Gattungen und Formen der Prosa und Poesie. Monatlich ein Aufsatz. Wendland.

3) Latein 10 St. Einübung der Syntax nach Siberti. Repetition der Formenlehre. Wöchentlich ein Exercitium oder Extemporale, größtentheils aus Süpfe's Aufgaben Theil I. Mündliche Uebungen nach Süpfe, 4 St. Caes. bell. gall. lib. I—IV., 4 St. Ausgewählte Stücke aus Ovid Metamorph. lib. I—III., 2 St. Privatlectüre: Ausgewählte Stücke aus Corn. Nepos. Siebert.

4) Griechisch 6 St. Wiederholung der Declination u. Conjugation auf *ω*, dazu Verba auf *μ.*, unregelmäßige Verba und Präpositionen nebst den gewöhnlichen Regeln der Syntax nach Krüger. Wöchentl. 1 Exercit. oder Extemp., 3 St. Xenophon Anab. lib. V. et VI., 3 St. Szeliniski.

5) Französisch 3 St. Aus Plöz method. Grammatik pag. 1—113 wurden die französischen und die 2. Reihe der deutschen Stücke durchübersetzt. Gelesen wurden aus Leloups 2. Abth. ausgewählte Stücke der beiden ersten Abschnitte, auch einige memorirt. Wöchentl. Exercit. Heinicke.

6) Geschichte und Geographie 4 St. Gesch. 2 St. Die deutsche Geschichte von ältester Zeit bis zur Gegenwart nach Dietsch. Geogr. 2 St. Wiederholung der Geographie

Europas und der außereurop. Welttheile. Ausführlicher Deutschlands physische und politische Geographie nach Daniel's Leitfaden. Gervais.

7) Mathematik 3 St. Wiederholung des Cursus von Quarta. — Entgegengesetzte Größen. Gebrauch der Parenthese, Potenzrechnung, Quadrat- und Kubikwurzeln. Leitf. S. 13—17. Von den Vierecken, dem Flächeninhalte der Figuren. Lehre vom Kreise. Leitfaden S. 42—97. Konstruktionsaufgaben. Blümel.

Religionsunterricht der katholischen Schüler, 2. Abtheilung (VI., V., IV., III.) 2 St. Ausführliche Erklärung der fünf Kirchengebote, biblische Geschichte des a. T. von den Königen bis zu Ende nach Rabath, Geographie von Palästina und Religionsgeschichte von Anfang der Welt bis Christus nach Deharbe. Karau.

Secunda.

Ordinarius: Blümel.

1) Religion 2 St. Das Leben des Apost. Paulus, Einführung in seine Briefe, dabei Lectüre wichtiger Abschnitte aus denselben. Das Leben Jesu nach Luc. Hollenberg Abschn. IV. Wendland.

2) Deutsch 2 St. Aufsätze in verschiedenen Gattungen der Darstellung. Mündliche Vorträge. Uebersicht der Literatur der zwei Blüthenperioden. Gelesen ältere und neuere Dichtungen. Gervais.

3) Latein 10 St. Durchnahme der Syntax und Syntaxis ornata nach Zumpt. Wöchentlich 1 Exercitium oder Extemporale, größtentheils aus Süpfle's Aufgaben Thl. II. Mündliche Uebungen nach Süpfle. 3 freie Arbeiten, 4 St. Lectüre: Ciceronis epistolae selectae und oratio pro Rosc. Amerino, 4 St. Privatlectüre: Salust. Catilina. Siebert. — Virgilii Aeneidos libb VII—IX. 2 St. Töppen.

4) Griechisch 6 St. Plutarch Themist. und die ersten 18 Capitel von Camill; Xenoph. Hell. Lib. II. 3 und 4 und Lib. III. 2 St. Hom. Odys. Lib. III—VIII. incl. das 3. Buch memorirt 2 St. Aus Krilger's Grammatik S. 54—57 und S. 45—52. Wiederholung der Etymologie; wöchentlich 1 Exercit. oder 1 Extempor. 2 St. Krause.

5) Französisch 2 St. Lectüre aus Plöz, Section II. et III. Wöchentlich 1 Exercit. Grammatik: Lehre vom Subjunctiv und Constr. der Verba nach Plöz. Gervais.

6) Geschichte und Geographie 3 St. Römische Geschichte bis zum Untergange des weströmischen Reiches. Wiederholung der Geographie von Asien und Europa (außer Deutschland). Töppen.

7) Mathematik 4 St. Gleichungen des ersten und zweiten Grades mit einer und mit mehreren Unbekannten. Leitf. S. 50—73. — Beendigung der Planimetrie. Leitf. S. 97—157. Rechnende Geometrie. Konstruktionsaufgaben. Blümel.

8) Physik 1 St. Einleitung. Lehre von der Wärme nach Brettner. Blümel.

Hebräischer Unterricht in der 2. Abtheilung (II.) 2 St. Gesenius Grammatik Thl. I. und aus Thl. II. die Hauptsache über das Nomen, das Pronomen, das regelmäßige Verbum und die Verba mit Cuttural-Buchstaben. Lectüre: die ersten Capitel der Genesis. Wendland.

Prima.

Ordinarius: Dr. Krause.

1) Religion 2 St. Kirchengesch. bis zur Reformation; Darstellung der Glaubenslehre mit besonderer Berücksichtigung der Unterscheidungslehre der luther. und kathol. Kirche. Wendland.

2) Deutsch 3 St. Aufsätze monatlich; Uebung in freien Vorträgen. Literaturgeschichte bis Spitz. Elemente der Logik. Töppen.

3) Latein 8 St. Cic. Tusc. Lib. I. et V., das II. privatim. Tac. Germ., Cic. Verr. II. 2. 3 St. Horatius Carm. I., II. und einige Satiren. — Schriftliche Uebungen in Horaz. Metren nach deutschen Diktaten. 2 St. Wöchentlich 1 Exercit. und 1 Extemp. aus Süpfle, 10 latein. Arbeiten. 2 St. Sprechübungen und freie Vorträge 1 St. Krause.

4) Griechisch 6 St. Demost. de corona, Thucyd. de bell. Pelop. lib. VI. Wöchentlich 1 Exercit. oder Extemp. Repetition der Syntax nach Krüger, 4 St. Siebert. — Homeri Iliad. lib. XXII—XXIV. und Sophoclis Antigone. 2 St. Töppen.

5) Französisch 2 St. Lectüre: poetische Stücke aus Lect. VIII. Le Diplomate par Seribe. 1 St. Grammatik. Wöchentlich 1 Exercit. Gervais.

6) Geschichte und Geographie 3 St. Geschichte des Mittelalters. Geographische Wiederholungen. Töppen.

7) Mathematik 4 St. Logarithmische Gleichungen, Progressionen, Zinseszins- und Rentenrechnung. Leitf. S. 83—102. Stereometrie. Leitf. S. 1—115. Konstruktionsaufgaben. Mündliche und schriftliche Wiederholungen. Blümel.

8) Physik 2 St. Lehre vom Schall und Licht nach Brettner. Blümel.

Religionsunterricht der katholischen Schüler, 1. Abtheilung (II., I.) 2 St. Ausführliche Darlegung der besondern Sittenlehre und Wiederholung der allgemeinen nach Eichhorn. — Kirchengeschichte: II. Periode von Constantin d. Großen bis Carl d. Großen und Wiederholung der I. Periode nach Siemers. Karau.

Hebräischer Unterricht, 1. Abtheilung (I.) 2 St. In der Grammatik wurden die unregelmäßigen Verba, die Lehre vom Nomen und den Partikeln durchgenommen. Gelesen wurde I. Sam., 1—11, Psalmen 120—134 und andere ausgewählte Psalmen. Wendland.

Zeichnunterricht, 1. Abtheilung (20 Schüler aus III., II., I.), combinirt mit IV. 2 St. Seit Neujahr: Die Grundregeln der Perspective und Schattirung. Zeichnen einfacher und zusammengesetzter Gegenstände nach der Natur, abwechselnd mit Uebungen im Copiren größerer Vorlagen, namentlich Ornamente, Baumschlag etc. Ausführung in Blei und Kreide. Balduß.

Gesangunterricht. VI. und V. combinirt 2 St., IV. 1 St., III. 1 St., IV. und III. combinirt 1 St., II. und I. combinirt 2 St. Wie früher. Balduß.

Themata der Abiturienten-Arbeiten:

1) Zu den deutschen Aufsätzen.

Michaelis 1863. Den meisten Beifall sollen wir dem, der sich selbst zu rathen weiß; Beifall erhält auch der, welcher guten Rath befolgt; aber Verachtung trifft denjenigen, der weder sich selbst zu rathen weiß, noch guten Rath befolgen mag. Nach Hesiod.

Ostern 1864. Betrogen ist ir aller muot,
Die sich selben dunken guot.

Vridankes Bescheidenheit.

2) Zu den lateinischen Aufsätzen.

Michaelis 1863. De ingenio ac moribus rebusque gestis P. Cornelii Scipionis Africani Majoris.

Ostern 1864. Jure Cicero (de republ. II., 10) auspicia et senatum egregia reipublicae Romanae firmamenta appellavit.

3) Zu den mathematischen Arbeiten.

Michaelis 1863. 1. Einen Kreis zu zeichnen, der durch einen gegebenen Punkt geht, einen gegebenen Kreis berührt und einen zweiten gegebenen Kreis so schneidet, daß der Durchmesser dieses zweiten Kreises die gemeinschaftliche Sehne wird.

2. α , β und γ sind die Winkel eines Dreiecks. Es ist die Richtigkeit folgender Relation zu beweisen:

$$\frac{\sin. 2\alpha + \sin. 2\beta + \sin. 2\gamma.}{\sin. \alpha + \sin. \beta + \sin. \gamma.} = 8 \sin. \frac{\alpha}{2} \sin. \frac{\beta}{2} \sin. \frac{\gamma}{2}.$$

3. Die Grundfläche einer Pyramide sei ein reguläres Siebenzähneck; jede Grundkante sei 8', jede von den gleichen Seitenkanten 45'. Es ist das Volumen und die Oberfläche der Pyramide zu berechnen.

4. Drei Zahlen, deren Summe 65 ist, bilden eine geometrische Progression. Multiplicirt man das mittlere Glied mit der Summe der beiden äußeren Glieder, so erhält man 750. Welches sind die Zahlen?

Ostern 1864. 1. Jemand will für ein Capital von 20000 Thlr. eine jährliche, postnumerando zahlbare Rente von 1943 Thlr. 4 Sgr. 8 Pf. erwerben. Auf wie viel Jahre kann dieselbe bewilligt werden, wenn der Zinsfuß zu $5\frac{1}{2}$ Prozent angenommen wird?

2. Den Flächeninhalt eines Dreiecks zu bestimmen, wenn gegeben sind die Winkel des Dreiecks und je einer von den Radien der vier Berührungskreise.

3. Die Seiten eines geraden Kegels bilden mit der Grundfläche einen Winkel von $56^{\circ} 18' 35,74''$; das Volumen des Kegels ist gleich dem Volumen eines regulären Octaeders, dessen Kante 11,94901 ist. Man soll den Mantel des Kegels finden.

4. Einen Kreis zu construiren, der einen gegebenen gerade berührt und zwei andere gegebene gerade so schneidet, daß die zu den Kreisabschnitten gehörigen Centriwinkel gleich zwei gegebenen Winkeln, respective gleich α und β werden.

II. Verfügungen

des Königl. Provinzial-Schul-Collegii zu Königsberg.

Vom 21. März, 26. März, 29. Mai 1863. Folgende Schriften: Engel Zeitschrift des Königl. Statistischen Bureau's, Hermann Geschichte des deutschen Volks in 15 Bildern, Text von Föß, Heinrich Evangelisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus, werden empfohlen.

Vom 26. März. Der Lehrplan für Ostern 1863 wird auch für die Lehrjahre Ostern 1863 bestätigt.

Vom 31. März. Der Schulamts Candidat Dr. Szeliński wird, nach Abgang des Dr. Portig, dem Gymnasium zur Aushilfe zugewiesen.

Vom 21. Mai. Die Mitbenutzung des Gymnasial-Turnplatzes seitens der Stadtschule wird genehmigt.

Vom 21. Mai. Mittheilung des Ministerial-Rescripts vom 15. Mai, durch welches Prof. Dr. Krause zum ersten und der ordentliche Lehrer Blümel zum zweiten Oberlehrer ernannt werden. Gleichzeitig wird vom Königl. Provinzial-Schul-Collegium Dr. Siebert zum ersten, Dr. Heinicke zum zweiten ordentlichen Lehrer befördert.

Vom 13. Juni und 29. December. Mittheilung der Ministerial-Rescripte vom 4. Juni und vom 22. December, durch welche die Gehalte der sämmtlichen Lehrer zusammen um 555 Thlr. erhöht werden.

Vom 27. August. Mittheilung einer Ministerial-Verfügung vom 11. August, betreffend die Beschäftigung und Anstellung von Civilanwärttern im Postdienst.

Vom 2. October. Mittheilung einer Ministerial-Verfügung vom 24. September, nach welcher in den Vorbereitungsclassen höherer Schulen kein Unterricht in fremden Sprachen erteilt werden soll.

Vom 9. November. Mittheilung einer Ministerial-Verfügung vom 20. October nebst Lehrplan für den Unterricht im Zeichnen auf Gymnasien und Realschulen. Es soll auch den Schülern der oberen Classen Gelegenheit gegeben werden, an dem Zeichenunterrichte Theil zu nehmen.

Vom 31. December. Mittheilung der Ministerial-Verfügung vom 21. December. Die Abgangszeugnisse für solche Gymnasiasten, welche nach halbjährigem oder auch nach längerem Aufenthalt in der Secunda das Gymnasium verlassen, sollen (mit Rücksicht auf die davon abhängige Qualification für den einjährigen freiwilligen Militairdienst) von der Lehrerconferenz festgestellt werden.

III. Chronik.

Das ablaufende Schuljahr begann den 16. April 1863. Die Ferien waren genau nach der bestehenden Ferienordnung bemessen.

Zu Ostern 1863 schied der Predigtamts Candidat Dr. Portig von dem Gymnasium, um seinem neuen Berufe in seiner Vaterstadt Leipzig entgegenzugehen. Statt seiner trat der Candidat des höheren Schulamts Dr. Szeliński als Hilfslehrer ein.

Herr Otto Emil Szeliński ist geboren zu Wachsmuth bei Niesenburg den 6. Mai 1841. Er besuchte acht Jahre lang das Gymnasium zu Rastenburg, bezog im October 1858 die Universität zu Königsberg und studirte daselbst Philologie. Im December 1862 wurde er von der philosophischen Fakultät ebendasselbst zum Doctor der Philosophie creirt. Die Inauguraldissertation handelte de nominibus personarum cum veris tum fictis et significantibus apud poetas satiricos Romanos.

Der ordentliche Lehrer Siebert wurde, nachdem er eine Schrift über Appianus Claudius Caecus mit besonderer Berücksichtigung seiner Censur und der des Fabius und Decius herausgegeben hatte, im April von der philosophischen Fakultät zu Marburg zum Doctor der Philosophie ereirt.

Der Turnunterricht begann am 13. Mai, nachdem am Tage zuvor Lehrer und Schüler die übliche Maifahrt unternommen hatten. Auch im August wurden noch einmal von den einzelnen Klassen weitere Spaziergänge unternommen.

Musikalische Aufführungen in der Kirche fanden bei der Confirmationsfeier und am Gedenktage der Leipziger Völkerschlacht statt.

Die Abiturientenprüfungen nahm Herr Provinzial-Schul-Rath Dr. Schrader am 7. September 1863 und am 15. Februar 1864 ab.

Der Geburtstag Sr. Majestät des Königs wird in der herkömmlichen Weise von Lehrern und Schülern des Gymnasii in der Aula gefeiert werden.

IV. Statistisches.

Uebersicht des Lehrercollegiums und der Stundenvertheilung.

Lehrer.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	Außerdem	Σa.
Director Dr. Töppen.	3 Deutsch 3 Geschichte 2 Ilias	3 Geschichte 2 Virgil						13
1. Oberlehrer Professor Dr. Krause, Ordin. in I.	8 Latein	6 Griechisch		6 Griechisch				20
2. Oberlehrer Blümel, Ordin. in II.	4 Mathem. 2 Physik	4 Mathem. 1 Physik	3 Mathem.	3 Mathem.	3 Rechnen			20
3. Oberlehrer Dr. Gervais.	2 Franzöf.	2 Deutsch 2 Franzöf.	4 Gesch. u. Geogr.	3 Gesch. u. Geogr.	4 Deutsch 2 Geograph.			19
1. ordentl. L. Dr. Siebert, Ordin. in III.	4 Griechisch	8 Latein	10 Latein					22
2. ordentl. L. Dr. Heinicke, Ordin. in IV.			3 Franzöf.	2 Franzöf. 10 Latein	3 Franzöf.	3 Geograph.	1 Arrestst.	22

Lehrer.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	Außerdem	Sa.
Hilfslehrer Dr. Szeliński Ordin. in V.			6 Griechisch		9 Latein	9 Latein		24
Prediger Wendland.	2 Religion	2 Religion	2 Religion 2 Deutsch	2 Religion 2 Deutsch	3 Religion	3 Religion	4 Hebr.	22
5. ordentl. L. Balbus, Ordin. in VI.				2 Zeichnen	2 Zeichnen 2 Schreiben 2 Naturgesch.	1 Schreiben 4 Rechnen 4 Deutsch	6 Gesang 1 Arresist.	24
Kathol. Rel.- Lehr. Pfarrer Karau.							4 Religion	4
Summa	30 St.	30 St.	30 St.	30 St.	30 St.	28 St.	16 St.	190
					(4 combinirt.)			

Die Zahl der Schüler betrug laut Nachweisung des letzten Programms 206. Abgegangen sind 53, aufgenommen 41. Die Schülerzahl des Gymnasiums ist demnach 194. Es befinden sich in I. 24, in II. 34, in III. 46, in IV. 33, in V. 32, in VI. 25 Schüler.

Mit dem Zeugniß der Reife wurden zur Universität entlassen, zu Michaelis 1863:

56. Louis Hoffmann, 20 Jahre alt, Mosaischer Religion, aus Allenstein, Sohn eines Kaufmanns, 9 Jahre Schüler des Gymnasii, 2½ Jahre Primaner.

57.* Benno Wölky, 19¼ Jahre alt, evangelischer Confession, aus Königsberg, Adoptivsohn eines Kreisphysikus, ehemals 2½ Jahre Schüler des hiesigen, dann 3½ Jahre des Braunsberger Gymnasii, 2 Jahre Primaner.

Zu Ostern 1864:

58. Maximilian Ströhmmer, 19¼ Jahre alt, evangelischer Confession, aus Jankowitz bei Gilgenburg, Sohn eines Rittergutsbesitzers, 9 Jahre Schüler des Gymnasii, 2 J. Primaner.

59. Ernst Wilhelm Wölki, 18¾ Jahre alt, evangelischer Confession, aus Sophienhof bei Allenstein, Sohn eines Gutsbesitzers, 7 Jahre Schüler des Gymnasii, 2 Jahre Primaner.

Zur Unterstützung hilfsbedürftiger Schüler konnten auch in diesem Jahre 5 Thlr. Zinsen des Belian'schen und 5 Thlr. Zinsen des Ziegler'schen Legates und außerdem die Vorräthe der Freibücher Sammlung benutzt werden.

An Geschenken gingen dem Gymnasium in diesem Jahre zu: 1) Von dem Königl. Ministerium der Unterrichts-Angelegenheiten zu Berlin und dem Königl. Provinzial-Schul-Collegium zu Königsberg: Fortsetzung des Philologus von Leutsch, des Neuen Schweizerischen Museums von Ribbeck, Köchly u., der Völkerstimmen Germaniens von Firmenich und der evangelischen

Schulordnungen von Vormbaum; 2) von dem Collegen Dr. Siebert dessen Schrift über Appius Claudius Caecus; 3) von dem Buchhändler Herrn Seemann in Leipzig das Hebräische Vocabularium von Hager; 4) von dem Tertianer Holderegger mehrere Schulbücher für unbemittelte Schüler. Für diese Geschenke spreche ich öffentlich den gebührenden Dank aus.

Die Bibliothek des Gymnasii ist durch folgende neuangeschaffte Werke vermehrt: Mommsen Corpus inscriptionum Latin., Reil Grammatici Latini. Pausanias ed. Sibelis, Athenaeus ed. Dindorf, Fragmenta historicorum Graecorum ed. C. et F. Müller, Geographi Graeci minores ed. C. Müller, Fragmenta philosophorum Graecorum ed. Mullach, Diogenes Laertius ed. Cobet, Erotici scriptores Graeci ed. Hirschig; Bessell über Pytheas von Massilien, Friedländer Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 2c., Ravennatis anonymi cosmographia ed. Pinder et Parthey, Geschichte von England von Lappenberg und Pauli; Littauische Volkslieder von Nesselmann; Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Müller und Zarncke, Reinhart Fuchs von J. Grimm, die deutsche Heldensage von W. Grimm, Zu den Nibelungen von Lachmann, Mehrere Ausgaben von Denkmälern der mittelhochdeutschen Literatur von Grimm, Lachmann, Benecke, Haupt, Maschmann, Müllenhof, Köpfe, Ettmüller; Zwei astronomische Schriften von Bessel, Chemische Briefe von Liebig 2c. Fortgesetzt sind die Zeitschriften von Stiehl, Mitzel, Zarncke, Seybel; ferner Grimm's Wörterbuch, Schmidt's Encyclopädie.

Für die Schülerbibliothek sind unter andern folgende Schriften angeschafft: Schriften von Haller, Hagedorn, Gesner, Klopstock, Ideen zur Geschichte der Menschheit und Briefe zur Beförderung der Humanität von Herder, Mittelhochdeutsches Elementarbuch von Schädel und Kohlrausch, Reisen in Asien von Engel und Wagner, Becker's Weltgeschichte, Becker's Erzählungen aus der alten Welt, Stoll die Götter und Heroen des klassischen Alterthums, Peters römische Geschichte, Lange's römische Alterthümer, Münch's römische Literaturgeschichte 2c.

Hohenstein, den 14. März 1864.

Dr. M. Töppen.