

DIE LEKTÜRE
DER
HAMBURGISCHEN DRAMATURGIE LESSINGS
IN DER OBERPRIMA.

VON
PROFESSOR L. ZÜRN.

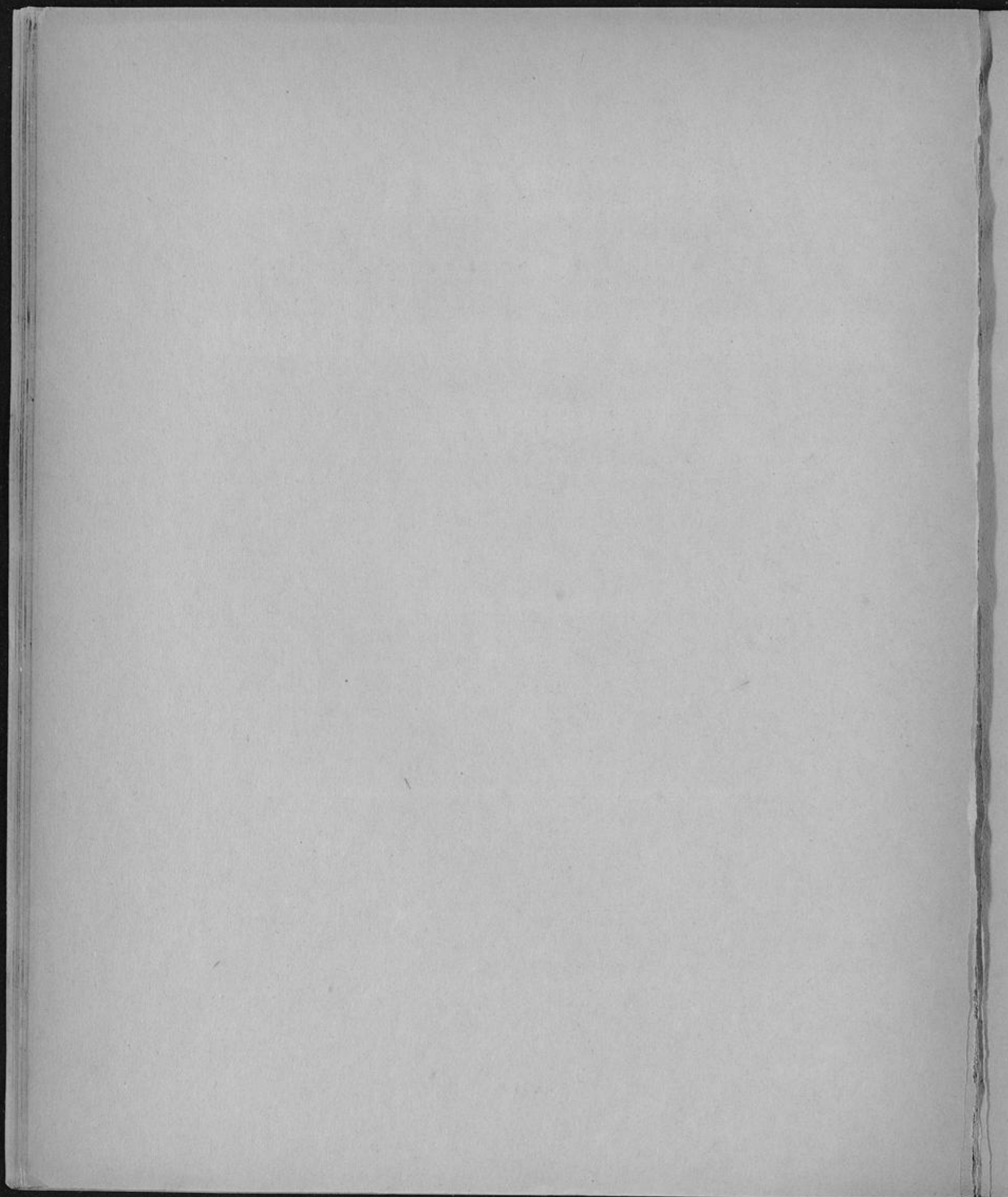
III. TEIL.

*Beilage zum Programm des Grossh. Gymnasiums zu Rastatt
für 1891.*

1891.

Buchdruckerei von J. G. Vogel in Rastatt.

1891.
Progr. Nr. 606.



Was Lessing gegen die französischen Tragödien im allgemeinen und im einzelnen vorbringt, kann fast nirgends widerlegt, aber häufig durch ergänzende Anerkennung gemildert werden.

E. Schmidt (Lessing II. 1, S. 104).

So schmerzlich auch das Urteil, mit dem Lessing im 1.—7. St. nicht nur über Cronegks „Olint und Sophronia“, sondern über sämtliche deutsche Tragödien den Stab gebrochen hatte, berühren und die Empfindlichkeit der Dichter und des Publikums reizen mochte: der Kritiker war entschlossen, mit rücksichtsloser und unerbittlicher Strenge auf dem betretenen Wege vorzugehen. „Warum wollen wir mit Schätzen gegen Ausländer prahlen, die wir nicht haben?“ ruft er ¹⁾ denjenigen zu, die sein Urteil über Cronegks Stück zu hart fanden. Mit dem 10. St. beginnt er nun ebenso unnachsichtig über die französische Tragödie zu Gericht zu sitzen. Durch Gottscheds Bemühungen beherrschte diese damals die tragische Bühne der Deutschen vollständig und hinderte die Bildung einer nationalen Tragödie. Aus Verhältnissen herausgewachsen, die teils in dem franz. Volksnaturell, teils in der gesellschaftlichen Entwicklung des franz. Volkes, hauptsächlich der des 17. Jahrhunderts, ihren Grund hatten, war sie dem deutschen Volke als etwas seinem Charakter und Wesen ganz Fremdes aufgedrungen worden, und ihre Herrschaft schien um so gesicherter, da die Dichter und Theoretiker jenseits und diesseits des Rheines den Gebildeten den Glauben beigebracht hatten, die franz. Tragödie sei die wiederauferstandene griechische Tragödie, sei ganz nach den Gesetzen geschaffen, die einst der griechische Philosoph Aristoteles in seiner Schrift „περὶ ποιητικῆς“ über die trag. Kunst gegeben habe, ja übertreffe sogar in mancher Hinsicht die Tragödie der alten Griechen. Lessing unternahm es, die deutsche Bühne aus diesem Banne zu befreien, indem er den Glauben an die Classicität und Vortrefflichkeit der franz. Tragödie durch den Nachweis hinfällig machte, dass die Franzosen die Gesetze der alten Tragödie völlig missverstanden, dass sie überhaupt noch kein trag. Theater haben, trotzdem sie schon längst ein solches zu haben glaubten. Zugleich setzte er aber auch an die Stelle des falsch verstandenen Aristoteles den richtig verstandenen und wies er auf die reiche Quelle echter und wahrer Tragik hin, auf Shakespeare. So führte er das dramaturgische Programm durch, das er schon im 17. Litteraturbrief in den Grundzügen entworfen hatte. ²⁾

Anmerkung. Um Missdeutungen vorzubeugen, bemerke ich hier, dass der Lehrer vor allem auf das Verständnis des Inhaltes der einzelnen Kritiken Lessings vonseiten der Schüler hinzuwirken hat und dass die folgenden Erläuterungen in erster Linie diesem Zwecke dienen sollen. Es wird demnach in der Schule manches kürzer gefasst werden müssen.

¹⁾ Fragmente zur Dramaturgie aus Lessings Nachlasse in Hempels Ausgabe VII., S. 484.

²⁾ Aufgabe des Lehrers wird es sein, am Schlusse der Lektüre der Hamb. Dramaturgie einen Abriss der Entwicklungsgeschichte der franz. Tragödie zu geben, ihre Eigenart aus den Umständen, die auf sie bestimmend einwirkten, zu erklären und so Lessings Urteil, der auf die Bedingungen, unter denen sich die franz. Tragödie so und nicht anders entwickelte, keine Rücksicht nahm und dem Zwecke seiner Schrift entsprechend auch nicht zu nehmen brauchte, in mancher Hinsicht zu mildern. Bis dahin soll der Schüler das Wesen der franz. Tragödie aus den einzelnen von Lessing besprochenen Stücken kennen lernen. Den Lehrer verweise ich für den obigen Zweck u. a. auf die Geschichte der franz. National-litteratur von Kreissig-Sarrazin, auf die einschlägigen Abschnitte in Lotheissens Geschichte der franz. Litteratur im 17. Jahrhundert und auf das Schriftchen von K. Kühr „Verlauf des Streites um die drei Einheiten im franz. Drama“ (Programmbeil. des k. k. Staats-Obergymnasiums zu Landskron in Böhmen 1877).

Den Kampf gegen die franz. Tragödie eröffnet der Kritiker mit einem Angriff auf Voltaire, dessen Einfluss umsomehr gebrochen werden musste, da er unter allen franz. Dichtern und Schriftstellern sich in Deutschland eines an Vergötterung grenzenden Ansehens erfreute und seine oft nur zu schiefen Urteile wie in anderen Fragen, so auch auf dem Gebiete der trag. Kunst, wie Orakelsprüche angestaunt wurden. Es galt zugleich, den beleidigten Nationalstolz zu rächen an dem Manne, der gewohnt war, Deutschland nur als die dunkle Folie Frankreichs zu betrachten, der in verletzendem Hohne dem deutschen Volke „mehr Geist und weniger Konsonanten“ wünschte, gerade wie ein anderer Franzose, der eingebilddete, gelehrte Jesuitenpater Bouhours in einer 1671 erschienenen Schrift in allem Ernste die Frage erörtert hatte, „ob ein Deutscher Geist haben könne“ (vergl. St. 81). So richteten sich Lessings Angriffe nicht bloss gegen den Dichter, sondern auch gegen den Historiker, Philosophen und Kritiker Voltaire, und dass auch zahlreiche menschliche Schwächen des „göttlichen“ Voltaire bequeme Angriffspunkte boten, konnte ihm für die Erreichung seiner Absicht nur erwünscht sein. Gerade diese Schwächen kennen zu lernen, hatte Lessing schon vor Jahren nur zu unliebsame Gelegenheit gehabt.

Kurzer Blick auf Voltaires bisheriges Leben

mit besonderer Berücksichtigung der in der Hamb. Dramaturgie berührten Einzelheiten.³⁾

François Marie Arouet wurde 21. Nov. 1694 zu Paris als der Sohn des Notars, späteren Schatzmeisters der Rechnungskammer François Arouet geboren. Er wurde erzogen in dem Jesuitenkollegium St. Louis le Grand. Hier lehrte u. a. Pater Tournemine, der im Rufe grosser Gelehrsamkeit stand, aber auch sehr eitel war (St. 39). Mit ihm blieb der Zögling auch später in naher Beziehung (St. 36), ebenso stand er später auch mit anderen Jesuiten in Verbindung, wie mit dem Pater Brumoy, dem Verfasser des *Théâtre des Grecs* (St. 36), einer Sammlung von Übersetzungen griechischer Tragödien mit Erläuterungen. Früh in die freigeistige höhere Gesellschaft durch seinen Paten, einen Abbé, eingeführt, wusste sich der geistvolle, eitle junge Mann rasch Geltung zu verschaffen. Diesem Leben wurde er entzogen durch den Vater, der ihn bei einem Anwalt als Schreiber unterbrachte. Vor der Langweile des Bureau flüchtete er sich aber bald auf das Landgut eines Edelmannes, wo er den Plan zur *Henriade* und zum *Siècle de Louis XIV.* fasste. Der religiöse und politische Druck, der auf dem Volke lastete, machte sich auch ihm bald fühlbar (zweimal aus Paris verwiesen, einmal 11 Monate in der Bastille wegen satirischer Gedichte auf den † Ludwig XIV. und den Regenten). 1718 wurde in Paris seine Tragödie *Oedipe* mit grossem Beifalle aufgeführt. So wurde er mit einemmal der Lieblingsdichter der Nation. Unter der an die Herzogin von Berg gerichteten Zueignung des Stückes steht zum erstenmal der Name Arouet de Voltaire, den der Dichter später verkürzte in den Namen Voltaire (wie man annimmt, entstanden durch eine Versetzung (Anagramm) des Namens Arouet l(e) j(eune). Vergl. St. 23).⁴⁾ Er vermehrte das väterliche Erbteil durch glückliche Spekulationen, gelangte zu hohem Ansehen in der höheren Gesellschaft, sogar bei Hofe nach dem Tode des Herzogs von Orleans. Ein Vorfall im Jahre 1725 entschied das Schicksal seines Lebens. Infolge eines Streites mit dem Chevalier de Rohan an der Tafel des Herzogs von Sully wurde er durch die Diener jenes feigen Edelmannes in Anwesenheit und unter der Leitung desselben in der Nacht überfallen und brutal misshandelt. Von den adeligen Freunden im Stiche gelassen, forderte er Rohan; aber dessen Familie sorgte dafür, dass er 17. April 1726 (zum zweitenmal) in die Bastille geschickt wurde. Nach 12 Tagen wieder befreit

³⁾ Schickt der Lehrer diesen kurzen Abriss von Voltaires Leben der Lektüre der Voltaire betreffenden Kritiken voraus, so kann er die in diesen berührten biographischen Einzelheiten bei den Schülern als bekannt voraussetzen, was ein rascheres Fortschreiten der Lektüre nicht wenig erleichtert.

⁴⁾ Später trat er auch unter dem Namen Jérôme Carré Lindelle (St. 41) auf. Gegen diese Namensfindungen zielt eine Bemerkung in St. 49.

und ins Ausland verwiesen, begab er sich nach England. Der zweijährige Aufenthalt daselbst wurde der wichtigste Wendepunkt seines Lebens und seiner Entwicklung. „Sein flatterndes Wesen sammelte und vertiefte sich.“ Er wurde bekannt mit der englischen Philosophie und dem englischen Staatsleben. Die Ideen der englischen Aufklärungsphilosophie und des englischen Staatslebens zu verbreiten und zum Gemeingut der ganzen Menschheit zu machen, betrachtete er als die Aufgabe seines Lebens. „Dramen, Romane, Gedichte, Flugschriften, philosophische Abhandlungen, Geschichtswerke, Encyklopädien und Wörterbücher, kurz alle nur erdenkbaren Formen der dichterischen und wissenschaftlichen Darstellungen dienen ihm nur, diese seine machtvolle Lehre zu verkünden.“ Auch die englischen Dichter studierte er, besonders den in Frankreich fast noch unbekannten Shakespeare. Er besuchte wohl auch das Theater in Drury Lane, einem Stadtviertel in London (St. 15); auf diesem Theater wurde später seine *Zaïre* in der englischen Übersetzung Aaron Hills (St. 15) gespielt. Die Kenntnis des vornehmen englischen Lebens erleichterte ihm Lord Bolingbroke, den er schon in Frankreich kennen gelernt hatte. Mit Vorliebe hielt er sich in Wendworth, dem Gute des reichen und gebildeten Kaufmanns Falkener, auf (Lessing schreibt St. 15 Falkener, wohl veranlasst durch die ersten Ausgaben der *Zaïre*, welche diese Schreibung in den zwei an Falkener gerichteten und dem Stücke vorgedruckten Briefen haben; vergl. v. Sallwürks Ausgabe der *Zaïre* S. 11), dem er später seine *Zaïre* widmete, einem Kaufmanne gegenüber etwas ganz Ungewöhnliches, da man nur gekrönten Häuptern in dieser Weise zu huldigen pflegte. Seit 1729 abwechselnd in Paris, in Rouen (*L'histoire de Charles XII*). 1730 die Tragödie *Brutus*, 1732 *Zaïre* aufgeführt, 1735 entstand *Mort de César*. Wieder mit Verfolgungen bedroht wegen seiner *Lettres sur les Anglais*, „in denen alles, was England Bemerkenswertes bot, das Parlament und die Sekten, Kirche und Theater, Philosophie und Dichter, Gesetzgebung und Handel besprochen wurde,“ folgte er im März 1735 der Marquise Emilie du Chatelet, der Gattin des Oberhofmarschalls des Königs Stanislaus Leszczynski, auf das Schloss Cirey an der Grenze der Champagne und Lothringens. Hier im Verkehr mit der in sittlicher Hinsicht nicht tadelnswürdigen, aber geistvollen und gelehrten Frau, welche die griechische und römische Litteratur kannte, sich mit Geometrie, Metaphysik beschäftigte, Werke von Leibniz und Newton ins Französische übersetzte, verlebte er 14 glückliche Jahre. Seine Briefe aus dieser Zeit atmen nur Liebe und Verehrung für seine Freundin. Bald nennt er sie „Cireys Gottheit, vor deren Sonne sein kleiner Stern verschwindet,“ „deren Geist allumfassend ist,“ „die durch das Feuer ihres mächtigen Genies ihn erwärmt und begeistert,“ bald die „Minerva Frankreichs,“ bald wegen ihrer optischen und astronomischen Studien „Emilie-Newton“ und mit Beziehung darauf und die himmlische Liebesgöttin „die gelehrte Urania“ (St. 36, Lessings spöttische Anspielung). Er selbst war während dieser Jahre sehr arbeitsam; es entstand eine Reihe dichterischer und wissenschaftlicher Werke oder der Entwurf zu solchen. So begann er das grosse Werk „*Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*“, vollendete die Tragödien *Alzire* 1736, *Mahomet* 1741, *Mérope* 1743, *Sémiramis* 1748. 1749 nach dem Tode seiner Freundin finden wir ihn in Paris. Er galt bereits als der erste lebende Schriftsteller Europas. Zahlreiche äussere Ehren wurden ihm zuteil, so wurde er *Gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi* (St. 23), *Historiograph* von Frankreich und Mitglied der französischen Akademie. „Glänzende Theatervorstellungen (1750 die Tragödie *Oreste*) und *Soupers* riefen die vornehmste Gesellschaft in seine Salons.“ Bald wieder vom Hofe zurückgesetzt und von neidischen Schriftstellerkoterien angefeindet, folgte er 1750 den wiederholten dringenden Einladungen Friedrichs des Grossen, mit dem er schon seit 1736 in brieflichem Verkehr stand und mit dem er schon wiederholt (z. B. in Sanssouci, Berlin) zusammengekommen war, nach Sanssouci, erhielt eine feste Anstellung mit 20 000 Livres Gehalt, Wohnung im Schloss, freie Tafel, Dienerschaft, Equipage, den Titel eines Kammerherrn und den Orden *pour le mérite*. *Le siècle de Louis XIV.* vollendet. Dieses Verhältnis wurde aber bald gestört durch Voltaires Spott- und Streitsucht (vergl. seinen Streit mit Maupertuis, dem Präsidenten der Berliner Akademie), vor allem aber durch seine unsaubere Geschäftsverbindung mit dem Juden Abraham Hirsch, die

mit einem schmachvollen Prozesse endete ⁵⁾. Abreise Voltaires am 26. März 1753. Verhaftung in Frankfurt a. M. durch den preussischen Residenten v. Freytag (V. sollte das Manuskript der Gedichte Friedrichs herausgeben) und infolge eines Missverständnisses bis 7. Juli in Haft gehalten. Grosse Verbitterung Voltaires gegen den König, der er in der gehässigsten und wahrheitswidrigsten Weise Ausdruck giebt. Nach unstätum Umherziehen (Mainz, Schwetzingen, Colmar, Plombières, Lyon, Schweiz) kaufte er 1758 zwischen Genfersee und Jura die Herrschaften Tournay und Fernay, die zwar zu Frankreich gehörten, aber nur 2 Stunden von Genf entfernt waren, und nahm zuletzt seinen Sitz in Fernay (mit Vorliebe hört er sich den Patriarchen von Fernay nennen). Damit begann die letzte und wichtigste Epoche seines Lebens. Sein Stilleben war von gewaltiger Geistesarbeit ausgefüllt. Er setzte seine Thätigkeit als Dichter (Tragödie *Tancrède* 1760), als Geschichtschreiber (*Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* vollendet), als Philosoph (u. a. die philosophische Erzählung *L'Ingénu*, St. 32) fort. Doch wendete er seine Hauptaufmerksamkeit den Zuständen des Rechts, des Staates und der Kirche zu. 1762 veranstaltete er eine Ausgabe der Werke P. Corneilles mit einem Kommentar, um der armen Grossnichte (St. 32 irrtümlich als Enkelin bezeichnet) desselben eine ordentliche Erziehung und Mitgift zu geben ⁶⁾.

Lessings bisheriges Verhältnis zu Voltaire. ⁷⁾

Seine erste Berührung mit Voltaire im Anfang seines ersten Aufenthaltes in Berlin (1750) durch den jungen französischen Sprachlehrer Richier de Louvain, Voltaires Sekretär. L. sollte in dem Prozesse mit Hirsch Voltaires Eingaben und Streitschriften für das Gericht ins Deutsche übersetzen; er wurde von Voltaire sogar zur Tafel gezogen. „Man kann sich denken, was Lessing, dieser reinlichste der Menschen, dessen ganzes Leben seine peinliche Ehrenhaftigkeit und uneigennützigste Grossmut, zumal in Geldsachen, bewährt hat, empfinden musste, als er durch das ihm übertragene Übersetzergeschäft den Einblick in diesen schmutzigen Handel erhielt, in welchem sein durchdringender Scharfsinn nur zu bald das Wahre herausfand“ (Stahr). Seine Achtung vor dem Menschen Voltaire schwand. Schon die Unverträglichkeit des letzteren mit den übrigen französischen Litteraten (z. B. d'Arnaud) in Berlin erregte seinen Spott:

Auf . . .
„O käm' der grosse Geist bald in dies rauhe Land,
Wohin aus Frankreichs Rom mich Nasos Glück verbannt,
So wär' doch Einer hier noch ausser mir zu finden,
In dessen Munde sich Geschmack und Witz verbinden.“

Komm Voltaire!“ . . . A ** genug! Der Himmel hört dein Flehn.
Er kömmt und lässt sogleich des Geistes Proben sehn.
„Was?“ ruft er; „A ** hier? Wenn mich der König liebt,
So weiss ich, dass er stracks dem Schurken Abschied giebt.“

Am 20. März 1751 veröffentlichte er in der Berlinischen Zeitung das Epigramm, das man auf Voltaire deutet: Der geizige Dichter.

Du fragst, warum Semir ⁸⁾ ein reicher Geizhals ist?
Semir, der Dichter? er, den Welt und Nachwelt liest?

Weil nach des Schicksals ew'gem Schluss
Ein jeder Dichter darben muss.

⁵⁾ Ausführlich behandelt diese unrühmliche Episode aus Voltaires Leben A. Stahr, Lessing 1. Bd., S. 92 ff. Mit dieser Darstellung vergleiche man aber jetzt die Ausführungen von Mahrenholtz (Voltaires Leben und Werke, 2. Teil, S. 4 ff.), der einige der gegen V. vorgebrachten Beschuldigungen als unbegründete Annahmen bezeichnet.

⁶⁾ Am Schlusse der Lektüre der H. Dr. wird man sämtliche auf Voltaire bezüglichen Stellen zusammenfassen und darauf einen Überblick über Voltaires letzte Lebensjahre und eine unparteiische Würdigung seiner vielseitigen und so tief einschneidenden litterarischen Wirksamkeit und seines persönlichen Charakters folgen lassen. Ich verweise, von franz. Darstellungen absehend, auf Strauss' Voltaire, auf die geistvollen Abschnitte in Hettners Geschichte der franz. Litteratur im 18. Jahrhundert, in Schlossers Geschichte des 18. Jahrhunderts, besonders aber auf Mahrenholtz, Voltaires Leben und Werke (Oppeln 1885).

⁷⁾ Die Kenntnis dieses Abschnittes ist nicht unwichtig für die Würdigung der Schärfe, mit der Lessing in der H. D. über den Charakter Voltaires urteilt. Derselbe darf deswegen auch Schülern nicht ganz vorenthalten werden.

⁸⁾ Anspielung auf Voltaire als den Dichter der „Semiramis.“

Am Schluss eines wohl schon damals entstandenen, aber erst viel später veröffentlichten dritten Epigramms giebt er einen für Voltaire sehr charakteristischen Grund an, warum es „dem schlauesten Hebräer“ nicht gelungen, „von Frankreichs Witzigen den Witzigsten zu schnellen“:

... Kurz und gut den Grund zu fassen,
Warum die List
Dem Juden nicht gelungen ist,

So fällt die Antwort ungefähr:
Herr V** war ein grössrer Schelm als er ⁹⁾.

Bald darauf geriet L. in eine höchst peinliche Verwicklung mit Voltaire, in der sein sittlicher Charakter von diesem verdächtigt wurde. Lessing hatte nämlich Richier bewogen, ihm den 1. Teil des fertigen, aber noch nicht ausgegebenen *Siècle de Louis XIV.* unter dem Siegel des Geheimnisses zu leihen, hatte aber aus Versehen die Druckbogen mit nach Wittenberg genommen und sah sich und seinen Freund nun von V. wie gemeine Diebe behandelt. Dieser stellte die Sache jedenfalls auch Friedrich dem Grossen in einem für Lessing ungünstigen Lichte dar, und die so dem König eingepflanzte Voreingenommenheit gegen den jungen Litteraten trug dazu bei, dass Lessing später die gewünschte Bibliothekarstelle an der königlichen Bibliothek nicht bekam. „Jugendeindrücke wie die, welche hier L. empfangen hatte, vergessen sich nicht so leicht; und die fast grausam übermütige Behandlung, in welcher Lessings zermalmender Witz 12 Jahre später mit dem Abgott des 18. Jahrhunderts sein Spiel trieb — dieser Lessingsche Witz, der nach Heines Ausdruck „mit der Maus spielt, ehe er sie würgt“ — sie wurde keineswegs allein, wie Gervinus meint, durch Voltaires poetischen und kritischen Dünkel hervorgerufen. Vielmehr wurzelte die Abneigung, welche der Kritik Lessings jene Schärfe des Hohes gegen den Schriftsteller beimischte, „in seinem früh gefassten Widerwillen gegen den niedrigen Charakter des Menschen, von welchem er sich selbst zu überzeugen und unter dessen Folgen er selbst in seiner Jugend bitter zu leiden gehabt hatte“ (Stahr). So stark aber auch der Ekel Lessings vor Voltaires sittlichem Charakter sein mochte, den Schriftsteller schätzte er noch lange und in gewisser Hinsicht hat diese Schätzung überhaupt nicht aufgehört. Er wusste, wie viel er Voltaire für seine eigene Bildung verdankte ¹⁰⁾. Voltaire war es, der ihn (schon 1750) eigentlich auf Shakespeare führte, der ihn zu einer durchgeistigten Geschichtsforschung anleitete (er lehrte ihn z. B. von einer höheren Warte über Muhamed und Saladin urteilen, beeinflusste seine Auffassung der Kreuzzüge [Keime zum „Nathan“]). Gerade durch den jedenfalls sehr anregenden persönlichen Verkehr mit ihm fühlte sich L. veranlasst, seine Werke zu studieren, so unsympathisch ihm auch Voltaire als Mensch sein mochte. 1751 veröffentlichte er „des Herrn v. Voltaire kleine historische Schriften, aus dem Französischen übersetzt.“ „Nirgends kann man den Beweis, dass Voltaires Schriften eine unmittelbare Stilschule für Lessing waren, schlagender erbringen, als an diesen trefflich übertragenen 15 Aufsätzen“ ¹¹⁾. Ein Jahr nach dem ärgerlichen Handel wegen des „*Siècle*“ lobte er in einer Rezension Voltaires *Amélie* in der überschwänglichsten Weise ¹²⁾.

⁹⁾ Wie Lessing den Prozess beurteilte, zeigt auch eine in seinem Nachlass gefundene Anmerkung zu einer Fabel des Phädrus (Buch I., Fab. 10): Die eigentliche Moral ist diese, dass es eine sehr nützliche Sache sei, eine Streitigkeit zu schlichten, wo beide Teile als Betrüger bekannt sind. So hätte man zum Exempel bei dem Prozesse, welchen Voltaire und der Jude Hirsch vor einigen Jahren hier hatten, sehr wohl zu dem Juden sagen können: Tu non videris perdidisse quod petis (du forderst, scheint es, was du nicht verloren hast); und zu Voltairen: Te credo surripuisse quod pulcre negas (du, glaub' ich, hast gestohlen, was du listig leugnest).

¹⁰⁾ Sehr treffend behandelt die Einwirkung Voltaires auf den Bildungsgang des jungen Lessing E. Schmidt, Lessing, 1. Bd., S. 166 ff., ferner C. B. Boxberger in der Abhandlung: Einzelheiten über Voltaire bei Lessing (Beilage zum Progr. der Realschule zu Friedrichstadt-Dresden 1879).

¹¹⁾ Vergl. noch die für V. so schmeichelhafte Anzeige des Werkes durch den Übersetzer selbst (Hempel XII., S. 468 f., vollständiger in Danzel, Lessings Leben, 1. Bd. (2. Aufl.), S. 518 ff.).

¹²⁾ Hempel XII., S. 481. Beachte z. B. nur die Verse: Was ihn bewegt, bewegt; was ihm gefällt, gefällt. Sein glücklicher Geschmack ist der Geschmack der Welt.

ein Zeichen, wie sehr er sich als Schüler ihm verbunden fühlte ¹³⁾. 1754 nennt er in einer Besprechung von Voltaires „Leben des Molière“ Voltaire einen Mann, der Geschmack und Einsicht in die Regeln der Bühne hat ¹⁴⁾. Allmählich aber wich der unreife Enthusiasmus für den Dichter V. einem tieferen Studium der Engländer und Griechen. „Die Bewunderung des Schriftstellers ist Lessingen nie verschwunden.“ 1779 gab er sein „Endurteil“ über den jüngst Verstorbenen in dem feinen Epigramm:

Hier liegt — wenn man auch glauben wollte,
Ihr frommen Herrn! — der längst hier liegen
Der Herr verzeih aus Gnade [sollte.
Ihm seine Henriade

Und seine Trauerspiele
Und seine Verschen viele:
Denn was er sonst ans Licht gebracht,
Das hat er ziemlich gut gemacht.

„So ein „ziemlich gut“, bemerkt E. Schmidt (a. a. O. S. 213) sehr treffend, „ist kein kleines Lob; es geht jedem „sehr gut“ vor.“

Voltaires Semiramis

(Stück 10—12).

Lessings Absicht, das Ansehen, dessen sich Voltaire als trag. Dichter in Deutschland erfreute, zu brechen, konnte durch nichts so sehr gefördert werden als durch eine Zusammenstellung Voltairescher Tragödien mit entsprechenden Stücken Shakespeares. Schon im 17. Litteraturbriefe hatte er Voltaires „Zaire“ tief unter Shakespeares „Othello“ gestellt und sie als eine schwache Kopie dieses Stückes bezeichnet. Diese Vergleichung nimmt er jetzt in der H. Dr. wieder auf und dehnt sie auch auf andere Stücke aus. „Es galt, den unbedingten Verehrern eines Voltaire in der grossartigen Wahrheit und Natur, in der Poesie Shakespeares einen Spiegel vorzuhalten. Dazu hatte V. selbst, wenn auch in einem ganz anderen Sinne, herausgefordert. War er es doch, der nach seiner Rückkehr aus England seinen Landsleuten Shakespeare als ein wunderbares Genie, von hinreissendem Erfolge auf die Gemüter der Engländer, genannt hatte, und wie mitleidig er auch nachher stets auf die unregelmässigen wilden Formen dieses Genies herabblickte, er hatte sich mit seinem Geiste genährt, seine „Zaire.“ sein „Tod Cäsars“ waren durch Shakespeare ins Leben gerufen ¹⁵⁾. Es braucht hier für Lessing keiner Zurechtlegung verschobener Regeln, wie bei Corneille; hier galt es, That gegen That anschaulich zu machen“ (Danzel-Guhrauer, Lessings Leben, 2. Aufl. 2. Bd., S. 178).

Gang der Handlung in Voltaires „Semiramis.“

Der Lehrer kann sich bis III. 6 und von da an bis zum Schluss kurz fassen. Vergl. die Inhaltsangabe bei Cosack und Schröter-Thiele. Die Scene, auf die Lessing in seiner Kritik

¹³⁾ 1753 versuchte er sogar bei der Besprechung einer Übersetzung der „Fässer“ Voltaires einige Verse in ein besseres Deutsch zu übertragen (Hempel XII., S. 511).

¹⁴⁾ Hempel XII., S. 545.

¹⁵⁾ Wer sich für das Verhältnis Voltaires zu Shakespeare interessiert, sei verwiesen auf: Mahrenholtz, Voltaires Leben und Werke, Leipzig; Lacroix, Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français, Bruxelles 1856; gegen diesen Hettner, Litt.-Gesch. des 18. Jahrh. 2 Bd., S. 233 ff.; Schmidt, Voltaires Verdienste um die Einführung Shakespeares in Frankreich. Programmbeil. der Realschule zu Königsberg 1864; Sturm, Zaire und Othello nebst einer kurzen Darstellung von Voltaires Urteil über Shakespeare, Crefeld 1879; „Voltaire ein Bewunderer Shakespeares“ in Fleckeisens Neuen Jahrb. für Philol. 1886, 6. H., 2. Abt., S. 309 ff.; Adolph, Voltaire et le théâtre de Sh. Programmbeil. von Sorau 1883; König, Voltaire und Shakespeare im Sh.-Jahrb. 10. Bd., jetzt auch in dem Werke „Zur franz. Litt.-Gesch.“ (Halle 1877); G. Morf, die Cäsartragödien Voltaires und Shakespeares (in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Litteratur 10. Bd., S. 214 ff.). Eiben, Brutus, Tragödie von Voltaire. Programmbeilage der Gewerbeschule zu Dortmund 1880.

Bezug nimmt, muss den Schülern, wenn sie das Stück nicht im Original gelesen haben, übersetzt vorgelesen werden. Sie folgt hier in der prosaischen Übersetzung von J. B. Schaul (Karlsruhe 1809). Eine Übersetzung in Alexandrinern stand mir nicht zur Verfügung.

Sechster Auftritt.

Ein grosser prachtvoller Saal. Mehrere Staatsbeamte mit den Zeichen ihrer Würde stehen auf Stufen. Mitten im Saale ein Thron. Die Satrapen am Throne. Der Oberpriester tritt mit den Magiern in den Saal und stellt sich zwischen Assur und Arsaces. Die Königin steht in der Mitte mit Azema und ihren Frauen. Wachen nehmen den Hintergrund des Saales ein.

Oroes. Ihr Fürsten, Priester, Krieger, ihr Stützen von Babylon! auf Befehl der Königin seid ihr hier versammelt; euch sollen jetzt die Ratschlüsse unserer Götter verkündigt werden. Ihr wachsame Auge ist unverrückt auf dieses Reich gefeiert. Heute ist der Tag, den sie zu grossen Veränderungen bestimmt haben. Welchen Monarchen, welchen Gatten die Königin auch gewählt haben mag, um ihn über uns zu erheben, so ist es unsere Pflicht, zu gehorchen. Im Namen der Priester bringe ich, was ich den Königen schuldig bin, dar: Huldigungen, Wünsche für der Majestät, doch vorzüglich für des Staates Ruhm und Wohl. Möchten die neuen glänzenden, feierlichen Tage nie in traurige, finstere Tage, noch die Freudengesänge in Klaggesänge verwandelt werden.

Azema. Oberpriester und ihr Grossen des Reiches, ein König wird ernennet werden; die grosse Wahl mag nun treffen, wen sie will, so kann sie niemand beleidigen als mich. Doch ich ward als Unterthanin geboren, ich bin es noch. Ich baue auf die Huld, womit die Königin mich zu beehren würdiget. Und ohne mit verwegnem Blicke in eine düstere Zukunft sehen zu wollen, gab ich ihren Unterthanen das Beispiel des unbedingten Gehorsams.

Assur. Was sich auch ereignen und der Himmel beschlossen haben mag, so sei das Staatswohl das einzige Ziel, worauf wir an diesem grossen Tage unser Augenmerk gerichtet haben. Schwören wir alle bei diesem Throne, bei Semiramis, uns blindlings dieser erhabenen Wahl zu unterwerfen, und ihrer Gerechtigkeit ohne Murren zu gehorchen.

Arsaces. Ich schwöre es. Dieser zu ihrem Dienste bewaffnete Arm, dieses Herz, dem nach den Göttern ihre Stimme allein gebeut, dieses Blut, das ich unter ihren Augen im Streite vergoss, derselbe Eifer, der für sie mit stets gleichem Feuer diese Brust durchglühte, sei auch meinem neuen Beherrscher geweiht.

Oberpriester. Ich erwarte den Willen der Königin und der Götter.

Semiramis. Genug. Setzt euch, und du, mein Volk, vernimm meinen Willen. (Sie setzt sich auf den Thron. Azema, Assur, der Oberpriester, Arsaces nehmen ihren Sitz ein.)

Semiramis. Fünfzehn Jahre schon erschallt die Welt von meinem Ruhme, fünfzehn Jahre schon sieht sie mit tiefer Ehrfurcht das Scepter und das Schwert in meiner Hand, in eben der Hand, welche ein sorgfältig erhaltener Gebrauch unter den Gesetzen eines Gatten zu weiblichen Geschäften bestimmt hatte. Ich übertraf die Erwartung meiner Unterthanen, ich trug mit Ehre die drückende Last der Sorgen, dieses Reich zu beglücken. Doch nun bin ich, um sie besser zu tragen, sie zu teilen entschlossen. Bis in die fernsten Jahrhunderte soll sich des Reiches glänzender Ruhm erstrecken; der Götter unwiderruflicher Ratschluss hat endlich dieses stolze und solange unbesiegte Herz gebeugt, ich will ihren Willen aufs genaueste erfüllen. Sie haben mir einen Sohn entrissen, möchten sie mich eines zweiten würdigen, der die Bahn wandelt, die mein Mut eröffnet hat, damit er mit Recht mein Nachfolger und euer König genennet und so durch ihn das grosse Werk meines blühenden Reiches verewigt werden möge! Zwar könnte ich unter Königen wählen, doch die, deren Staaten meine Grenzen berühren, sind entweder meine Feinde oder meine Vasallen. Keine fremde Hand soll mein Scepter zieren. In meinen Augen stehen meine ersten Unterthanen auf höheren Stufen, als alle Könige, die entweder ich oder sie besieget haben. — Belus erblickte als Unterthan das Licht der Welt; ward ihm nun das Diadem, so verdankte er dasselbe diesem Volke und sich selbst. Mit eben diesem Rechte besitz' auch ich das Scepter, das in meiner Hand jetzt schimmert. Beherrscherin eines grösseren Staates, als der seinige war, hab' ich zwanzig, damals noch unbekannte Völker des Orients unter eure Gesetze gebracht. Alles, was er nur begonnen hat, wusst' ich zu vollbringen. Was den Grundstein eines Staates bildet, kann ihn auch allein erhalten. Einen Helden müsst ihr haben, einen Helden, der eines solchen Reiches, solcher Unterthanen und, darf ich es sagen, einer solchen Hand, die sein Haupt mit der Krone schmücken wird, und des unbezwingbaren Herzens, das ich ihm zum Geschenke bringe, würdig ist. Ich habe die Gesetze, die Gebieter des Donners, den Vorteil des Staates und den Nutzen der Welt hierüber zu Rate gezogen. Das Wohl der Welt beruhet auf meiner Ernennung eines Gatten. Verehret in dem Helden, den ich wähle, euren Beherrscher; sehet in ihm meinen Fürstenstamm von neuem aufleben. Dieser Held, dieser Gatte, dieser Monarch ist Arsaces. (Sie steigt vom Throne, alle stehen auf.)

Azema. Arsaces! O unerhörte Treulosigkeit!

Assur. O Rache! o Wut!

Arsaces (zu Azema). Ach! glaubet...

Oroes. Gerechter Himmel, lass diesen Greuel nicht zu.

Semiramis (geht auf die Scene vor und wendet sich gegen die Priester). Ihr, die ihr so reine Liebe durch eure Stimme heiligt, kommet und bestätigt am Altare unser gegebenes Wort. Ninus und sein Sohn

sind euch in Arsaces wieder gegeben. (Der Donner rollt und das Grab scheint sich zu erschüttern.) Himmel, was hör' ich?

Oroes. Ihr Götter! rettet uns!

Semiramis. Der Himmel rollet seine Donner über uns: ist es Gnade oder Rache? Ihr allmächtigen Götter, Gnade, Gnade! Arsaces erlange sie mir! — Welche Trauertöne vermehren mein Entsetzen! Das Grab hat sich geöffnet, es scheint.... Himmel!.... Ich bin des Todes.... (Ninus' Schatten kommt aus dem Grab hervor.)

Assur. Ninus' Schatten selbst.... Götter, ist's möglich?

Arsaces. Nun! was verlangst du? Rede, furchtbarer Gott!

Assur. Rede!

Semiramis. Willst du mein Verderben oder bringst du mir Verzeihung? Soeben hab' ich diesem Helden Hand und Scepter hingegeben; sprich, ist er deiner Stelle würdig? Rede. Ich will es.

Der Schatten (zu Arsaces). Du wirst herrschen, Arsaces. Doch müssen durch dich Verbrechen getilget werden. In meiner Ruhestätte musst du meiner Asche ein blutiges Opfer bringen. Räche meinen Sohn und mich; sei deines Vaters eingedenk. Höre den Oberpriester.

Arsaces. Schatten, den ich verehere; Halbgott, dessen Geist diese Himmelsgegend beherrscht; dein Anblick entflammt meinen Mut, ohne mein Staunen zu erregen. Ja, mit Gefahr meines Lebens werd' ich hinabsteigen in deine Totenbehäusung. Sprich, welches Opfer soll ich dir bringen? (Der Schatten kehrt in das Grab zurück.) Er entfernt sich; er flieht uns.

Semiramis. Schatten meines Gatten, lass mich in diesem Grabe deine Kniee umfassen; meine Reue soll....

Der Schatten (an des Grabes Thüre). Bleib zurück und ehre meine Asche. So bald es Zeit ist, werd' ich dich rufen. (Das Gespenst geht wieder hinein und das Mausoleum schliesst sich wieder.)

Assur. Welch schreckliche wunderbare Erscheinung!

Semiramis. O ihr Völker, folget mir alle in diesen Tempel. Ninus' Manen sind nicht unversöhnlich. Sind sie Arsaces Beschützer, so darf auch ich ihrer Huld mich rühmen. Des Himmels Stimme spricht durch mich; er giebt euch einen König. Kommet und flehet um seine Gnade für Arsaces und für mich.

Voltaire hat Shakespeare einen Wilden genannt. Er hätte nur dazu setzen sollen: ein grosser Wilder, um die Wahrheit ganz zu treffen.. Shakespeare geht immer den Weg der Natur. Grillparzer.

Lessings Kritik.

A. Einleitung. Das Epochemachende des Stückes.

a) Einleitende Bemerkung und Zurückweisung der eitlen Selbstüberhebung Voltaires (und der Franzosen überhaupt) gegenüber der Tragödie der Griechen ¹⁶⁾. 1) In 4 Punkten, meint Voltaire, übertreffe die franz. Tragödie die griechische ¹⁷⁾: a) in der geschickteren Exposition. Welches ist die Stellung und die Aufgabe der Exposition im Organismus des Dramas, beziehungsweise der Tragödie? Sie hat die dramatische Situation oder die Voraussetzungen darzulegen, aus denen heraus sich die Handlung als notwendige Folge ergibt ¹⁸⁾. Die Darlegung dieser Einzelheiten geschieht in der Regel mit kurzen Strichen, ausnahmsweise durch Episoden (z. B. die Unterhaltung des Prinzen mit dem Maler Conti in „Emilia Galotti“, die Unterredung Tellheims mit der Witwe Marloff) oder breitere Situationsbilder (z. B. Hermanns Unterredung mit den Fürsten in Kleists „Hermannschlacht“). Für die Charakterzeichnung insbesondere sind drei Wege offen; die direkte Charakterzeichnung durch die Personen selbst, und zwar entweder durch Reden (in Mono-

¹⁶⁾ Ein ganz auffallendes Beispiel von Selbstüberhebung hat Lessing schon im „Laokoon“ (4. Kap.) verspottet in Chataubrunns Philoktet. „Das hiessen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.“

¹⁷⁾ Voltaires Aeusserungen finden sich in seiner der „Semiramis“ vorgedruckten Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne.

¹⁸⁾ „Die Exposition giebt gleichsam den Zettel des Gewebes: hier lernt man zuerst die Personen kennen, die handeln sollen, namentlich die Hauptperson; man erfährt die obwaltenden Umstände, die Pläne und Wünsche und Besorgnisse der Handelnden: kurz, Grund und Boden der Dichtung werden gelegt und gezeigt.“ (Wackernagel, Poetik S. 188.)

logen, z. B. in Goethes Iphigenie, Götz, oder im Gespräch, z. B. im Tasso) oder Handlungen (z. B. im Tell), die indirekte durch andere Personen (z. B. im Egmont) oder beide Arten vereinigt (z. B. im Tell, Götz), und zwar kann die Exposition von Spielern und Gegenspielern im 1. Akt enthalten sein (z. B. in den Räufern) oder die des einen Teils wird in dem Akt der aufsteigenden Handlung (2. Akt) nachgeholt oder ergänzt (Minna von Barnhelm, Emilia Galotti). Mit dem aufregenden Momente beginnt die eigentliche Handlung: ein Entschluss, ein Wollen, das die Veranlassung der folgenden Handlung bildet, wird in dem Helden oder dem Gegenspieler erweckt durch Einwirken von aussen (durch Nachrichten, Urteile anderer u. s. w.) oder durch Vorstellungen des Helden oder Gegenspielers selbst (vergl. das erregende Moment im Julius Cäsar, in Romeo und Julie, Maria Stuart). In der Regel folgt noch in demselben 1. Akte der Anfang der Steigerung der Handlung. Schiller erklärt in Übereinstimmung mit Goethe diejenige Exposition für die beste, welche schon ein Teil der Entwicklung ist. „Das ist z. B. in den Zwillingen des Shakespeare der Fall. Ein ähnliches Beispiel von der Tragödie ist mir nicht bekannt, obgleich der Ödipus rex sich diesem Ideal ganz erstaunlich nähert. Aber ich kann mir solche dramatische Stoffe recht wohl denken, wo die Exposition gleich auch Fortschritt der Handlung ist. Gleich der Macbeth gehört darunter, ich kann auch die Räuber nennen“¹⁹⁾. Ein Muster der Exposition im Lustspiel, für das hinsichtlich dieses Teils dieselben Gesetze gelten wie für die Tragödie, haben die Schüler bereits in der „Minna von Barnhelm“ kennen gelernt. Vergl. Goethes rühmenden Ausspruch in „Dichtung und Wahrheit“²⁰⁾ und in den „Gesprächen mit Eckermann“²¹⁾ und die treffenden Erörterungen in K. Fischers Werke „G. E. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur“ 1. Teil, S. 104 ff. Aus allem ergibt sich, dass die Exposition einen organischen Teil im Bau des Dramas bilden, in lebendigster Bewegung sich entwickeln, möglichst Handlung sein soll, dass die Voraussetzungen, aus denen heraus sich die Handlung entwickelt, als nicht vom Dichter beabsichtigt erscheinen dürfen, dass sich die Notwendigkeit ihrer Mitteilung aus der Handlung und Situation selbst ergeben muss. Da nun sowohl Äschylos als Sophokles in ihren Tragödien, in welchen die Exposition in dem durch den 1. Chorgesang scharf von der aufsteigenden Handlung getrennten sogen. Prologos enthalten ist, obigen Anforderungen nachkommen, indem sie in einem (z. B. in der „Antigone“) oder mehreren (z. B. in „König Ödipus“) dramatisch belebten Auftritten zwanglos im Dialoge die Voraussetzungen der Handlung darlegen und darauf das erregende Moment folgen lassen, so kann Voltaires Tadel nicht auf ihre Art zu exponieren zielen. Er ist vielmehr gegen Euripides gerichtet, der die Exposition in einem dem Stücke vorausgeschickten episch gehaltenen Prologe (gleich einem Botenberichte) giebt, den er einem mitunter in dem Stücke nicht mehr auftretenden²²⁾ Helden oder Gott in den Mund legt. Auf diese kunstlose Weise erfahren wir nicht nur, wer der Sprechende, welches der Ort, die Zeit der Handlung, die Vorfabel des Stückes sei, sondern unter Umständen auch, wie sich die Handlung entwickeln werde. Vergl. den Prolog des Stückes, das die Schüler gelesen haben (z. B. in der Iphigenie in Taurien oder in den Bakchen oder in der Medea). — β) In der grossen Kunst der Szenenverbindung. Beispiele aus der Semiramis, wenn das Stück gelesen wurde. Sehr geschickt und doch ungezwungen ist die Verbindung der Szenen in „Minna von Barnhelm“ und in „Emilia Galotti.“ — γ) In der Verwendung „witziger Antithesen“ im Dialog. Über beide Begriffe sieh 1. Teil, S. 17, und 2. Teil, S. 4. — δ) In der Kunst, „mit einer Menge erhabener, glänzender Gedanken zu blenden.“ Beispiele aus der „Semiramis“, wenn das Stück gelesen wurde. — — 2) Lessings ironisches Urteil über diese „Vorzüge“, die das franz. Drama so hoch über das griech. er-

¹⁹⁾ Brief an Goethe vom 24. April 1797 (Schiller-Goethe Briefwechsel 3. Aufl., 1. Bd., Nr. 303).

²⁰⁾ 8. Buch (Hempel XX., S. 126).

²¹⁾ Gespräch vom 26. Juli 1826 (Ausgabe von Moldenhauer 1. Bd., S. 181 f.) und Gespräch vom 27. März 1831 (2. Bd., S. 225).

²²⁾ Vergl. den Prolog im Hippolytos, in der Hekabe.

heben sollen, sowie über die charakterlose Einfalt der deutschen Nachbeter der Urteile Voltaire's. Alle jene „Schönheiten“ haben auf das Wesentliche des Trauerspiels keinen grossen Einfluss. Inwiefern, überlässt L. dem Leser aufzusuchen. Was ist das „Wesentliche“ in der Tragödie? L. bezeichnet es selbst St. 11: uns zu täuschen und durch die Täuschung zu rühren. Zu diesem Zwecke tragen jene „Schönheiten“ nichts bei. Hinsichtlich β , γ und δ ist dies sofort einleuchtend. Hinsichtlich β : die zur Erreichung des „Wesentlichen“ nötige ursächliche Verbindung der einzelnen Begebenheiten zu einer straffen einheitlichen Handlung ist auch denkbar ohne die genaue Motivierung des Auftretens oder Abgehens der Personen; zu γ : das Spiel mit witzigen Antithesen artet zu leicht in erkältende Künstelei aus; zu δ : die „Blendung“ (auch bezeichnend!) mit „erhabenen, glänzenden Gedanken“ liegt ebenfalls weit ab von der Absicht der Tragödie, die nicht belehren soll (St. 12); ja solche Gedanken können, wenn sie nicht aus dem Charakter und der Situation gewissermassen herauswachsen, sehr störend und langweilig werden (vergl. Lessings Bemerkung oben St. 2 und unsere Erörterung 2. Teil, S. 3). Zu α : dass die kunstlose Art der Exposition bei Euripides die Erreichung des Endzweckes der Tragödie nicht nur nicht hindert, sondern sogar erleichtert, dadurch dass sie dem Zuschauer von vornherein die nötigen Aufklärungen giebt, zeigt Lessing St. 48 und 49. Dort wird auf unsere Stelle zurückgewiesen und zugleich Lessings Rechtfertigungsversuch der äusseren Form der Euripideischen Prologe näher beleuchtet werden. Nur als „Schönheiten“ will L. jene vermeintlichen „Vorzüge“ gelten lassen; auch Corneille wollte sie nur für eine Zierde, aber nicht für eine Regel angesehen wissen (St. 44 und 45); es seien aber „Schönheiten“, meinte er, „welche die einfältige Grösse der Alten verachtet habe.“ Man vergl. Winckelmanns Ausspruch (siehe Laokoon 1. Kap., Anfang), das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griech. Meisterwerke in der Malerei und Bildhauerkunst sei „edle Einfalt und stille Grösse.“ und bringe damit in Verbindung Lessings Bemerkung in St. 30: „Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.“ und in St. 82 (Ende): „Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.“ und im „Laokoon“ (Vorrede): „Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun.“ Dass Voltaire, anstatt jenen vermeintlichen Vorzug so sehr zu betonen, besser daran gethan hätte, die Scene nicht länger voll zu lassen, als sie es sein sollte, weist L. St. 45 an seiner „Merope“ nach. Der Dramaturg wundert sich nicht, dass die Franzosen in ihrem eitlen Wahn, es gegenüber den Alten so herrlich weit gebracht zu haben, auf ihren vermeintlichen Lorbeeren ausruhten und es über diesem Wahne zu keiner wahren Tragödie brachten, weil sie sie schon längst zu haben glaubten (St. 81); aber er meint auch, es sei nicht zu verwundern, dass sie so in völliger Verkennung der Aufgabe der tragischen Kunst das Hauptgewicht auf unwesentliche Äusserlichkeiten legend und darüber das Wesentliche ausseracht lassend, nur das „kahlste, wässrigste, untragischste Zeug“ (St. 81) hervorbringen konnten. Von der „Semiramis“ urteilt er selbst (St. 80), er kenne „nichts Kälteres“, als dieses Stück. Nur Diderot erkannte die Grundlosigkeit der Eitelkeit seiner Landsleute. Vergl. die Stelle, die L. aus seiner Schrift „Les bijoux indiscrets“ St. 84 (gegen Ende) übersetzt.

b) Inwiefern das Stück in der Geschichte der franz. Bühne Epoche machte. 1) Zustand dieser Bühne. Beachte auch hier das Geringschätzende in den Worten, mit denen V. die griech. Tragödien als „kleine Versuche einer erst sich bildenden Kunst“ bezeichnet. Wie dieses Urteil gegenüber den Meisterwerken eines Äschylos, Sophokles und Euripides ganz unberechtigt ist, ebenso dürfte V. sich irren, wenn er, wie es fast scheint ²³⁾, Pracht im Sinne von Prunk und Pomp verstanden wissen will; denn so grosse Summen die Athener auch auf die Aufführung der Stücke, auf die Ausstattung der Bühne und der Chöre,

²³⁾ Vergl. seine von Lessing beigezogene Bemerkung in St. 80: „Mit welchem Pomp . . . konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen?“ und Lessings spöttische Anmerkung dazu am Ende desselben Stückes.

wie auf die Künste überhaupt, verwendeten, sie liessen doch nie ausseracht, dass die äussere Ausstattung der Stücke Nebensache sei (vergl. Aristoteles „Über die Dichtkunst, 6. und 14. Kap., und H. Dr. St. 80), dass das Theater nicht den Zweck habe, durch möglichst grossartige Entfaltung von Prunk und Pomp die leere Schaulust zu befriedigen²⁴⁾ (vergl. die modernen Ausstattungsstücke!), sondern die menschlichen Geisteskräfte durch Vorführung menschlicher Schicksale angenehm zu vergnügen und durch dieses Vergnügen zu erheben und zu veredeln, ohne Prunk und Pomp, durch „edle Einfalt und stille Grösse.“ Voltaires Klagen über die Bühne seiner Zeit und deren Einrichtung²⁵⁾ berechtigt. Ballhaus hier nicht ein Haus, in dem Bälle abgehalten werden, sondern ein Haus, in dem das (in früheren Jahrhunderten so beliebte) Ballspiel (jeu de paume) gespielt wird. Das hier in Frage stehende Haus war aber nicht ein solches Ballspielhaus, sondern ein wirkliches Theater, an einer Stelle 1689 gebaut, wo früher ein Saal zum Ballspiel gewesen war. Die „barbarische Gewohnheit“, auf beiden Seiten der Bühne Zuschauer zu dulden, veranschaulicht das Bild „Ansicht der franz. Bühne vom Jahr 1674“ in Philippons Buche „Das Zeitalter Ludwigs XIV.“, S. 176²⁶⁾. Eine treffliche Schilderung dieses „galanten Cirkels“ giebt Bayer in seinem Werke „Von Gottsched bis Schiller“ I. Bd., S. 214 f.: „Die franz. Tragödie hätte nicht ihren Chor gehabt (wie die griech.)? Freilich hatte sie ihn auch, und einen sehr zudringlichen, der seine Sitze auf der Scene selbst hatte, der den Zairen und Meropen auf die Schleppe trat und kaum eine Breite von 10 Schritten den Schauspielern zur freien Bewegung übrig liess; ein Chor, der nicht in der Orchestra, wohl aber in den Foyers Posto nahm und in den Zwischenakten sehr laut wurde, um weniger über den Gehalt der Handlung, als über die Vorstellung derselben, über die Akteure und Actriren sein Urteil abzugeben; ein Chor, mit dem sich die Heldinnen pantomimisch verständigten und dem sie Blicke zuwarfen, von denen nichts in der Rolle stand, die aber dafür mit Armbändern und Brillanten honoriert wurden Vornehm war dieser Chorus, aber nichts weniger als poetisch. Er bestand aus den Cavaliers des Hofes, den Herren vom ersten und zweiten Zutritt, den gewiegtesten Kennern der feinsten Schicklichkeit, welche die Bühne mit den aristokratischen Salons, die Haltung der Helden mit der Etikette in den Empfangssälen von Versailles vergleichen konnten und danach den Dichter schätzten und wägen. Dieser Chorus war es, der die tragische Poesie in alle Bande der vornehmen Gêne, der strengsten Konvenienz einklemmte, der den Dichter zwang, in dem Trauerspiel die Sprache der Courtoisie zu versifizieren und auf Schritt und Tritt die hochgeborene Umgebung zu beachten, zwischen der sich seine Helden bewegten. Frei ist nur der Dichter, der dem Volke dient; die vornehme Gesellschaft knechtet die Poesie, indem sie dieselbe zu sich emporzuziehen vermeint“²⁷⁾. Dass jene Unsitte, wie Voltaire glaubte, so störend sie auch für die Bewegung der Personen und für die Vornahme von Verwandlungen sein mochte, Ursache des schlechten Zustandes der franz. Bühnendichtung sei, bezweifelt Lessing St. 80, wo auf unsere Stelle zurückzuweisen ist. — 2) Wirkung der „Semiramis“ hinsichtlich der Abschaffung dieser „barbarischen Gewohnheit.“ Es wird berichtet, dass bei der ersten Vorstellung der Geist des Ninus kaum Platz hatte und dass eine der Schildwachen, die mit geladenen Gewehren auf der Bühne zu stehen hatten, abzuweichen suchte und rief: Messieurs, place à l'ombre, s'il vous plaît, place à l'ombre! V. verlangte nach der ersten Aufführung, die Polizei solle die Bühne frei halten, aber man trug nur den Schauspielern auf, dafür zu sorgen, dass nicht zu viele Zuschauer auf die Bühne kämen, und erst

²⁴⁾ Mit Recht lässt Thukydides (Pelopon. Krieg II., 40) Perikles in der Leichenrede sagen: φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας.

²⁵⁾ Über die Verdienste Voltaires um Hebung der franz. Bühne vergl. v. Sallwürks Einleitung zur Semiramis, S. 18 ff.

²⁶⁾ Verzierungen=Decorationen. L. liebt solche Verdeutschungen. Vergl. St. 12 und 80 (hier auch Einbildung=Phantasie). Aber St. 80 (gegen Ende) doch: Decorateur.

²⁷⁾ Wir teilten die Stelle ganz mit, weil wir St. 15 auf sie Bezug nehmen werden.

11 Jahre später wurde der Unfug abgeschafft²⁸⁾. Callé, ein zeitgenössischer Dichter, spricht in seinem Tagebuch (30. April 1759) seine Freude darüber aus, dass man es sich endlich angelegen sein lasse, dass „kein Schatten des Ninus mehr einem Generalpächter auf die Hühneraugen tritt.“ Mit den Worten, dass man in den Provinzen noch lange den Meropen und Zaïren auf die „Schleppe“ getreten habe, streift L. noch eine weitere Eigentümlichkeit der franz. Bühne. Selbst in Stücken, die im Mittelalter oder gar im fernsten Altertum spielten, traten die Personen in der Tracht des vorigen Jahrhunderts auf²⁹⁾, ganz im Einklang mit der für das 18. Jahrhundert bezeichnenden unhistorischen Auffassung früherer Zeiten, besonders des Altertums, nach welcher man ja auch in die Schriftwerke und die Kultur jener Zeiten moderne Anschauungs- und Empfindungsweise übertrug. St. 42 spricht L. über das „Kostüm“, das ja auch die Kleidung umfasst. Dort wird auf unsere Stelle verwiesen und zugleich der in der Neuzeit in dieser Hinsicht geltende Grundsatz, der häufig gar zu gern in das ebenso unberechtigte und störende Gegenteil allzu peinlicher Beobachtung der hist. Tracht verfällt, beleuchtet werden.

B. Die Erscheinung des Geistes des Ninus.

I. Über die Zulässigkeit einer Geistererscheinung auf der modernen Bühne. In diesem Teil haben wir ein Muster jener dramatisch spannenden Art der Untersuchung, die Lessings Stil und Methode so eigenartiges Leben giebt. Er geht von einer Behauptung aus, prüft dieselbe auf ihre Berechtigung hin, zieht die Folgerungen der angestellten Untersuchung, lässt plötzlich auf die Folgerung, die unumstösslich sicher zu sein scheint, durch eine überraschende Wendung ein neues Licht fallen, wodurch sie hinfällig wird. Muster in dieser Hinsicht der „Laokoon“; vergl. besonders 1. Kap. (Anfang) und 4. Kap. (Anfang). So giebt uns L. nicht einfach das trockene, fertige Resultat seines Nachdenkens, sondern veranlasst uns, den ganzen Gedankenprozess noch einmal mit ihm durchzumachen. Wie im Drama schürzt er den Knoten, versetzt uns vor ein Problem, dann löst er es. Engel³⁰⁾ charakterisiert treffend diese Untersuchungsart mit den Worten: Sie verpflanzt die Wahrheit so in die Seele des Lesers, wie sie in des Schriftstellers eigener Seele gewachsen ist; sie giebt ihm nicht bloss den abgehauenen unfruchtbaren Stamm, sondern die ganze Pflanze mit der Wurzel und ein wenig anhängender Erde, dass sie in dem Leser selbst lebendig fortwuchern kann.“ — a) Voltaires Rechtfertigungsversuch seiner kühnen Neuerung³¹⁾ durch Hinweisung a) auf das klassische Altertum, β) auf die christliche Religion, welche beide solche Wunder glaubten und lehrten. — b) Voltaires Ausrufungen sind mehr rhetorisch als gründlich. Ebenso wenig als sich L. durch die blendende Antithese des griech. Voltaire, dass die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, durch jenen Einfall, dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, dass man das Unbestimmte und das Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt, hatte täuschen lassen („Laokoon“ Vorrede), vermögen des wirklichen Voltaire bestechende Behauptungen vor seinem durchdringenden Scharfsinn zu bestehen. Vergl. seine Warnung St. 15: „Wehe Dem, der Voltaires Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste liest, in welchem er einen Teil derselben geschrieben hat!“ Lessings tiefsten Forschergeist musste Voltaires Oberflächlichkeit und Unredlichkeit, der Unzulänglichkeit der Gründe durch rhetorische und sophistische Kniffe zu Hülfe zu kommen, besonders abstossen. a) Die zwei von V. beigebrachten Gründe bilden nur einen:

²⁸⁾ Sieh v. Sallwürk, Voltaires Semiramis S. 32 f.

²⁹⁾ Voltaire rühmt sich in der Abhandlung vor dem „Brutus“, den röm. Senat in roten Mänteln auf die Bühne gebracht zu haben. Doch bemühte er sich mit Erfolg, dass man Kostüme und Decorationen mehr dem Charakter der Zeit der dargestellten Handlung anpasste (v. Sallwürk Einl. zur Semiramis S. 20).

³⁰⁾ Fragmente über Handlung, Gespräch und Erzählung S. 71 (Ausg. 1846).

³¹⁾ Unter denen, welche an der Einführung des Gespenstes Anstoss nahmen, befand sich auch Friedrich der Grosse. Vergl. Voltaires Semiramis, erkl. v. Sallwürk S. 36, Anm. 19.

das ganze Altertum hat an Gespenster geglaubt; β) die dramat. Dichter des Altertums waren also berechtigt, den Glauben zu nützen. Vergl. die Erscheinung des Darius in den „Persern“, der Klytämnestra in den „Eumeniden“ des Äschylos ³²), der Alkestis in dem gleichnamigen Stücke des Euripides; γ) aber der moderne Dichter nicht berechtigt; denn γ^1) wir glauben nicht mehr an Gespenster, γ^2) auch die Verlegung seiner Geschichte in jene fernen Zeiten berechtigt ihn nicht. Begründung. Wo hat Lessing bereits das Verhältnis des Dramas zur Geschichte berührt? Vergl. St. 1 (Ende) und 63. Litteraturbrief (Kritik von Wielands Lady Johanna Gray); γ^3) folglich? Beachte die vortreffliche Schlusskette! Vergl. „Laokoon“ 16. Kap. Schon oben St. 1 (Ende) erörtert, dass der Dichter immer die Besten und Erleuchteten seiner Nation vor Augen haben soll, dass er also alles fern halten muss, was diesen anstössig ist und ihren besseren Einsichten widerspricht. δ) Und doch ist die Folgerung, dass der dramat. Dichter der Jetztzeit diese „Quelle des Schrecklichen und Pathetischen“ nicht mehr nutzen dürfe, falsch. Inwiefern? Welche Prämisse der Schlusskette war unrichtig? Wie muss vielmehr die Schlusskette lauten? Der Begriff des Pathetischen bedarf der Erklärung. St. 8 (Melanide, Ende) spricht Lessing von Rollen, „in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebt.“ St. 9: „Ich weiss selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischt, wenn wir einen Vater seine Tochter fussfällig um etwas bitten sehen.“ St. 80 lässt L. Voltaire sagen: Noch fand sich aber auch eine andere Ursache (nämlich: das enge schlechte Theater mit den armseligen Verzierungen), die das hohe Pathetische von unserer Scene zurückhielt.“ St. 81: Bei den Franzosen war es „gar nicht mehr die Frage, ob der trag. Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne als Corneille und Racine.“ Pathos ($\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$) bezeichnet in der medizinischen Wissenschaft ein Leiden, durch das sich eine Krankheit kund giebt; im psychologischen und ästhetischen Sinne eine starke Gemütsbewegung (Affekt), die mit einer unwillkürlichen und (auf ihrem Höhepunkt) mit einer starken Erregung des körperlichen Organismus verbunden ist. Solche Gemütsbewegungen bezeichnet Kant im Anschluss an die bisherige Psychologie in seiner „Anthropologie“ als Krankheiten des Gemütes, da ihm das Gemüt nur so lange als gesund erscheint, als es „unter der absoluten und unangefochtenen Herrschaft der Vernunft steht; alles, was daran rüttelt, wird in seinen Augen etwas dem Individuum Schädliches, etwas Abnormes ³³).“ Dem entsprechend nannte man noch im vorigen Jahrhundert die Affekte auch Leidenschaften, mit welcher Bezeichnung wir jetzt einen ganz andern Begriff verbinden, und Lessing gebraucht die Ausdrücke „Affekt“ und „Leidenschaft“ unterschiedslos im Sinne von „Gemütsbewegung“ (Affekt). Pathetisch ist demnach alles, was eine starke Gemütsbewegung (im Gegensatz zum bloss Rührenden) hervorruft, aber auch das, was eine solche ausdrückt. Nun klar, mit welchem Recht L. Gespenstererscheinungen eine Quelle des Pathetischen nennt. Dass auch die bildende Kunst Pathos darstellen kann, hat der Schüler bereits an der „Laokoongruppe“ erfahren. Vergl. Goethes Abhandlung „Über Laokoon“ (Hempel, 28. Bd., S. 31 ff., bes. S. 36 ff., S. 40), wo noch die Niobidenstatuen und die Gruppe des Farnesischen Stiers „unter die wenigen pathetischen Darstellungen“ gezählt werden, „welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.“ Schiller behandelt das Pathetische in der dramat. Kunst, besonders auch im Gegensatz zu den „bloss zärtlichen Rührungen“ mit Benützung der Laokoongruppe und der Laokoondarstellung Vergils, in seiner (auch für Primaner verständlichen) Abhandlung „Über das Pathetische.“

ϵ) Das ganze Geheimnis besteht eben darin, dass der Dichter den in jedem von uns liegenden Samen des Gespensterglaubens zum Keimen zu bringen weiss. Verweisung auf den „Laokoon“ 4. Kap., wo L. bereits ein Beispiel anführte, wie das Genie allen noch so richtigen Begrün-

³²) Die Kenntnis dieser Stücke sollte der Unterricht in der griech. Geschichte der Obersekunda vermitteln. Ich habe jedes Jahr die genannten Dramen, sowie das einzige erhaltene Satyrdrama (der Kyklope des Euripides) in einer guten Übersetzung den Schülern vorgelesen, nicht vollständig, sondern einzelne Teile durch verbindende Erzählung ersetzend.

³³) Lange, Prof. der Medizin in Kopenhagen, bestreitet die Berechtigung dieser Auffassung in seiner sehr interessanten psycho-physiologischen Studie „Über Gemütsbewegungen“ (übers. v. Kurella. Leipzig 1887), S. 1 ff.

dungen zum Trotze das Widerspiel durch die That bewies (Sophokles im „Philoktet“). Höchst treffende Bemerkungen Lessings über den Zauber, den der wahre Dichter nicht bloss auf unser Gefühlsleben ausübt, sondern mit dem er auch unsern Verstand zu beherrschen vermag. Vergl. Schillers Bemerkung in seiner Theaterankündigung des „Fiesco“: „Heilig und feierlich war immer der stille, der grosse Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Rute, nach der Phantasie eines Dichters leben — wo herausgerissen aus allen Masken und Winkeln der natürliche Mensch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann.“ Vergl. auch Schillers Gedicht „Die Macht des Gesanges“ Str. 2:

Verbündet mit den furchtbaren Wesen,
Die still des Lebens Faden drehn,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehn?
Wie mit dem Stab des Götterboten

Beherrscht er das bewegte Herz;
Er taucht es in das Reich der Toten,
Er hebt es staunend himmelwärts
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

In diesem geheimnisvollen Zauber bekundet sich das Genie ³⁴⁾. Vergl. Geibels Epigramm:

Wo die Kritik aufhört und der Schauer beginnt, ist ein Grenzstein
Aufgerichtet; Talent scheiden sich hier und Genie.

Übergang: Ein solches Genie ist Shakespeare.

II. Die Erscheinung des Geistes Hamlets verglichen mit der des Geistes des Ninus. Der Gang der Handlung des „Hamlet“ ist zu entwickeln und die hier in Betracht kommenden Szenen aus einer guten Übersetzung vorzulesen (I. 1 und 2 von dem Abgang des Königs und der Königin an, 4 und 5, III. 4 vom Erscheinen bis zum Verschwinden des Geistes).

a) Shakespeares Gespenst erreicht die vom Dichter gewollte Wirkung (Täuschung und Erschütterung des Zuschauers), das Gespenst Voltaires nicht. a) Jenes ist ein wirkliches Gespenst, an das wir glauben müssen, dieses nur ein verkleideter Komödiant, der den „Betrug“ (die Illusion) stört. Als Grund, warum V. sich scheute, die „gemeinen“ Umstände, die eben Shakespeares Gespenst zu einem wirklichen Gespenst machen, zu nutzen, glaubt L. Voltaires Furchtsamkeit und Ekel annehmen zu müssen. Er wollte ein „edleres“ nicht so ein „altväterisches“ (St. 10) Gespenst zeigen, und damit verdarb er alles. Seine „furchtsame“ Art wird uns nicht wundern, wenn wir bedenken, wie ängstlich er der eklen und empfindlichen Denkweise seines angeblich so hochgebildeten, in Wirklichkeit aber verbildeten, blasierten und aller Natur entfremdeten Publikums ³⁵⁾ Rechnung zu tragen zu jeder Zeit bemüht war! er fürchtete eben mit seinem „altväterischen Gespenst ausgelacht zu werden“ ³⁶⁾. Aber zu dieser Furcht vor dem Publikum kam sein eigener „Ekel“ vor einem solchen Shakespeareschen Gespenst! er stand nicht minder als sein Publikum unter dem Einfluss der der ganzen damaligen Gesellschaft eigentümlichen Verbildung und Überkultur. Die falsche Delikatesse seiner Nation, klagt er Maffei gegenüber (St. 41), erlaube ihm nicht von den „leichtesten, natürlichsten Mitteln“, welche die Umstände zur Verwicklung darbieten, Gebrauch zu machen. „Denn Sie glauben nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen müssen, ich meine unser Publikum.“ Eben dort werden wir noch ein köstliches Beispiel solch ängstlicher Rücksicht-

³⁴⁾ Vergl. noch Schillers Kranich des Ibykus, Der Graf von Habsburg, Die Künstler, Sänger der Vorwelt, Shakespeares Schatten, Uhlands Bertran de Born, Des Sängers Fluch, v. Schacks Die Athener in Syrakus. Stoff zu einem Aufsatz.

³⁵⁾ Sieh J. Bayers treffende Charakteristik dieses Publikums (wenigstens des am meisten einflussreichen Teils desselben) oben S. 13.

³⁶⁾ Schon in der Vorrede zum „Brutus“ hatte er gesagt: „Wie könnten wir beispielsweise wagen, auf unserem Theater den Schatten des Pompejus oder den Geist des Brutus erscheinen zu lassen inmitten so und so vieler junger Leute, die auch die ernsthaftesten Dinge nur als Gelegenheit zu einem Witz ansehen?“

nahme kennen lernen³⁷⁾. Ferner: im „Orest“ (gedichtet 1749) hört man im 5. Akt die Klage-laute der hinter der Scene von ihrem Sohne getroffenen Klytämnestra, und V. bemerkt zu der Stelle: Les cris de Clytemnestre, qui faisaient frémir les Athéniens (Soph. Elect. 1404 f.), auraient pu, sur un théâtre mal construit et confusément rempli de jeunes gens, faire rire des Français, et c'est ce que prétendait une cabale un peu violente. Diese Überlegungen veranlassten den Dichter auch in der *Sémir.* I. 2 zu schreiben: On entend des gémissements sortir du fond du tombeau, ou l'on suppose qu'ils sont entendus (vergl. v. Sallwürk, *Vol-taires Semiramis*, Anm. zu I. 2). Ausser dieser Blasiertheit legte auch noch die Rücksicht auf die bienséance oder Wohlanständigkeit den franz. Bühnendichtern einen lächerlichen Zwang auf³⁸⁾. Personen auf der Bühne töten zu lassen, galt als ein arger Verstoss gegen dieselbe. V. sprach zwar gegen diesen Zwang in dem Discours sur la tragédie in der Ausgabe seines „*Brutus*“ v. J. 1731³⁹⁾, war aber doch vorsichtig genug, seine *Zaïre* in dem Augenblick, wo sie der eifersüchtige Orosman mit dem Dolche treffen soll, so nahe an die Kulissen treten zu lassen, dass sie in dieselben fällt. „Denn die Bühnenschicklichkeit erlaubte eben keine Tötung auf offener Bühne“⁴⁰⁾. Als eine sehr kühne Neuerung wurde es angesehen, als die Schauspielerin Dusmenil es wagte, als Merope in Voltaires gleichnamiger Tragödie (wohl IV. 2) eilenden Schrittes auf der Bühne zu erscheinen⁴¹⁾. Lessing spricht sich wiederholt, und fast immer spöttisch, über diese „Anständigkeit“ auf der franz. Bühne aus. Vergl. St. 55 seine Bemerkung gelegentlich der Kritik der Tragödie „*Graf Essex*“ von Banks, in der Essex von der Königin Elisabeth eine Ohrfeige erhält: „Eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch! wie unanständig!“ Diese Zusammenstellung von „englisch“ und „unanständig“ natürlich ironisch, mit einem spöttischen Seitenblick auf die „anständigeren“ Franzosen und die „feineren“ Leser unter Lessings Landsleuten, d. h. die französisch gebildeten. Lessing findet dieses Motiv nicht nur in der genannten Tragödie in Ordnung, sondern nimmt das gleiche Motiv auch in Corneilles *Cid* in Schutz gegen die Ausstellungen Voltaires und bedauert die Franzosen, die eine solche „Unanständigkeit“ nur in der Komödie gelten lassen wollen. „Einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn sie das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschliessungen, der blutigsten Rache werden soll und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schrecklichen Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann u. s. w.“ (56. St.). Vergl. noch seine verächtlichen Bemerkungen St. 68 (gegen Ende). Diese Schicklichkeit, „die die tragische Poesie in alle Bande der Gêne, der strengsten Konvenienz einklemmte, gestattete natürlich auch nicht den der Situation und den Charakteren entsprechenden Ausdruck starker Affekte und Leidenschaften. Schon im „*Laokoon*“ (1. Kap. gegen Ende, vergl. noch 4. Kap., Abschn. 3) erwähnte L., wie Chataubrun in seinem „*Philoktet*“ es nicht wagen durfte, „unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen“ den „wahren“ Philoktet zu zeigen. Denn diesen (und den ihnen nachäffenden Deutschen) wären ein winselnder Philoktet, ein schreiender Hercules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne.“ Ein anderes Beispiel in St. 15. Vergl. noch Schillers Meinung über die Decenz auf der franz. Bühne in seinen Abhandlungen „Über das Pathetische“ und „Über das gegenwärtige deutsche Theater.“ ausserdem das Gedicht „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte.“ — β) Besonders wird die Wirkung bei Voltaire beeinträchtigt durch die

37) Noch 1829 rief bei der Aufführung der Vignyschen Othelloübersetzung das Wort mouchoir einen wahren Sturm hervor. Voltaire hatte statt des Taschentuches in seiner *Zaïre* ein Billet angewandt.

38) Vergl. oben S. 13 f. Bayers treffende Bemerkung.

39) Die Stelle ist angeführt in v. Sallwürks Ausgabe der *Zaïre* S. 96 Anm. Voltaires *Adelaide du Guesclins* wurde ausgepöfien, weil der Dichter den Herzog v. Nemours verwundet und den Arm in der Binde tragend auftreten liess.

40) v. Sallwürk a. a. O. S. 97 Anm.

41) Siehe v. Sallwürks Ausgabe v. Voltaires *Merope*, S. 23.

Erscheinung des Gespenstes vor einer grossen Menge, während der Geist bei Sh. sich nur mit Hamlet einlässt (I. 5); denn III. 4, wo auch die Mutter anwesend ist, wird der Geist von dieser weder gesehen, noch gehört. Auf den Einwand, der etwa mit Rücksicht auf diese Stelle gemacht werden könnte, der Geist bei Sh. sei gar keine Realität, sondern eine blosser Vision Hamlets, ist mit L. Eckardt („Anleitung, dichterische Meisterwerke zu lesen“ 3. Aufl., S. 143) zu erwidern: „Der Geist ist nicht blosser Vision, blosses Erzeugnis aufgeregter Phantasie; denn ein solches Gesicht könnten doch nicht mehrere, überdies ganz verschieden bei der Sache Beteiligte zu gleicher Zeit haben; jedenfalls käme es dann eher an Hamlet, als an den klaren, nüchternen Horatio. Wir sehen demnach eine furchtbare Wirklichkeit vor uns, eine verstörte Seele, die den Schein des Körpers entlehnt, um sichtbar zu werden, um wie ein Diener des geheimen Gerichtes dreimal mahnend an die Pforte des Herrscherschlosses zu pochen. Trotzdem ist er nicht allen sichtbar, sondern nur jenen, mit deren Gemütswelt er in einem gewissen Zusammenhange steht. Seine Erscheinung ist daher keine plötzliche, sondern eine in der Stimmung des ihn Schauenden vorbereitete. Horatio sieht ihn, und zwar deshalb, weil er einer der wenigen am Hof ist, die des Verstorbenen mit Wehmut gedenken; auch dem Marcellus kann er sichtbar sein; dieser ahnt ja bereits, dass etwas im Staate Dänemark faul sei. Die Königin hat dagegen für ihn kein Auge mehr, sie sieht ihn nicht wie der Sohn vor ihres Geistes Auge. Die Verkörperung der umherschleichenden dunklen Ahnung eines Verbrechens kommt nicht an das leichtsinnige Weib heran.“ — Übrigens zeigt die ganze Auslassung Lessings den bühenkundigen Praktiker, der in der Kritik ebensowenig die Rücksicht auf die Bühne und die Darstellung des Stückes ausseracht liess, als in seinen eigenen Stücken. Vergl. die treffenden Erörterungen im „Laokoon“ über die Mittel, deren sich Sophokles im „Philoktet“ und in den „Trachinierinnen“ bediente, um die Dissonanz zwischen dem körperlichen Leiden des Helden und dem geringen Mitleid des Chors nicht bemerken zu lassen. Ein solcher Praktiker war auch Schiller; vergl. u. a. den Kunstgriff, durch welchen der Zuschauer hinsichtlich des Apfelschusses im „Wilhelm Tell“ getäuscht wird.

b) Noch ein Unterschied zwischen den Gespenstern der beiden Dichter. α) Welches ist dieser Unterschied? — Knoten = Verwicklung. Jede Tragödie hat eine Schürzung (*δέσις*) und eine Lösung (*λύσις*) des Knotens. Vergl. Aristoteles „Über die Dichtkunst“ Kap. 18: „Ich verstehe unter Schürzung den Verlauf von Anfang bis zu der Begebenheit hin, aus welcher der Übergang zum Heil oder Unheil entspringt, unter der Lösung den Verlauf von dieser Begebenheit bis zum Schluss.“ In der „Semiramis“ hat III. 6 die Handlung ihren Höhepunkt erreicht; der Knoten ist geschürzt. Sem. hat Arsaces, ihren eigenen Sohn, zu ihrem Gatten erkoren, Assur ist beiseite geschafft. Da erscheint Ninus und erklärt den Anwesenden, Arsaces werde regieren, aber müsse vorher Verbrechen sühnen; er solle in seinem Grabe seiner Asche opfern, seines Vaters gedenken und auf den Oberpriester hören. Nun beginnt mit dem 4. Akt die Lösung des Knotens durch die Enthüllungen des Oberpriesters, die Erkennung zwischen Mutter und Sohn u. s. w. So wird durch den Geist Blutschande verhindert und die Enthüllung des Verbrechens veranlasst. Dass Shakespeares Gespenst eine wirklich handelnde Person ist, deren Schicksal Mitleid und Schauer erweckt, erhellt aus einzelnen Stellen aus I. 2 und I. 5. β) Der Grund dieser Verschiedenheit liegt in der abweichenden Denkart der beiden Dichter. γ) Kritik der Absicht Voltaires insbesondere: γ¹) die dramat. Fabel kann, aber muss nicht zur Erläuterung oder Bestätigung einer moralischen Wahrheit dienen. St. 7 hat Lessing nichts dagegen, dass in Cronegks Olint und Sophronia ein Teil der Fabel und der Charaktere des Stückes auf eine „Hauptlehre“ abzwecke, nämlich auf Empfehlung von Toleranz und Menschlichkeit. Sittensprüche am Schluss der Stücke finden sich in Ödipus König, Ajax von Sophokles, in Jon, den Bakchen, Helena, Alkestis, Andromache von Euripides, und zwar schliessen die vier zuletzt genannten Stücke jedes mit der gleichen „Moral.“ Vergl. die Moral am Schluss der „Braut von Messina.“ „Dass das Drama, wie die Dichtung überhaupt, eine Tendenz nicht nur haben dürfe, sondern haben solle, dass der Zweck der

Kunst sei, die Menschen zu bessern und zu bekehren, dieser Gesichtspunkt, über welchen die Kunstübung thatsächlich zu allen Zeiten hinaus war, wenn sie auch bewusster- und begriffsmässigerweise erst durch die neuere Kunstwissenschaft darüber hinaus gekommen ist, das war auch Voltaires wie seiner Zeit oft ausgesprochene Überzeugung. In einem besonderen Falle hatte auch Lessing die Bretter seine Kanzel genannt: Voltaire betrachtete und gebrauchte dieselbe immer so ⁴²⁾ (Strauss, Voltaire, Leipzig 1870, S. 76 f.). Noch wiederholt spricht sich Lessing gegen die beabsichtigte Verwendung des Dramas zu didaktischen Zwecken nachdrücklich aus ⁴³⁾. Vergl. St. 33: „Doch Moral oder keine Moral; dem dramat. Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern lässt oder nicht.“ St. 35 zeigt er, dass die äsopische Fabel und die moralische Erzählung die Absicht haben, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition zu bringen, das Drama hingegen auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fliessende Lehre keinen Anspruch macht, da seine Absichten ganz andere sind. Ebendort weiter unten: „Favart empfand bald, dass durch die dramat. Form die Intuition des moralischen Satzes grösstenteils verloren gehe und dass, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so gross und lebhaft sei, dass man dabei nur anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne (nämlich das Vergnügen, das rein gedachte und richtig gezeichnete Charaktere gewähren).“ Ebenso spricht er sich in einem Brief an Nicolai am 11. Okt. 1769 ganz entschieden gegen den Versuch aus, das Theater zu einer Tugendschule zu machen. Vergl. noch sein geringschätziges Urteil über eingestreute „Moralen“ oben St. 2 und über die Sucht der Franzosen, „mit erhabenen, glänzenden Gedanken zu blenden“, St. 10. Mit dieser Polemik gegen die bewusste und geradezu mit Absicht in das Drama hineingetragene Veranschaulichung einer bestimmten „Moral“ ⁴⁴⁾ verwirft aber L. noch nicht den ethischen Endzweck des Dramas, ja er fordert an verschiedenen Stellen, dass das Drama uns belehren, unterrichten, bessern soll. Vergl. aus den schon behandelten „Stücken“ St. 1 (der Dichter lässt sich nur in der Absicht zum Pöbel herunter, um ihn zu erleuchten und zu bessern); St. 2 (das Theater die Schule der moralischen Welt); St. 7 (das Theater Supplement der Gesetze; vergl. ebendort die Bemerkung über die Tendenz von Olinth und Sophr.). Im Folgenden werden wir noch vielen derartigen Stellen begegnen. Die Lösung des nur scheinbaren Widerspruchs ist am Ende von St. 78 zu geben. ⁷²⁾ Diese „Moral“ allein würde dem Stücke keinen sonderlichen Wert verleihen. Diese Moral bezeichnet Voltaire in der „Dissertation“ als die Idee des Gedichtes und der Oberpriester spricht sie auch III. 2 gegenüber Semiramis aus: *Du ciel, quand il faut, la justice suprême suspend de l'ordre éternel établi par lui-même; il permet à la mort d'interrompre ses lois pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois.* — Mittelbar freilich gesteht L. dem Stück doch einigen Wert zu.

⁴²⁾ Denselben Standpunkt wie Voltaire nahm auch Gottsched ein, der ja ganz in die Fussstapfen der Franzosen trat. In der „Kritischen Dichtkunst“ II. Kap. X., §. 11, sagt er: „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist, und von diesen entlehnt er die Namen für die Personen seiner Fabel, um derselben ein Ansehen zu geben.“ Lessing hat schon 1754 in der „Theatralischen Bibliothek“ gelegentlich der Besprechung des „Rasenden Hercules“ von Seneca diese Ansicht verspottet.

⁴³⁾ Im „Nathan“ freilich bestieg auch er die Kanzel. Da ihm aber hier die dramat. Form nur Mittel zum Zweck war, so darf an dieses „dramat. Gedicht“ (schon der Titel deutet es an) nicht der Massstab eines regelrechten Dramas angelegt werden.

⁴⁴⁾ Vergl. noch Geibels Epigramm:

Sittlich sei der Poet, kein Sittenprediger, Lehren
Soll er, allein nur so, wie die Geschichte belehrt;
Hat er ein ewig Gesetz in geschlossenem Bild euch entfaltet,
Sei ihm die trockne Moral drunter zu schreiben erspart.

C. Schluss der Kritik.

Aufführung und Ausstattung des Stückes auf der Hamburger Bühne.

Wo tritt Ortswechsel ein und was heisst den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich durch die „Verzierungen“ in einen sammeln? Da die „Regel“ der Einheit des Ortes und der Zeit erst St. 44 eingehender erörtert wird, so genügt hier Folgendes: Voltaire hielt wie Corneille, Racine und die übrigen franz. Tragiker an der Einheit des Ortes fest, d. h. glaubte, dass die Handlung von Anfang bis zu Ende an demselben Orte vor sich gehen müsse. Da aber dieses nicht immer möglich ist, so gab er dieser Forderung eine freiere Auslegung und meinte in seinen Bemerkungen zu Corneilles dramaturgischen Abhandlungen: *Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers, où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu, ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement, enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'oeil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle, que l'oeil peut embrasser sans peine.* Die Gegner freilich nannten eine solche unité de lieu spottend eine nullité de lieu. Von dieser freien Auslegung der Regel der Ortseinheit machte V. auch in der „Semiramis“ Gebrauch. Aber dies Streben, die Regel beizubehalten und sich doch innerhalb derselben eine freiere Bewegung zu verschaffen, führte ihn zu einer Reihe von Unzuträglichkeiten und Ungereimtheiten. Die Scenerie des 1. und 2. Aktes: *Le théâtre représente un vaste péristyle, au fond duquel est le palais de Sémiramis. Les jardins en terrasse sont élevés au-dessus du palais. Le temple des mages est à droite et un mausolée à gauche, orné d'obélisques.* Innerhalb dieses Säulenganges kann die Handlung der beiden ersten Akte ohne Zwang vor sich gehen. Scenerie des 4. Aktes: *Le théâtre représente le vestibule du temple*⁴⁵⁾. Scenerie des 5. Aktes die des 1. (vergl. die Bühnenweisung nach V. 1510). Die Handlung des 3. Aktes 1 — 5. Auftritt spielt innerhalb eines Kabinettes des Palastes. Aber mit dem 6. Auftritt ist Wechsel des Ortes nötig: *Le cabinet où était Sémiramis, fait place à un grand salon magnifiquement orné. Plusieurs officiers, avec les marques de leurs dignités, sont sur des gradins. Un trône est placé au milieu du salon. Les satrapes sont auprès du trône. Un grand-prêtre entre avec les mages. Il se place debout entre Assur et Arsace. La reine est au milieu avec Azéma et ses femmes. Des gardes occupent le fond du salon.* Diese Dekorationsveränderung geht vor sich, ohne dass die vorher im Kabinett anwesenden Personen abtreten, also bei offener Bühne und fortlaufender Handlung. Der Zuschauer soll sich denken, dass sie sich in den Thronsaal begeben, während die Scene durch Dekorationsveränderung im hinteren Teile derselben wechselt. Die damit sich ergebenden Ungereimtheiten hat A. W. Schlegel⁴⁶⁾ treffend gezeisselt: „V. hat sich verschiedentliche Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht gewagt, die Regel selbst als unwesentlich anzugreifen. Er wünscht nur ihrer Auslegung eine grössere Breite gegeben zu sehen. Es sei hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Palastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Teilen derselben vorgehe. Nur verlangt er, um das Wechseln der Dekoration zu ersparen, sie solle so eingerichtet sein, dass sie die verschiedenen Schauplätze zugleich einfasse. Er verrät hiebei sehr verworrene Begriffe von Architektur und Perspektive. In seiner Semiramis, wo er zuerst seine Grundsätze hierüber recht in Ausübung brachte, ist er in den seltsamen Fehler verfallen, die Personen nicht an verschiedenen Örtern auftreten, sondern die Örter sich wirklich zu den Personen hinbegeben zu lassen. Der Schauplatz im 3. Akt ist ein Kabinett. Dieses Kabinett macht nach Voltaire's eigenen Worten (wohl

⁴⁵⁾ Diese Scenerie erforderte ebenso wenig wie die von III. 1 — 5 eine Veränderung der Scenerie von I. und II., die alle Orte der Handlung vereinigt zeigt, sondern es spielt eben in IV. die Handlung im vestibule du temple und in III. 1 — 5 in einem Kabinett des Palastes. Beide Orte befinden sich von Anfang an auf der Bühne, nur sind sie jetzt geöffnet, wenn sie etwa vorher geschlossen waren.

⁴⁶⁾ Über dram., Kunst und Litteratur 2. Ausg., 2. Teil, S. 126 ff.

gemerkt, ohne dass die Königin es verlässt) einem grossen, prächtig geschmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mausoleum des Ninus, welches sich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Palast und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden, sich einzuschleichen. Nachdem es sein Gespenst, zum Schrecken vieler Anwesenden, an das Tageslicht gebracht und wieder eingenommen hat, begiebt es sich im folgenden Akt an seine alte Stelle, wo es vermutlich seine Obelisksen zurückgelassen hatte. Im 5. Akte sieht man, dass es sehr weitläufig und mit unterirdischen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die französischen Kritiker machen, wenn ein Ausländer sich solche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen lassen.“

An die Betrachtung der beiden Gespenstererscheinungen könnte sich eine Betrachtung anderer derartiger Erscheinungen im alten und modernen Drama anschliessen, soweit sie den Schülern bekannt sind, z. B. in Äschylos' Persern (dieses Stück schwebte wohl V. vor), Eumeniden, Euripides' Alkestis, Shakespeares J. Cäsar, Macbeth, Heinrich VI. 2. Teil, Richard III., Schillers Jungfrau von Orleans, Calderons Standhafter Prinz, Grillparzers Ahnfrau, Jordans König Agis mit Berücksichtigung der geistvollen Bemerkungen G. Freytags (Technik des Dramas 5. Aufl., S. 49 ff.) und zu Schillers Jungfrau von Orleans besonders Eysell, Schillers J. v. O. neu erläutert, S. 227 ff., und Breitsprecher, Johanna d'Arc und der schwarze Ritter (Breslau 1888), Ullsperger, der schwarze Ritter in Schillers J. v. O. (Prag-Neustadt 1890). Stoff zu einem Vortrag oder Aufsatz: Die Geistererscheinungen im alten und im neueren Drama. Auch Teilung des Themas möglich.⁴⁷⁾

⁴⁷⁾ Hier sollte sich noch die Besprechung von St. 15 u. 16 (Lessings Urteil über Voltaires Zaïre) anschliessen und darauf ein Rückblick auf St. 10–12 u. St. 15 u. 16 nebst einigen neueren Urteilen über Voltaires „Semiramis“ u. „Zaïre“ folgen. Aus äusseren Gründen musste aber der Abdruck für dieses Jahr unterbleiben.



gemerkt, ohne dass die K
Platz. Neben dem hier bef
anfangs auf einem offenen
befand, Mittel gefunden, s
vieler Anwesenden, an das
sich im folgenden Akt an s
hatte. Im 5. Akte sieht ma
richtet war. Welch ein Auf
länder sich solche Ungereim

An die Betrachtung de
anderer derartiger Erscheinu
Schülern bekannt sind, z. B.
niden, Euripides' Alkestis, S
Schillers Jungfrau von Orle
König Agis mit Berücksicht
Dramas 5. Aufl., S. 49 ff.) u
J. v. O. neu erläutert, S. 22
(Breslau 1888), Ullsperger,
Stoff zu einem Vortrag ode
Drama. Auch Teilung des T

⁴¹⁾ Hier sollte sich noch di
schliessen und darauf ein
Voltaire's „Semiramis“ u.
Jahr unterbleiben.

mächtig geschmückten Saale
um des Ninus, welches sich
apel der Magier gegenüber,
Gespenst, zum Schrecken
genommen hat, begiebt es
ie Obelisk zurückgelassen
terirdischen Gängen einge
ker machen, wenn ein Aus
lassen.“

ante sich eine Betrachtung
anschiessen, soweit sie den
webte wohl V. vor), Eume
ch VI. 2. Teil, Richard III.,
llparzers Ahnfrau, Jordans
G. Freytags (Technik des
besonders Eysell, Schillers
re und der schwarze Ritter
O. (Prag-Neustadt 1890).
im alten und im neueren

Urteil über Voltaires Zaïre) an
et einigen neueren Urteilen über
ste aber der Abdruck für dieses

