

Armut noch verderblichen Luxus kennt, in dem Tugend und Glück herrschen, die Standesgrenze gefallen und unter der Leitung eines pietistischen Predigers jeder religiöse Haß geschwunden ist. Es ist ein Idealstaat, wie er seit Platos „Republik“, Thomas Morus' „Utopia“, Andreas „Christenburg“ (S. 517), Campanellas „Sonnenstaat“ bis an Heines „Bimini“ und Bellamys „Rückblick aus dem Jahr Zweitausend“ wiederholt in dichterisch-philosophischer Weise ausgemalt wurde. Doch begnügte sich Schnabel nicht mit dem Versuche, das soziale Problem des Robinsonstoffes zu lösen, sondern er wollte auch damit eine Sittenschilderung der deutschen Verhältnisse verbinden. Daher läßt er, für seinen Roman die Form der Rahmen-erzählung wählend, den Altvater Albertus und die hervorragendsten Ansiedler ihre Lebensschicksale in Deutschland berichten und, um der Insel eine Vorgeschichte zu geben, die Überreste eines Mannes finden, der, wie jener Unglückliche auf Salas y Gomez, seine Lebensgeschichte schriftlich hinterlassen hat. In novellistische Form gekleidet, schlagen diese Berichte der Kolonisten oft den beliebten realistischen Ton an, vernachlässigen Sprache und Stil und gefallen sich in dem Geisterputz und in der Phantastik des Abenteuerromans; doch weiß der Verfasser auch für die idyllisch-patriarchalische Stimmung, die den ersten Teil durchweht, den Ton schlichter und treuherziger Darstellung zu treffen, die Charaktere der Hauptpersonen seelisch zu vertiefen und einzelne Szenen, wie die Werbung des Albertus um Concordia und deren Hochzeit, mit einem erfrischenden Hauch echter Poesie zu erfüllen.

### 5. Das Drama.

Martin Opitz hatte mit seinen Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen den Weg vorgezeichnet, den das Kunstdrama nehmen sollte: doch erst Andreas Gryphius betrat ihn mit eigenen Schöpfungen und mit diesen annähernd regelrecht gebauten Tragödien war die von seinem Landsmann angebahnte gelehrte Renaissancekunst nun auf allen Gebieten der deutschen Poesie erreicht. Er war nicht bloß der talentvollste Dramatiker seines Jahrhunderts, sondern auch ein bedeutender Lyriker und vor allem ein Dichter, der nicht, wie Opitz, dichtete, weil er wollte, sondern weil sein Inneres ihn dazu drängte: daher stehen denn auch sein Leben und seine Schriften wie vielleicht bei keinem Poeten jener Zeit in der engsten Wechselbeziehung.

Aus der thüringischen Adelsfamilie Greif entstammend, erblickte Gryphius 1616, dem Todesjahre Shakespeares, zu Groß-Glogau in Schlesien als der Sohn eines Archidiaconus das Licht der Welt, die für ihn zum „Wohnhaus grimmer Schmerzen“ und zum „Schauplatz herber Angst“ werden sollte. Denn früh der Eltern beraubt und einem selbstfüchtigen Stiefvater überlassen, mußte die arme Waise jeden Schritt des Lebens und der Bildung sich erkämpfen, nur begleitet von Not und Tod, den treuen Gefährten von seiner Jugend an. Den Bruder, die Schwester und seine Tochter sieht er in ihrer Blüte in das Grab steigen, die Braut wird ihm durch den Tod entrißen und mit Mühe entgeht er ihm selbst: dreimal vernichtet der Brand die Stätte, wohin er seinen Fuß setzte, und ein andermal vertreibt ihn Kriegsnot, Pest und Seuche. Kein Wunder, daß sein von Natur aus zur Schwermut neigendes Gemüt verdüstert und sein Lebensmut niedergebeugt wurde. Dennoch verliert er das Vertrauen nicht, daß Gott an ihn denke. „Doch nein! der treue Gott beut mir noch Aug' und Hand; Sein Herz ist gegen mir mit Vater-Treu entbrand.“ Trotz dieser traurigen Grundstimmung, die sein Leben und Dichten durchzittert, entwickelte sich sein Geist in vielseitiger und bewundernswerter Weise. Durch Lehren sich die Mittel zum Lernen erwerbend, legte er in Fraustadt den Grund zu seiner Bildung, die in der Folgezeit elf Sprachen und geradezu alle Wissenschaften umfaßte, und dichtete als 15-jähriger Student ein lateinisches Epos vom bethlehemitischen Kindermorde und dem Tode des Tyrannen Herodes. Nachdem er in Danzig seine Studien fortgesetzt hatte, folgte er (1636) dem Rufe seines schlesischen Landsmanns, des edlen und klassisch gebildeten kaiserlichen Kammerfiskals Georg Schönborn, und verlebte als Erzieher der Söhne dieses auch für seine Zukunft väterlich besorgten Mannes die glücklichsten Tage seiner Jugend.

Aus Schönborns Händen empfing Gryphius den Dichterlorbeer und die Würde eines Magisters der Philosophie, die ihm das Recht verlieh, Vorlesungen zu halten. Davon machte er Gebrauch, als er 1638 sich in Leyden niederließ, um an der damals berühmtesten Universität zu hören und bald auch zu lehren. Der mehrjährige Aufenthalt daselbst wurde für sein dramatisches Schaffen von nachhaltigem Einflusse. Die Niederländer spielten nach ihrem Siege über Spanien nicht bloß in der europäischen Politik eine bedeutende Rolle, sondern hatten auch auf dem geistigen

und künstlerischen Gebiete einen höheren Aufschwung als das Mutterland genommen. Wir wissen, daß sie sich eine nationale Malerei bildeten, und auch im Drama wußten sie die fremden Elemente, die ihnen die lateinische Dramatik und die Schauspielkunst der englischen Komödianten boten, in eigenartiger Weise zur Schöpfung eines nationalen Renaissancedramas zu verwerten, das in van der Hooft und insbesondere in Joost van den Vondel (geb. 1587 in Köln, gest. 1679 in Amsterdam als Konvertit) seine Meister fand. Von diesen hat es Vondel unserem Gryphius angetan und auf seine ganze dramatische Tätigkeit bestimmend eingewirkt. Übrigens machte sich Gryphius auch mit dem französischen und italienischen Schauspiel vertraut, wozu ihm eine Reise durch Frankreich und Italien die gewünschte Gelegenheit bot (1644). Die Wunder Roms, „der Stadt, der nichts gleich gewesen“, besang er wie viele andere nordische Dichter in Sonetten. In Venedig durfte er dem Senate in voller Sitzung sein kurz vorher in Florenz gedrucktes *Olivetum* (Ulberg), eine Messiade in lateinischen Versen, überreichen (1646). Nach der Rückkehr teils in Straßburg, teils in der Heimat behaglicher Muße sich erfreuend, verfaßte er seine Tragödien und Lustspiele. Obgleich er mehrere ihm angebotene Professuren ablehnte, nahm er doch das ehrenvolle Amt eines Syndikus des Fürstentums Glogau an (1650) und verwaltete es bis zu seinem Tode, der ihn 1664, dem hundertsten Jahre nach der Geburt Shakespeares, durch einen Schlagfluß während einer Sitzung ereilte. Zwei Jahre zuvor hatte ihn der Palmenorden mit dem Beinamen der „Unsterbliche“ als Mitglied aufgenommen. (Abb. S. 559.)



Andreas Gryphius.  
Nach dem Kupferstich von Philipp Kilian.

Schon in seiner Jugend pflegte Gryphius die meistens traurigen Ereignisse seines Lebens in die Form von Sonetten oder Oden zu kleiden, und diese beiden poetischen Formen haben auch später seiner Eigenart am meisten zugesagt, wenn es ihn drängte, seinem inneren Leben Ausdruck zu geben. Als dessen getreues Spiegelbild erscheinen übrigens alle seine lyrischen Gedichte; sie sind wahr und warm empfunden, nicht erbeuchelt und erzwungen, Gelegenheitsgedichte im besten Sinne des Wortes, weit sich erhebend über die gefühlarmen Reimereien seiner Zeitgenossen, der reinste und unmittelbarste Ausdruck seiner Empfindungen und Gefühle. Freilich ist deren Grundton ein ernster, wie ja das Leben des Dichters selbst erst in seiner zweiten Hälfte freundlicher sich gestaltete, und nur selten erhebt sich Gryphius mit Lebenslust und Schaffensfreude über das Leid des Daseins und die Schmerzen der Erdgeborenen. Der Spruch des Predigers Salomons, *vanitas vanitatum vanitas*, die Nichtigkeit des Irdischen, tönt uns in den verschiedensten Variationen entgegen, am erschütterndsten aus den Gedanken über den Kirchhof und Ruhestätte der Verstorbenen, einer umfassenden Dichtung in strophischer Form (1656), in der er uns an die offenen Gräber führt und grauenvolle Bilder der Verwesung entrollt. Um aber damit nicht Verzweiflung und Trostlosigkeit zu erregen, sucht er den sinnverwirrenden Schauer in Wehmut aufzulösen, indem er die düsteren Bilder durch das Licht der Hoffnung auf die Auferstehung erhellt. Trotzdem hat Jakob Balde, dem Gryphius die Anregung zu dieser Kirchhofpoesie verdankt, in seinen an den Besuch der Friedensstätte sich knüpfenden Oden der Weltverachtung und Verachtung des Todes selbst viel maßvoller und tröstlicher, geistreicher und treffender Ausdruck verliehen. Des Schlesiens Schreckbilder erinnern vielmehr an Schubarts „Fürstengruft“, eines der letzten Ausläufer dieser Art Lyrik, die im achtzehnten Jahrhundert vielfach gepflegt wurde und noch in des Romantikers Novalis Gedichten nachklingt. Furchtbar ernst

ist auch der Grundton in den meisten Sonetten des vom Leben rauh angefaßten Dichters. Noch während seines holländischen Aufenthaltes ließ er die Sonn- und Feiertagssonete erscheinen (1639), mit denen er das Sonett in den Dienst der religiösen Muse stellte und uns die Entwicklung seines Wesens und Geistes offenbarte, während drei spätere Sammlungen den Gang seines äußeren Lebens bis in die Mitte der Vierziger Jahre widerpiegeln.

Er weiß zwar auch heitere Töne anzuschlagen, wie z. B. in den Hochzeitsgedichten, aber selbst hier bricht oft der Ernst durch und es erklärt sich aus seiner verbitterten Gemütsstimmung, wenn er in den Satiren („Straßschriften“) zum scharfen Spötter wird und in den Epigrammen („Beischriften“) mehr Herbeheit als Wit entwickelt.

„Die Herrlichkeit der Erden muß Staub und Asche werden“; diesen Grundton seiner Lyrik hat Gryphius auch zum Grundgedanken seiner Trauerspiele gemacht. Er sagt selbst in der Vorrede zum „Leo Armenius“, er habe in diesem wie „in etlich folgenden Trauerspielen die Vergänglichkeith menschlicher Sachen vorstellen“ wollen, und das Stück „Cardenio und Celinde“ schließt er mit den Versen: „Wer hier recht leben will und jene Kron ererben, Die uns das Leben gibt, denck jede Stund ans Sterben!“ Daher führt er nicht den Kampf der Menschen mit einem gewaltigen Schicksal vor, „das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“, sondern die tragische Größe seiner Helden besteht vielmehr im standhaften Dulden der Leiden, die nicht das Werk eines blinden Schicksals, sondern die Schickung und Zulassung eines allmächtigen und weisen Gottes sind, gegen den anzukämpfen nicht bloß vergeblich, sondern auch verwerflich ist. Demgemäß scheinen die tragischen Gestalten Gryphius' nur darauf angelegt zu sein, die Gegensätze des Guten und Bösen vorzuführen, wodurch der Schwerpunkt der dramatischen Darstellung nicht in die Handlung, kaum in die Situationen, sondern in die Reden verlegt wird. Der Monolog muß an die Stelle der Motivierung durch die Tat treten und auch der Dialog in diesem Sinne gestaltet werden. Dabei führt das Streben, das Erhabene der Fassung an den Helden zu zeigen, oft zur Übertriebenheit und Überladung in der Sprache, zu einem sententiösen Pathos und zum Haschen nach den stärksten Wirkungen durch Steigerung des Furchtbaren und Erschütternden in das Gräßliche. „Menschliche Gemüther von allerhand unartigen und schädlichen Neigungen zu säubern“, sollte den Inhalt seiner Trauerspiele bilden.

Noch während seines Aufenthaltes in Leyden ging Gryphius bei Vondel, der damals in Blüte stand, in die Schule und übersetzte unter dem Titel Die Gibeoniter dessen Drama de Gebroeders, die die Vernichtung des Hauses Saul durch David zum Inhalt haben. Ein christliches Gegenbild dazu ist die Tragödie Die heilige Felicitas des französischen Jesuiten Nikolaus Caussin, die Gryphius, um sich mit der damals berühmten jesuitischen Dramaturgie vertraut zu machen, aus dem Lateinischen übersetzte. Und durch diese Vondel und Caussin nachahmende äußere Ökonomie seiner Trauerspiele ist Gryphius zum Vater der regelmäßigen deutschen Bühnenkunst geworden, während sie nach ihrem tragischen Gehalt für uns nur mehr geschichtliche Bedeutung haben. Er führte den dramatischen Einheitsvers, den für das ganze Jahrhundert maßgebenden Alexandriner, ein, setzte den äußeren Aufbau fest durch die Einteilung in Akte („Abhandlungen“), die in eng verbundene Szenen gegliedert werden, außer in „Leo Armenius“, wo die „Abhandlungen“ noch in „Eingänge“ zerfallen, und wahrte die Fühlung mit der Antike nur noch durch die Einstreuung von Chören („Reyen“), lyrischen Gesängen, die meistens einfach strophisch und aus Versen von ganz unregelmäßig wechselndem Umfange gebaut, die einzelnen Akte trennen und von Personen des Stückes, später fast nur von mythologischen Gestalten, allegorischen Personen und Geistern vorgetragen werden. Die klassischen Beschränkungen des antiken Dramas, die zu seiner Zeit als kanonische Geseze galten, die drei dramatischen Einheiten, hat er dem reicheren Bezugskreise des modernen Schauspiels gemäß zu beobachten gesucht und daher die wichtigste von ihnen, die Einheit der Handlung, mit Ausnahme des „Papinian“, stets genau gewahrt; der Einheit des Ortes suchte er in der Weise nachzukommen, daß die Räume der Darstellung nicht zu weit voneinander liegen, während die Einheit der Zeit auf das strengste

eingehalten ist, indem die Dauer eines Tages nicht überschritten wird. Dadurch wurde eine kunstgemäße Exposition und eine Verwicklung der Handlung oft unmöglich und der Dichter genötigt, diese auf die kleinste Zahl von Vorgängen zurückzuführen und nicht bloß die vorangehenden Verhältnisse, sondern auch einen großen Teil der die eigentliche Handlung bildenden Begebenheiten durch Erzählung zur Kenntnis zu bringen. Doch verstand er es, der handelnden Leidenschaft beredten Ausdruck zu verleihen, in die Personen- und Szenenfolge eine Steigerung zu bringen und mit dem hohen Gedankenfluge und philosophischen Geiste das theatralisch Wirksame und Forttreibende zu verbinden, hierin an Schiller mahnend, mit dem er, wie in den Vorzügen, auch in den Mängeln, z. B. in der Unfähigkeit, Frauengestalten eigenartig und abgestuft zu zeichnen, vielfach zusammentrifft.

Echt poetisch gedacht, empfunden und geschaut ist trotz mancher Schwächen gleich das erste selbständige Trauerspiel, *Leo Armenius* (1646), das, den Einfluß englischer Dramatik allenthalben verratend, seinen Stoff der byzantinischen Hof- und Greueltgeschichte entnommen hat und gewissermaßen zu Wallensteins Schicksal im Gegensatz steht: Leo Armenius hat seinen Vorgänger vom Thron gestoßen und will seinen übermächtigen und Verrat sündenden Feldhauptmann Michael Valbus beseitigen, verschiebt jedoch die Hinrichtung und wird in einer Palastrevolution ermordet. Durch den Fall des Kaisers soll die Hinfälligkeit irdischer Größe veranschaulicht werden. Geister haben Leo vor dem Empörer gewarnt und den Verschwörern ihren Sieg angedeutet. Der Geist der ermordeten Katharina von Georgien verkündet dem glücklichen Eroberer Schach Abbas (gest. 1629) den Untergang seines Reiches und einen uneligen Tod. So endet Gryphius' zweite, nach der unglücklichen Königin benannte Tragödie, mit der er ein „Beispiel unaussprechlicher Beständigkeit“ darstellen will (1647). Die christliche Fürstin, die sich, um Frieden zu erbitten, in das Lager des Perserschachs begeben hat, wird gefangen genommen und soll dessen Gemahlin werden; sie aber weigert sich und leidet nach achtjähriger Gefangenschaft lieber den Tod unter den furchtbarsten Qualen, als daß sie seiner Liebe nachgibt und zugleich ihre Religion verleugnet.

Durch die Wahl dieser Stoffe entsprach Gryphius der Theorie des Dramas, wie sie nach dem Vorgange der Latiniten von Dvitz festgestellt worden war, der für die Tragödie „die Majestät des heroischen Gedichts“ fordert. In seinem dritten Drama, *Cardenio und Celinde* oder *Unglücklich Verliebte* (vor 1649) schlug Gryphius andere Wege ein, indem er den Stoff Cialbinis italienischer Bearbeitung von Montalvans spanischer Novelle „Die Macht der Enttäuschung“ (Venedig 1628) entnahm. Sich dieser Abweichung bewußt, entschuldigt er sich, wenn er diesmal weder den Stoff aus den hohen Kreisen entnommen, wie es damals die Tragödiendichter zu tun pflegten, noch das Pathos und den Stil angewendet habe, die solchen zukommen. Personen und Redeton sind ihm fast „zu niedrig vor ein Trauerspiel.“ Er rechtfertigt sein Vorgehen mit dem moralischen Zwecke, den er mit dem Stücke verfolgte, die Jugend vor den „Eitelkeiten“, d. h. Verehrtheiten, zu warnen, in die sie, durch Leidenschaft verblendet, geraten könnte. In Wirklichkeit hat Gryphius mit diesem Stücke nicht ein Trauerspiel, sondern eine neue dramatische Gattung geschaffen, die erst Lessing wieder versuchte und wir mit dem Namen des bürgerlichen Trauerspiels bezeichnen. Es sind bürgerliche Kreise, in denen es spielt, und das Ende ist zwar gräßlich, aber wenigstens nicht blutig. Cardenio, ein spanischer Student, liebt Olympia; das Verhältnis wird jedoch durch eine Intrige getrennt und Olympia wird die glückliche Gemahlin Lyanders. Da erfährt Cardenio leidenschaftliche Liebe zu der leichtfertigen Celinde und er tötet deren Geliebten. Durch diese Tat von seiner Leidenschaft geheilt, will er, zur alten Liebe zurückkehrend, Lyander ermorden, wird aber davon durch ein Gespenst abgehalten, das ihn in der Gestalt Olympias, erscheint und ihn in einen Lustgarten führt. Als er sie umarmen will, entpuppt sie sich als Totengerippe, während der Schauspieler sich in eine abscheuliche Einöde verwandelt. Gleich darauf trifft er Celinde, die in einem Grabgewölbe, der Weisung einer alten Heze folgend, eben dem getöteten Geliebten das Herz aus schneiden will, um durch Zauber Cardenio wieder an sich zu fesseln. Durch diese grauenvollen Vorgänge werden jedoch beide zur Reue über ihre Schuld gestimmt und mit dem Hinweis auf „die ewig Ewigkeit“ und das Sterben schließt das Stück, dessen Stoff später Immermann unter demselben Titel, Arnim in „Halle und Jerusalem“, jüngst auch Adolf Bartels und Franz Dülberg dramatisierten.

Zu seinem alten tragischen Ideal, zur Verherrlichung standhaften Leidens, kehrte Gryphius zurück in dem Stücke *Ermordete Majestät* oder *Carolus Stuardus*, der ersten regelmäßigen politischen Tragödie, die, ohne zu allegorisieren, mitten hineingreift in das Leben der Gegenwart. Gryphius schrieb sie unter dem ersten Eindruck der Nachricht von der Hinrichtung Karls I. (1646) in wenigen Tagen und war so sehr von der Göttlichkeit des Fürstenrechts durchdrungen, daß er das Drama, eine Apologie des göttlichen Rechtes, nach der Rückkehr der Stuarts umarbeitete (1663). Da läßt er seiner Neigung zu Geisteserscheinungen, an deren Möglichkeit er nicht zweifelte und in denen er ein den antiken Göttererscheinungen entsprechendes Mittel zur wirksamen dramatischen Darstellung erkannte, freien Lauf. Der König sieht auf dem der englischen Bühne nachgeahmten „inneren Schauplatz“ in der Nacht vor seiner Hinrichtung die Geister der ermordeten Fürsten Englands und die an den Mörder vollzogene Bestrafung. Bondels „Maria Stuart“ diente dem Dichter für seine mit großem Beifall aufgenommene Tragödie als Vorbild und dessen „Palamedes“ ahmte er nach in dem Drama *Großmütiger Rechtsgelehrter* oder *Sterbender Aemilius Paulus Papinianus* (1659), der gegenüber der Eifersucht und Tyrannei des römischen Kaisers Vassianus oder Caracalla lieber das Leben als das Recht und die Wahrheit opfert. Aus

demselben Kreise wie die genannten Trauerspiele nahmen den Stoff auch die unvollendeten und verlorenen, von denen der Ibrahim die Entthronung und Ermordung dieses Sultans durch die Janitscharen und Henricus der Fromme die Schlacht der Christen und Tataren vor Pleskau, also einen Stoff mit nationaler Grundlage, behandelt.

Zur Übung im Italienischen übertrug Gryphius die prosaische Komödie des Florentiners Hieronymus Razzi Die Seugamme oder Untreues Hausgesinde in das Deutsche und der Wunsch einer fürstlichen Person bestimmte ihn, Thomas Corneilles satirisches Lustspiel gegen die Bewunderer der Pastoralpoesie (Berger extravagant) unter dem Titel Der schwerwende Schaffer in deutsche Verse zu bringen. Diese beiden Bearbeitungen fremder Vorlagen führten Gryphius, dessen ursprüngliche Natur auf eine glückliche Auffassung des Komischen angelegt war, zum Lustspiel, als ihm das Leben nach harten Prüfungen freundliche Beziehungen erschloß und er zum Frieden mit sich gelangt war. In dem Lebenskampfe hatte er seinen Blick für das Erkennen des Schlechten und Verkehrten geschärft, das ihm nun, soweit es unschädlich war, lächerlich erscheinen mußte, und so hat er denn in übermütig heiteren, oft derben Scherzspielen mit Spott und Lachen Bilder aus dem wirklichen Leben entworfen und durch treffliche Erfindung der Stoffe, sichere und für seine Zeit leichte Führung der Handlung, echten Humor, scharfe, obgleich oft karifizierende Zeichnung der Charaktere wie durch geistvolle Anlage nicht nur alles übertroffen, was auf dem Gebiete der Komödie in seinem Jahrhundert geschaffen wurde, sondern auch den Beifall der Gegenwart sich erworben.

So erzielt sein bekanntestes „Schimpf-Spiel“ Absurda comica oder Peter Squenz, das er um 1644 verfaßte, aber erst 1657 drucken ließ, noch immer eine große Wirkung. Dessen Stoff, eine Verspottung schauspiellustiger Handwerker, bildet als Küpelfomödie von Pyramus und Thisbe einen Teil in Shakespeares Sommernachtstraum und war, losgelöst von dem Liebes- und Esendrama, wahrscheinlich durch englische Komödianten nach Deutschland gebracht worden, wo ihn der „in allerhand Sprachen und mathematischen Wissenschaften ausgeübte“ Professor Daniel Schwenter zu Altdorf bearbeitete. Ob und inwieweit sich Gryphius darauf stützte, als er sich des Stoffes wieder annahm, um ihn „besser ausgerüstet, mit neuen Personen vermehrt, aller Augen und Urteil vorstellen zu lassen“, kann, da Schwenters Bearbeitung verloren ist, nicht ermittelt werden. Gryphius' Verdienst ist es jedenfalls, das Scherzspiel deutschen Sitten und Verhältnissen angepaßt zu haben. Er verspottet darin das kleinstädtische Leben mit seiner Titelsucht und die Scheingelehrsamkeit der Schulmeister, von denen Peter Squenz den ehrfamen Bewohnern von Kumpelskirchen den Vorschlag macht, den König bei seiner Durchreise mit einem Schauspiel zu erfreuen, und zu diesem Zwecke bereits eines gedichtet hat, Pyramus und Thisbe. Dieses Stück nun führt er als Theaterdirektor mit ehrfamen Handwerksmeistern auf; die Wand, durch die sich die Liebenden unterreden, den Brunnen, bei dem sie sich treffen, der Löwe, der ihr Glück zerstört, und auch der Mond werden durch Bürger dargestellt. Die unfreiwillige Komik bereitet dem Fürsten das größte Vergnügen.

Ob Gryphius auch zu seinem den „Peter Squenz“ an komischer Kraft übertreffenden Scherzspiel Horribilicribrifax oder wehlende Liebhaber eine fremde Vorlage benutzte, kann nicht ermittelt werden. Doch scheint er eine der Anleitungen für den Darsteller des Capitano spavento, wie sie, aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt, verbreitet waren, benutzt zu haben. Der großpredigerische Soldat (miles gloriosus), seit der jüngeren attischen Komödie zu allen Zeiten eine dankbare komische Figur, wird hier durch den abgedankten Hauptmann Horribilicribrifax von Donnerkeil auf Wusthausen und seinen würdigen Kollegen, den Kapitän Daradiridatumtarides Windbrecher von Tausendmord auf das glücklichste zur Darstellung gebracht. Die Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege lieferte dem Dichter genug Originale solcher „Reputationskrieger“, die mit dem Mantel prahlerischer Großtueri nur schlecht ihr Glend und ihre Feigheit verdeckten. Aus dem Kontraste dieser Eigenschaften ergaben sich die prächtigsten komischen Wirkungen; so ist es ergötzlich, wenn die beiden Handgenossen zuerst von ihren Heldentaten erzählen, dann aber, in Kampfsposur sich stellend, als „Erzbärenhäuter“, die sie sind, sich nicht getrauen, den ersten Schwertstreich zu führen. Um ihren Aufschneidereien mehr Glanz zu verleihen, mischen sie fremde Floskeln ein, der eine italienische, der andere französische. Beide Eisenfresser suchen durch eine reiche Heirat ihren Vermögensverhältnissen wieder aufzuhelfen; der eine betört ein leichtfertiges adeliges Mädchen und läßt es, als er hört, daß es kein Vermögen habe, fliehen; Horribilicribrifax, der umsonst alle Liebesmüh aufwendet, um das Herz der ehrfamen Caestina zu erwerben, vernimmt wutschnaubend, daß ihm in dem 65jährigen Schulmeister Sempronius ein Nebenbuhler erstanden sei. Das Ende vom Liede ist, daß der Offizier einer Unterhändlerin als Opfer anheimfällt und der verliebte Schulmeister an einer Kupplerin hängen bleibt, deren Zauberkünste er sich zur Erreichung seiner Absichten bei Caestina hat bedienen wollen. Jämmerlich geprellt, findet dieser pedantische alte Geck, der mit lateinischen und griechischen Sentenzen herumwirft, nun auch seine deutsche Sprache wieder. So komisch übrigens die Mißverständnisse sind, die aus dem Gebrauche der fremden Sprachen gegenüber der Kupplerin entstehen, so wird die ewige Wiederholung selbst zur Pedanterie, die doch verspottet werden soll. Ganz anders hat Shakespeare in „Verlorne Liebesmüh“ den Schulmeister Holofernes gezeichnet und in den „Lustigen Weibern“ durch bloße Andeutungen viel größere Wirkungen erzielt. Wie Sempronius als Karikatur verschrobener Renaissancebildung erscheint, so hat der Dichter auch

die Charaktere der bramarbasierenden Hauptleute ins Übertriebene gezogen und durch diese barocke Darstellung die Wirkung dieses trefflichen Zeitbildes abgeschwächt.

Wie mit dem „schwermerden Schäfer“, kam Gryphius dem Wunsche „durchlauchtigster“ Persönlichkeiten auch mit der Abfassung zweier anderer Freudenspiele entgegen. Von diesen ist „Plastus, Lust- und Gesangspiel, zu Ehren des Sprösslings des Liegnitzischen Pfaffenhauses“ gedichtet (1648), während die antike Allegorie *Ma juma*, die Fesselung des Kriegsgottes, für die Feier der Krönung Ferdinands IV. als römischer König bestimmt war (1653) und im Mai dieses Jahres „gesangsweise auf dem Schauplatz vorgestellt wurde“. Viel umfangreicher und gehaltvoller ist das Festspiel, das die Vermählung der Pfalzgräfin Elisabeth Marie Charlotte mit dem schlesischen Herzog Georg III. feiert und am 10. Oktober 1660 „auf dem Schauplatz zu Glogau“, wahrscheinlich von jungen Bürgern, in Gegenwart von fürstlichen Hoheiten aufgeführt wurde. Es ist ein Doppelspiel, Das verlobte Gespenst (Gesangspiel) und Die geliebte Dornrose (Scherzspiel), zwei aktweise ineinander verflochtene Stücke, von denen das erste wenigstens zum Teil und überall dort, wo lyrische Versformen an die Stelle des Alexandriners treten, für den Gesang bestimmt, das zweite in Prosa verfaßt ist und mit jenem nur durch die gemeinsame Idee zusammenhängt. Es ist dies „Die Macht oder die Wunder der Liebe“, deren siegreiche Erfolge trotz aller Hindernisse zuerst in den Kreisen der Gebildeten, dann im Bauernstande gezeigt werden. Erst am Schluß treten die Personen beider Stücke in zwei Reihen auf, um im Chorgesange und Tanze den Brautgott und dann im Verein mit diesem das Lob der Liebe zu singen und dem Brautpaar ihre Wünsche darzubringen.

In beiden Stücken verwendet der Dichter Motive aus seinen früheren Dramen zum Singpiel, dessen Idee er Philipp Quinaults *Le Fantôme amoureux* verbannt, aus „Cardenio und Selinde“ und aus dem *Horribilicribrifax* zu dem Scherzspiele, einer freien Bearbeitung von Bondels „*Leeuwendalers*“. Doch wird in jenem der Glaube an Gespenster nur als erheiterndes Mittel benutzt, denn der von Mutter und Tochter geliebte Sulpicius spielt nur den Geist, um die Einwilligung der Mutter zu seiner Heirat mit der Tochter zu erhalten und jene von ihrer Liebesraerei, die sie selbst zu Zaubermitteln greifen heißt, zu heilen. Während sich „das verlobte Gespenst“ trotz aller Komik auf dem tragischen Rothurn der Vornehmen bewegt, tritt „die geliebte Dornrose“ in dem niederen Soccus der gemeinen Menschen auf; so hat der Dichter, ohne gegen die Kunstlehre zu verstoßen, mit dem Ernste der Tragödie die vom Publikum gewünschte Komik verbunden, ähnlich wie es in den italienischen *Intermezzi* und in den *Mysterien* des Mittelalters geschah. Wie schon Herzog Heinrich Julius und Rist es versuchten, läßt auch Gryphius die Personen des Stückes, mit Ausnahme der Dornrose, die auf dem Edelhof verkehrt und daher alle an Bildung überragt, die niederschlesische Mundart reden. Dadurch gewinnen sie an Eigenart, und mag es auch nicht ohne Verbittheit und Kokett abgehen, so verzeihen wir dies doch gern in Anbetracht der lebenswarmen, an die Kleinmalerei holländischer Meister erinnernden Bilder aus dem Bauernleben, die der Dichter, der sonst nur „Donnerworte“ redet, sichtlich und einfach entwirft. Gregor Kornblume liebt trotz des Verbotes seines reichen Veters Bartel Moggmann die Dornrose, die Tochter Jofel Dreypels, der mit jenem in Hader lebt, und sie mag ihn wohl leiden. Gregor errettet die Geliebte von der Bergewaltigung Maß Aschenwedels, eines wüthen, an die Marodeure des Krieges mahnenden Dorfgalans, und darf sie auf den Spruch des Richters ihres Dorfes Dünkeviel hin als Braut heimführen, trotzdem die alte Kupplerin Salome dagegen betrügerische Einsprache erhebt. Ja, diese entgeht der Stäupung und Maß dem Galgen nur dadurch, daß sie versprechen, einander zu heiraten. Dies alles spielt sich rasch und mit lebensfrischem Humor ab, die Personen leben vor uns mit allen ihren guten und schlimmen Eigenschaften, und das Schlußverhör unter dem Vorhitz des gestrengen Herrn Gutspächters Wibelhelm von Hohenfinnen, der sich aus lächerlichem Hochmut den Titel eines Arrondators (Vertreter des Gutsherrn) beilegt, gern hochdeutsch reden will, dabei aber immer in die Mundart verfällt, fremde Wörter auf die lächerlichste Weise verdreht und mit der Energie des Scholzen in Gellerts Fabel keine Bauern ausgezeichnet zu behandeln versteht, gehört zu dem Köstlichsten in unserer derbkomischen Literatur und gemahnt an Kleists „Zerbrochenen Krug“.

Gryphius' Dramen wurden nur von Studenten, von Liebhabern für bestimmte Zuschauerkreise oder bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt; von manchen läßt sich eine Darstellung überhaupt nicht nachweisen. So war der Dichter vielfach nur auf das Buch angewiesen und doch kann nicht geleugnet werden, daß Gryphius als Dramatiker leistete, was nach der Trennung von Volks- und Gelehrtenichtung, Bühnen- und Lesedrama, und bei dem Elend des Krieges, der Ruhe und Wohlstand, zwei Hauptbedingungen für theatralische Vorstellungen, vernichtete, noch erreicht werden konnte. Wie kein anderer der Poeten jener Zeit wäre er unter günstigen Verhältnissen der Mann gewesen, das deutsche Drama auf den durch Hans Sachs geschaffenen Grundlagen weiter zu bauen und es auf eine ähnliche Höhe zu heben, wie sie das spanische und englische bereits erstiegen hatten.

Leider fand Gryphius auf dem Gebiete des Lustspiels, das er mit so großem Geschick und Erfolg gebaut hatte, keinen Nachfolger und in der Tragödie wurde er nur in den Schwächen nachgeahmt und darin überboten. So namentlich von Daniel Casper, seit der Erhebung seines Vaters in den Adelsstand (1670) von Lohenstein, einem Hauptvertreter der von den jüngeren Schlesiern gepflegten „italienischen Schreibart“. (Abb. S. 564.) Geboren 1635 zu Nimpsch

in Schlessien, verbrachte Lohenstein in Breslau seine Gymnasialzeit und hier lebte er auch als Doktor der Rechte nach Vollendung der üblichen Reisen von 1657 bis zu seinem Tode (1683). Er war ein überaus gelehrter und in seinem Berufe ausgezeichnete Mann, dem eine diplomatische Sendung den Titel eines kaiserlichen Rates und die Verdienste um Breslau das Amt eines Protosyndikus eintrugen (1675). „Schlessiens Himmel oder ich weiß nicht was für ein Geist hat mir auch den Trieb zum Dichten eingeflößt“; so sagt er einmal in arger Selbsttäuschung, denn er dichtete nicht aus innerem Drange, keine Spur von Ursprünglichkeit, nur Fortführung oder Verzerrung vorhandener Richtungen tritt uns überall entgegen. Stets kehrt er den vornehmen Herrn heraus, der zwar die Beschäftigung mit der Poesie unter Hinweis auf Kaiser und Könige



Daniel Casper von Lohenstein.  
Stich von Tscherning. (Muschmitt.)

und Moses verteidigt, sie aber mit Herablassung „als bloßes Nebending“ und „erleichternden Zeitvertreib“, nie als Herzenssache betreibt. Sie ist ihm nur die in schreiende Farbe gekleidete Magd der Gelehrsamkeit, und für sein ganzes Dichten galt ihm als Grundsatz, was er in der Vorrede zu den „Blumen“ sagt, „daß in der Dichter-Kunst das nur erlangte Mittelmaß, welches doch sonst der Maßstab aller Vollkommenheit ist, jederzeit für einen großen Fehler gehalten worden“. Um in diesen nicht zu verfallen, übertreibt er alles; in der Lyrik, im Roman und im Drama. In der Technik der Tragödie wie in der Wahl historischer und zeitgeschichtlicher Stoffe ahmt er Gryphius nach, aber während dieser tief innerliches Gefühl besitzt und daher wahrhaft schmerzvolle und nachbebende Töne hat, ist Lohenstein äußerlich und nur auf das Äußerliche gerichtet. Freilich waren die Gemüter durch die Greuel des Krieges und die Willkür der Justiz verroht, die Nerven abgestumpft und nur für starke Reizmittel empfänglich, aber es zeigt von einer völligen Verkennung der Aufgabe der Bühne, wenn Lohenstein sie

gebraucht, um die Wirklichkeit noch zu übertrumpfen. Als ein Kind seiner Zeit huldigt er der alten, in den verschiedensten Epochen auftretenden Verkehrtheit, das Erhabene mit dem Schwülftigen, das Große mit Redebomben, das Tragische mit dem Entsetzlichen zu verwechseln. „In ästhetisch unreifen Zeiten richten“, wie Scherer einmal sagt, „die Schriftsteller möglichst viel Spektakel an, um ihre Leser zu betäuben, während sie in reifen, klassischen Zeiten eine friedliche Stille und Klarheit um sich verbreiten, in der wir die kleinste Bewegung wahrnehmen.“

Auf „Betäubung“ und Knalleffekte hat es auch Lohenstein abgesehen; daher trägt er die Farben so dick als möglich auf und steigert das Furchtbare in das Gräßliche. Und seine Leser jubelten ihm Beifall zu und erblickten in ihm, nicht in Gryphius, den Meister des Kunstdramas. Wie verbildet mögen diese wohl gewesen sein, wenn Lohenstein es wagen durfte, seine von Blut triefenden und von Qualen aller Art strotzenden Dramen selbst fürstlichen Personen zu widmen, und wenn einige bei Breslauer Schulfesten zur Darstellung kommen konnten. Denn Wollust, die auch vor Blutschande und Notzucht nicht zurückbebt, und Grausamkeit auf dem Hintergrunde einer verwickelten und sich juristisch zuspitzenden Staatsintrige, einer Verschwörung und eines Despotensturzes, bilden des Dichters Lieblingssthemen, die Folterkammer sein Lieblingsplätzchen. Geistererscheinungen und Träume, Todes- und Grabesbühnen mußten sorgen, die Leser oder Zuschauer stets in Spannung auf die Dinge zu halten, die da kommen sollten. Die Verworfenheit am türkischen Hofe, zu deren Schilderung die Türkenkriege die Anregung boten, und die Schändlichkeiten der römischen Kaiserzeit, für den Dichter ein Abbild des überhandnehmenden fürstlichen

Abolutismus, lieferten ihm den Stoff, den er mit einer wahren Henkerphantasie, mit kriminalistischer Genauigkeit und widerwärtiger Deutlichkeit ausmalt. Einfache Darstellung ist ihm unmöglich; alle Personen reden, als ob sie eine Rhetorenschule besucht hätten, alle bedienen sich mit Vorliebe der rhetorischen Frage, und gilt es einmal, eine besonders starke Szene vorzuführen, dann folgen Rede und Gegenrede in Einzelversen (Stichomythien) mehrere Seiten lang. Natürlich fehlt es nicht an Wutausbrüchen, fürchterlichen Schwüren und Drohungen, dazwischen aber fallen wieder, da es dem Dichter an Wärme gebricht, die den wahren Redner macht, die nüchternsten Bemerkungen, oder es kommt gar zu gelehrten Auseinandersetzungen. Und daß es ihm mehr um den Wahrheitsbeweis für den gebotenen Inhalt als um dessen poetische Wirkung zu tun war, zeigen die am Schlusse einer jeden „Abhandlung“ angebrachten gelehrten „Bemerkungen“, die, auch hierin Gryphius überbietend, oft fast so umfangreich sind wie das zugehörige Drama und zuweilen wirklich den Eindruck machen, als ob das Stück oder doch einzelne Verse darin nur ihretwegen geschrieben seien. Alle diese Geschmacklosigkeiten krönt der Schwulst und die Manieriertheit der sprachlichen Darstellung, die, den natürlichen Ausdruck verschmähend, nur in typisch bereit gehaltenen Tropen und Figuren ertönt oder in Wortspielen (Concetti) sich gefällt und ohne Abwechslung oder Schattierung durch das ganze Drama fortklingt, würdig des „schlesischen Marino“. Nur in den „Reyen“, die fast durchweg durch Geister, Furien und Personifikationen lebloser Dinge gebildet werden, erhebt sich Lohenstein zuweilen zu wirklich poetischem Fluge.

Gryphius hat, noch ein Jüngling, den Kindesmörder Herodes, einen auch bei den Malern sehr beliebten Stoff, zum Vorwurf seines ersten Dramas gewählt; Lohenstein begann, fünfzehn Jahre alt, seine dramatische Tätigkeit mit dem „blutdürstigen Bluthund“ Ibrahim Bassa nach dem Roman der Scudéry (1650). Während er hier noch „das Mittelmaß“ einhält, ist er im Ibrahim Sultan, den er zur Vermählung des Kaisers Leopold I. des wackeren Bekämpfers der Türken, dichtete (1673), ins Maßlose verfallen. Um des Kaisers reine Ehe zu preisen, stellt er in diesem Drama des Sultans wollüstiges Treiben und Ermordung durch Eunuchen dar. Gegenüber der dabei entwickelten Blutrünstigkeit weist die bereits 1661 verfaßte und 1680 umgearbeitete Tragödie Kleopatra noch ein Streben nach höherer Kunst auf. Ihren Inhalt bildet der mit vielem Raffinement dargestellte Untergang des verbuhlten Paares Kleopatra und Antonius. Die bald darauf entstandenen zwei Dramen spielen am Hofe Neros; in dem einen, Agrippina, sind die Wollustszenen, in dem anderen, Epicharis, (beide 1665), die Martern ins Unerträgliche gesteigert. Denn nicht nur die Vuhlschaft Neros mit Poppäa Sabina, sondern auch die brutale Sinnlichkeit, mit der Agrippina durch ihre körperlichen Reize ihren Sohn zur Blutschande verführen will, wird rücksichtslos zur Schau gestellt. Und dieses Drama widmete Lohenstein der Herzogin von Schleswig-Vigsnitz, um deren Tugenden durch die Schandtaten der Römerin hervorzuheben! Als eine Vorkämpferin für die Völkerfreiheit, ein weiblicher Marquis Rosa, tritt uns Epicharis entgegen, die gegen einen Nero den Philosophen Seneca als Kaiser durchsetzen will. Die zu diesem Zwecke von ihr angeordnete Verschönerung wird aber entdeckt und es werden nun vom zweiten Akte an die qualvollsten Strafen vollzogen, die der vorgesezte Holzschmitt, mit sengendem Henker, aufgeschlizten Adern und geköpften Personen den Leier schon ahnen läßt. Epicharis sieht, unnatürlich genug, mit Kälte auf ihre eigene Marter herab, fordert den Henker auf, doch ihre Gedärme um einen glühenden Pfahl zu wunden, und erwürgt sich. Maßvoller verfährt Lohenstein in der Dramatisierung des Streites von Neigung und Vaterlandsliebe der karthagischen Sophonisbe (1680), eines Stoffes, der, wie die Kleopatra, seit dem Beginn der italienischen Renaissance wiederholt Dichter aller Länder bis auf Apf, Geibel und Prinz Georg von Preußen zur Bearbeitung gelockt hat.

Die beiden Schlesier fanden Nachahmung; so merken wir Gryphius' Einfluß in den unter dem Namen Jilidor überlieferten Trauer-, Lust- und Mischspielen (2 Bände, 1667), die, für Festlichkeiten des gräflich Schwarzburg-Rudolstadt'schen Hauses gedichtet, mit Ausnahme der „Wittkinder“ in Prosa abgefaßt sind, aber meistens von versifizierten Zwischenspielen umrahmt werden, obgleich diese als allegorische Singspiele einen anderen Charakter als in Gryphius' Doppelstück tragen. Es sind durchweg Intrigenstücke, wozu dem Dichter wieder Gryphius mit dem „Berliebten Gespenst“ den Weg zeigte und außerdem die Spiele der Wanderruppen genug Vorbilder boten, wenn er die dramatische Literatur des Auslandes nicht unmittelbar kennen gelernt haben sollte.

Außer Jilidor waren noch andere gelehrte Dichter mehr von den Dichtungen der romanischen Völker, ja selbst von der Bühne der wandernden Schauspieler als von den Alten beeinflusst; so Johann Riemer, Caspar Stieler (gest. 1707 in Erfurt) in der Fruchtbringenden der „Spate“ genannt, und Michael Koenigsl (gest. 1710 als Bürgermeister in Königsberg), der viele Dramen schrieb, die zum Teile von Riff beeinflusst sind, während andere mit ihren Hanswurstpäßen, Teufelsput und Cullissenwesen dem Bühnen- und Operngeschmack der Zeit huldigen. Mischspiele, in denen ein Drama in der Mundart mit einem in

der hochdeutschen Sprache sich verbindet, verfassten der Straßburger Johann Josef Bekth und Hermann Heinrich Echeren, der, wie Johann Laurenberg, für die Bauernkomödien, die er in seine Festschiffe einzuflechten pflegte, schon vor Gryphius' Doppelstück sich der plattdeutschen Mundart bediente. Von Lohensteins und Gryphius' Nachahmern waren der Lausitzer August Adolf von Haugwitz (gest. 1706) und Johann Christian Hallmann (geb. um 1650 in Breslau, gest. vermutlich 1716 als Konvertit in Wien) beide als Vermittler der um diese Zeit die Bühne erobrenden Ballettoyer tätig, dieser in Wien, jener am Hofe zu Dresden, zu dem er in naher Beziehung gestanden zu sein scheint. Haugwitz gab seine Werke in einem Sammelbände heraus, der den Titel *Prodromus oder Poetischer Vortrag* (Dresden 1684) führt und außer lyrischen Erzeugnissen auch drei Dramen enthält, von denen das ursprünglich in Prosa, später in Versen abgefaßte Trauerspiel *Schuldige Unschuld* oder *Maria Stuarda* schon wegen der Ähnlichkeit in der Zeichnung des Charakters Elisabeths zu einem Vergleiche mit Schillers Drama anregt.

Im allgemeinen hält sich Haugwitz von dem Schwulste Lohensteins frei, während Hallmann in seinen Trauer-, Freuden- und Schäferspielen ganz in dessen Fußstapfen wandelt und ihn im Gebrauche der Bilder („Die Sprüze der Vernunft leucht der Begierden Flammen“) und padender Szenen noch überbietet. Es ist dies wohl auf die Einwirkung der an den Höfen beliebten Balletts, Opern und Schäferspiele zurückzuführen, denen er mehr als alle gleichzeitigen Kunstdramatiker sich hingab. Da finden sich Tyrannentragedien mit dem gewöhnlichen Apparate, pastorale Erfindungen in den Freudenspielen, auch Schäferspiele mit Musik, Tanz und Bauernintermezzi in Alexandrinern und die lustige Person, der Scaramuz, redet zum Teil aus dem Stegreif.

Der Humanismus hatte das deutsche Drama aus der nüchternen Spruchmacherei durch Motivierung der Handlung, organische Verknüpfung der Szenen und Ausgestaltung der Charaktere zur Kunstmäßigkeit erheben wollen; der Lohensteinianer Übertreibung aber hat es wieder in die frühere Verschwommenheit zurückgeworfen. Eigene Wege ging der uns schon bekannte Schulmeister Christian Weise, der, ohne eigentlich nach ästhetischen Grundsätzen zu dichten, durch Rückkehr zur Natürlichkeit und Hinwendung zum Volkstümlichen eine Hebung der Bühne versuchte, bei seiner nüchternen Auffassung vom Wesen der Kunst aber nicht selten in Plattheit der Behandlung seiner Stoffe und in übermäßige Breite der Ausführung verfiel. Weitaus die Mehrzahl seiner Dramen hat er für Schulzwecke gedichtet; noch frei von jedem Zwange verfaßte er während seiner Univeritätszeit fünf Dramen, darunter die *Komplimentierkomödie* (1677), in der alles darauf hinausläuft, eine ausführliche Anweisung zu allen möglichen Arten mündlicher Höflichkeitsbezeugungen zu geben.

Was ihn bis zu seiner Ernennung zum Rektor von Bittau aus freier Neigung beschäftigt hatte, trat ihm nun als eine durch langjährigen Brauch geheiligte Sitte entgegen, und weil man hier „von hundert Jahren her die Jugend mit Komödien aufgemuntert“ hatte, nahm er von 1679 bis 1705 „die unvergleichliche Gedult“ über sich, „bei gesuchten Nebenstunden alle Jahre drey Spiele seinem Amanuensi in die Feder zu diktieren“. Er befiel den am Gymnasium in Bittau bestehenden Brauch der dreitägigen Spiele bei, traf aber die Anordnung, daß „den ersten Tag eine geistliche Materie aus der Bibel, den anderen eint politische Begebenheit aus der Historien, leßlich ein freyes Gedichte neben einem lustigen Nachspiele“ dargestellt werde. Die Komödien sind ihm „ein Exerzitium, da sich quinta essentia der Oratorie, der Poeterei, ja wohl auch der Logica zu erkennen gibt.“ Daher sollen die Schüler durch die Schaubühne für das Leben vorbereitet werden, indem sie recht reden und „zu einer geziemenden hardiesse aufgemuntert werden.“ Und nicht bloß eine Schule der Gewandtheit und Beredsamkeit war ihm die Bühne, sondern sie hatte für ihn auch eine ethische Bedeutung als Förderung der Sittlichkeit und Frömmigkeit, denn „endlich gehet wohl alles dahin, daß die Regeln der Tugend und Klugheit in anmutigen Reden und Exempeln rekommandiert werden.“

Der Zweck, der Weises Schaufspiele hervorgeufen hatte, war auch zugleich die Schranke für die freie Entfaltung seines Talentes. Die Rücksicht, alle Schüler beim Spiele zu beschäftigen, führte zur Überladung der Stücke mit unnötigen Szenen und Personen, zuweilen gegen hundert, die den Gang der Haupthandlung unnütz breit und schwerfällig machen. Sodann durfte er die Jünglinge nicht alles sagen lassen, was Erwachsene sagen und hören durften, denn „die Schule ist ein schattichter Ort, da man dem rechten Lichte selten nahe kommen dürfe“. Dazu kam, daß er bei allen Rollen auf das Naturell der agierenden Person sehen und nach alter Sitte mit den Spielern die Zuschauer fünf Stunden aufhalten mußte, weil etliche Leute gern Komödien sehen, die fein lang sind. Da half er sich durch Einfügung von Zwischenpielen oder Gesangstücken oder durch tableauartig aneinander gereichte ähnliche Szenen, die irgend einen Satz beweisen sollten. Bei diesem freien Szenenbau kümmerte er sich um die dramatische Steigerung oft ebensovwenig, wie um die Zahl der Akte, denn „der ist der beste Künstler, der sich den notwendigen Umständen nach an

keine Regel bindet und gleichwohl die besorglichen Absurditäten zu vermeiden weiß". Auch die Einheit der Zeit machte ihm wenig Sorge; einzelne Stücke umfassen einen Zeitraum von mehreren Jahren. Höher stand ihm die Natürlichkeit der Darstellung, erblickte er ja doch im Drama nichts anderes als die „affurate“ Vorstellung und „Interpretation“ einer bestimmten Begebenheit des wirklichen Lebens, in der jede Person aus ihrem Stande und Naturell, gemäß ihren Verhältnissen und Umständen zu reden hatte. Daber schrieb er seine Schauspiele in Prosa und forderte für den Vortrag nicht nur „die freymuthige Gelassenheit, wie man solche im gemeinen Leben gewohnt sei“, sondern wünschte auch, daß jeder Agierende, mochte er nun einen Kavalier oder ein fürnehmes Frauenzimmer, einen Bauer oder Juden darstellen, den „Akzent führe“, wie er im gemeinen Leben angetroffen wird. Durch diese Begünstigung der Dialektsprache gewann die Zeichnung der Personen, zumal wenn sie den mittleren gesellschaftlichen Kreisen entnommen waren, zuweilen recht glückliche Züge, wie denn auch sonst die eigenartige Gestaltung der Charaktere nebst dem rasch und kurz sich entwickelnden Dialog Weises Dramen von denen der Gelehrten unterscheidet, die oft eine Person „ein Quartblatt herpredigen lassen“ und „allerhand Dinge mit einmischen, die die Gemüter mehr ermüden als vergnügen“.

Dagegen sorgte Weiseß nicht unbedeutende und auf dem Gebiete des Komischen sogar reiche Erfindungsgabe für Abwechslung. „Alles muß hurtig nacheinander fließen, ein Affekt den anderen treiben, lustig und traurig, getrost und verzweifelt, verliebt und höhnisch, schrecklich und furchtsam, herrlich und knechtisch miteinander kommen, daß man allezeit die Kuriosität durch etwas Neues unterhalten kann.“ Darum hat er auch den Pickelhäring aus den Volksschauspielen in mehrere seiner Stücke aufgenommen, damit er mit seinen freilich oft recht unmanierlichen Späßen das Publikum unterhalte. Zuweilen aber macht der Dichter den Versuch, den Narren in tiefere Beziehung zum Inhalt des Stückes und zu den Zuschauern zu setzen und ihn als Vermittler zwischen beiden die Rolle des antiken Chores übernehmen zu lassen. In seiner dramatischen Tätigkeit unterstützt durch die seit 1586 bestehende und nach dem Muster der englischen Komödianten eingerichtete Schulbühne, entwickelte Weiseß eine staunenswerte Fruchtbarkeit. Von seinen nachweisbaren fünfundfünfzig Stücken sind fünfzig in Zittau entstanden, aber nur die Hälfte von allen ist teils einzeln, teils in Sammlungen (im „Zittauischen Theater“, in der „Neuen Jugendlust“, in „Lust und Nuß der spielenden Jugend“, „Komödien-Probe“ usw.) gedruckt erschienen, während fünfzehn verloren und zehn noch handschriftlich in der Zittauischen Stadtbibliothek vorhanden sind. Ihrem Inhalte nach zerfallen Weises Schauspiele in drei Gruppen, von denen die eine die biblischen, die andere die historischen und die dritte die frei erfundenen umfaßt.

Luthers Wort und religiöse Bedenken bewogen Weiseß, den Stoff für die biblischen Stücke mit einer einzigen Ausnahme nur aus dem Alten Testament zu wählen. Die Schauspiele dieser Gruppe bezeichnen in technischer Beziehung gegenüber den früheren derartigen Leistungen einen Fortschritt und rückten den Stoff dem Publikum näher, als es zuvor geschah. Doch gelingt ihm dies nur unter vollständiger Verwischung des alttestamentlichen Kolorits, indem er die Sitten und Anschauungen, das Kostüm nach Frischlins Vorgang, ganz moderne Zwischenszenen, selbst Bauernschwänke und Narrenspäße, zwischen den einzelnen Teilen einschleibt. Die damalige Zeit nahm daran keinen Anstoß, denn der historische Sinn war ihr noch ebenso fremd als dem Dichter die Kunst, eine vergangene Welt durch einheitlichen Stil und charakteristisches Kolorit auf die Phantasia der Zuschauer wirken zu lassen.

Nicht viel mehr als die biblischen Dramen Weises sagen unrerem Geschmade seine historischen, die großen Staats- und Hofstücke zu; doch heben sie sich trotz aller Schwächen der Motivierung und dem Mangel einer tieferen Gesichtsauffassung von den armseligen Haupt- und Staatsaktionen wie von Lohensteins Trauerspielen ab. Von dem Weien des Tragischen hat der Dichter freilich keine Ahnung; seine Helden sind passive Naturen, von großen Taten, zu denen sie die Leidenschaft treibt, von Schuld und Sühne ist nichts zu merken. Vielmehr kommt es ihm nur darauf an, die Ränke darzustellen, die zum Sturze oder zur Behauptung einer angenehmen Herrschaft geschmiebet werden. Wenn es daber gilt, eine Intrigue einzufädeln und künstlich zu verschlingen, Verschwörungen, Aufstände des Volkes und der Bürger oder die Stimmung irgend einer Partei zu schildern und wirkungsvoll auf die Katastrophe vorzubereiten, da entwickelt Weiseß großes Geschick. Indem er dazu die Vorbürfe wählt, die als noch halb aktuell schon durch ihren Hintergrund fesselten, sicherte er sich die Teilnahme seines Publikums. So behandelt er den Fall des spanischen Favoriten, des Grafen von Olivarez (1685), des Leiters der Geschide Spaniens unter Philipp IV., ferner den Tod des Marschalls Viron (1687), der unter Heinrich IV. von Frankreich sich empört hatte und dafür enthauptet wurde, und ein für seine Zeit ganz modernes Ereignis in dem Trauerspiel von dem neapolitanischen Hauptrebelln Masaniello (1682), das, technisch ganz vorzüglich, unter allen historischen Stücken am reichsten ist an dramatisch wirksamen Szenen. Zwar verursachen der Pickelhäring („Allegro“) und die Zahl der Personen (84) eine große Breite; doch erhebt sich dafür hier die politische Ansicht des Verfassers von dem Untertänigkeitsverhältnis des Volkes zu den Fürsten über die gewöhnliche und sonst auch von ihm geteilte des Zeitalters. Durch Aubers Oper „Die Stumme von Portici“ ist der Stoff des

Dramas unserer Zeit wieder nahe gebracht worden. Der Verherrlichung Zittaus dient das auf einer Lokalgeschichte beruhende Schauspiel König Wenzel (1686), in dem er jene Kuniginde, die zweite Gemahlin Ottokars von Böhmen, ihre uns in Grillparzers Trauerspiel angekündigte Rolle als Geliebte des Zawitich von Rosenberg gegen ihren eigenen Sohn Wenzel fortführen läßt.

Am freiesten und glücklichsten entfaltete sich Weises Begabung in den Lustspielen und Possen, die, zum großen Teile auf eigener Erfindung beruhend, „eine verblühte Vorstellung aus dem Leben“ geben sollen. Und in der Tat greift er hier frisch und lebhaft in die verschiedenartigsten Lebensverhältnisse hinein und gestaltet sie mit einer staunenswerten Kraft der Erfindung und Kombination zu dramatischen Szenen, gewürzt von volkstümlichem Humor. Anfangs hält er sich noch an die älteren Formen des Lustspiels und wählt allegorische Einrahmungen, die Form des Prozesses oder des Schauspiels im Schauspiel. Da wird im bairischen Machiavellus (1679) der Florentiner (gest. 1527), der in seinem Principe den Typus eines rücksichtslosen Politikers hingestellt hat, vor das Gericht Apollons zitiert und angeklagt, daß er mit seiner Schrift die Treue verbannt und dafür Falschheit, Geiz, Ehrsucht und Meineid eingeführt habe. Machiavell weist die Anklage mit der Behauptung zurück, daß seine Schriften mit der Schlechtigkeit der Menschen nichts zu tun hätten, da diese schon früher bestanden habe und gerade bei jenen am verbreitetsten sei, die seine Bücher gewiß nie gelesen hätten. Zur Prüfung dieser Behauptung werden Cuscebius und Politicus, die Vertreter der Frömmigkeit und Weltflucht, ausgesendet. Sie kommen in das Dorf Querkwitzsch, wo eben das Amt eines Druschemanns, d. h. eines Hochzeits- und Leichenbitters, zu vergeben ist. Es melden sich drei Bewerber, von denen jeder durch allerlei Ränke und Kniffe einen Beisüßer sich gewonnen hat, und es entspinnt sich nun das bunte Intrigengewirr, dessen Fäden der Schulmeister Scibilis in den Händen hat. Mit Anwendung ausgesuchtester Kriegerlist gelingt es diesem, seinem Schützling und künftigen Schwiegersohn das Amt zu verschaffen. Dieser ränkevolle Vorgang in bäuerlichen Kreisen erweist Machiavells Unschuld; als der Schuldige wird Antiquus erkannt und als Anstifter der Bosheit seit Anbeginn der Welt zur Gefangenschaft verurteilt. Diesem Stücke ist durch die äußere Einkleidung Der politische Quacksalber (1684) ähnlich, der, vielfach an des Dichters Romane („Erznarren“, „Der politische Rächer“) erinnernd, in einer langen Reihe von Einzelbildern lebendig, zuweilen aber auch weit-schweifig, die verschiedensten Betrügereien und Pfuschereien schildert. Dagegen ist Die verkehrte Welt (1683) ein Werk der Phantasie, das die scherzhafteste Idee, daß alles auf den Kopf gestellt wird, in mehreren Szenen veranschaulicht. Noch Tieck hat seine satirische Literaturkomödie mit demselben Titel versehen. „Was die alten Philosophen gelehrt haben, was noch heute die nobelsten Bücher in sich enthalten“, soll Die unvergnügte Seele (1688) „mit lebendigen Farben“ abmalen. Es ist ein faustisches Problem, das Weise, freilich mit ungenügenden Mitteln, zu lösen sucht, wie denn auch der Gang der Handlung stark an Goethes Drama erinnert. Vertumnus, der Held des Stückes, wird in verschiedene Lebenslagen gebracht und findet, „unbefriedigt jeden Augenblick“, das wahrhaftige Glück schließlich in der Selbstzufriedenheit. „Man wird betrogen, wenn man eine Zufriedenheit außer sich selbst sucht.“ Ganz im Gegensatz zu Goethes Faust, wo das Aufgehen des Selbst im Wirken für das Wohl der Menschheit „der Weisheit letzten Schluß“ bildet. Um „der unvergnügten Seele“ vergnügte Zuschauer zu gewinnen, läßt der Dichter den „klugen Geheimnissen“ Die Martinigans, eine Burleske derbster Art, als Nachspiel folgen.

Während Weises bisher genannte Lustspiele auf freier Erfindung beruhen, berührt er sich in den folgenden stofflich mit Shakespeare. So bearbeitete er in Philippus Bonus' Abenteuer mit dem niederländischen Bauern (1685) nach der Darstellung des Franzosen Goulart die im Orient wie im Nördlichen gleich verbreitete, auch von Holberg, Kogebue und Grillparzer dramatisierte Geschichte von dem Fürsten, der einen Mann niederen Standes schlafend findet, ihn einen Tag das Leben eines Fürsten kosten und dann wieder an die Stelle schaffen läßt, wo er ihn gefunden hat. Wahrscheinlich hat auch Shakespeare den Stoff aus derselben Quelle für sein Vorspiel zu „Der Widerspenstigen Zähmung“ geschöpft. Auch den Stoff dieses Dramas bearbeitete Weise, und zwar in der Komödie von der bösen Katharina. Mit Shakespeare und Gryphius berührt sich, wenigstens durch den Grundgedanken und den allgemeinen Gang der Handlung, auch Weises Lustiges Nachspiel, wie etwann vor diesem von Peter Squentz aufgeführt worden, von Tobias und der Schwalbe (1682), ohne jedoch auch nur an Gryphius heranzureichen. Wie im „politischen Rächer“, „geht das ganze Spiel auf solche Leute, die etwas in der Welt auf sich nehmen, das sie nicht gelernt haben“. Zu diesem gehört auch der Schulmeister Bonifatius von Lautensack, dessen Komödie „von Tobias und der Schwalbe“ den Preis über die Arbeiten von elf Mitbewerbern davon trägt und unter deren Mitwirkung zur Feier des Geburtstages eines Grafen aufgeführt wird. Die Darsteller lassen es an „Säuen“ nicht fehlen, geraten sich jeden Augenblick in die Haare, bis schließlich eine allgemeine Prügelei der Vorstellung ein vorzeitiges Ende bereitet. Schon zwei Jahre früher hat Weise das der Anlage und dem Grundgedanken nach verwandte Stück, „Zweifache Poeten-Zunft“ (1680) geschrieben und darin die unberufenen Sprachneuerer (Pesen) verspottet.

In der Zeit von 1688 bis 1702, in der Weise eine Pause in den Schulaufführungen eintreten ließ, und später verfaßte er unter fremden Einflüssen einige ganz regelrecht angelegte Intrigenstücke, die um Liebesgeschichten sich drehende Anekdoten zum Inhalt haben, nicht mehr moralisieren, sondern unterhalten wollen und durch ihre Technik bereits dem modernen Schauspieler sich nähern. Hierher gehören Der betrogene Betrug (1690), Der verfolgte Lateiner (1695), Die betrübten und wieder vergnügten Nachbarkinder (1699), Der curieuse Hörbelmacher (1702) und Die ungleich und gleich gepaarte Liebes-Alliance (1703). Wie bereits mit seinen zwei ältesten Dramen und in der „unvergnügten Seele“ steht er mit einigen dieser Stücke auf dem Boden des mittleren Bürgerstandes, während bis dahin die deutsche Bühne fast nur die pathetische Tragödie oder die Posse kannte und daher mit fürstlichen Personen oder Leuten aus dem niederen Volke belebt wurde. Damit war ein Schritt zum

bürgerlichen Schauspiel getan, das dem deutschen Geiste am meisten zusagt und zu dem man, da Gottsched von dem Wege Weises abwich, erst auf dem Umwege des englischen Sittendramas zurückkehrte.

Weises Dramen erfreuten sich einige Zeit großen Beifalls und wurden auch außerhalb Bittaus, namentlich in Schulen, aufgeführt. Doch fand er im Schuldrama keine nennenswerten Nachahmer, denn diese haften an seiner nichts sagenden Lyrik und reimten nach seinen nüchtern-verständigen, aber leicht faßlichen Anweisungen wacker darauf los. In der Poesie nur gereimte und rhythmisierte Prosa, wie ihr Meister es lehrte, erblickend, drückten sie jene in das Platte und Triviale herab und machten damit Weise, obzwar dieser dank seiner dichterischen Anlage in der Praxis von solcher Verwässerung in der Poesie sich frei hielt, dennoch zum Urbild eines Wasserpoeten. So kam es, daß der abseits von der Modeliteratur dichtende Schuldramatiker bald der allgemeinen Verurteilung anheimfiel.

„Der verfolgte Lateiner“ Weises zeigt bereits den Einfluß Molières; noch deutlicher tritt er in den Lustspielen Christian Reuters hervor, dessen erstes Stück *L'Honnête Femme* oder die ehrliche Frau zu Blistine (1695) die Hauptintrige für den zweiten Teil auch aus Molières *Les précieuses ridicules* entlehnt und selbst in Einzelheiten ihm folgt. Wie wir schon oben andeuteten, will Reuter darin seine Mietsfrau verspotten und es ist dem Dichter gelungen, den wunderlichen Gegensatz zwischen dem Bestreben der einzelnen Mitglieder einer Familie, möglichst vornehm zu erscheinen, und ihrem plumpen und rohen Benehmen zu komischen Wirkungen zu steigern. Nicht so gelungen in der Charakteristik, sicherer aber in der dramatischen, von Weise beeinflussten Technik ist Reuters Lustspiel *Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod* (1696), das in einzelner wieder an Molière anknüpft, aber gleich jenem auch den Einfluß des Volksschauspiels verrät. Unter dessen Bann stehen auch des Dichters *Harlekinspiele*, in denen die lustige Person nicht mehr als Pickelhäring, sondern als Harlekin auftritt.

Dieser Name ist französischer Herkunft und bezeichnet in Literaturdenkmälern des Mittelalters den Anführer bei der wilden „Jagd“, später die als komischer Teufel sich geberdende Hauptfigur bei den Straßenaufzügen (*Charivaris*) der Pariser. Von der Straße kam er auf die Bühne und wurde von der italienischen Komödiantentruppe, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Paris, von Heinrich III. begünstigt, ein eigenes Theater gründete, in die *commedia dell'arte* aufgenommen, in der er seine typische Ausbildung als täppischer Wiener erhielt und neben dem kurzweiligen *Nat Pantalon*, dem *Brighella*, *Scaramuz*, den Liebhabern und Liebhaberinnen, wie dem *capitano spavento* eine Hauptrolle spielte. Stücke dieser Art, teils ausgeführt, teils bloß skizziert, sind in dem *Théâtre Italien Gherardis* gesammelt und übten neben dem *Théâtre de la foire*, das zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts von den Italienern in Paris gegründet wurde und, seine Stoffe aus tausendundeine Nacht entlehnd, das Wunderbare mit dem Komischen vereinigte, auf das deutsche Lustspiel einen großen Einfluß aus, ehe Gottsched den französischen zum alleinherrschenden machte.

Daß dieser übrigens schon geraume Zeit früher sich geltend machte, ersehen wir daraus, daß unter den vielen Übertragungen ausländischer Dramen, die gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts auftauchten, die der französischen weitaus die Mehrzahl bilden. Dem durch Greflinger in deutsche Verse gebrachten „*Cid*“ Corneilles (1650) folgten eine Reihe von Übersetzungen anderer Werke der klassischen Bühne Frankreichs. Eine große Fruchtbarkeit entwickelte darin F. Chr. Bressand (gest. 1702), der an dem Braunschweigischen Hofe den *Maitre de plaisir* spielte und nicht bloß zahlreiche Operntexte verfaßte, sondern auch Tragödien französischer Klassiker (Corneilles, Racines, Pradons) übersetzte, die auf dem „Braunschweigischen Schauplatz“ auch wirklich zur Darstellung kamen. So wurde an demselben Hof, der hundert Jahre früher unter Heinrich Julius ein Hauptstützpunkt für das unter fremdem Einfluß sich umgestaltende deutsche Volksschauspiel war, unter Anton Ulrich eine neue Epoche in der geschichtlichen Entwicklung des deutschen, Frankreich ganz eigentlich nachgebildeten Kunstdramas angebahnt.

Obgleich Weise auf die Entwicklung des kunstmäßigen Dramas keinen nachhaltigen Einfluß ausübte, so hat er doch das protestantische Schuldrama zu einem vielgestaltigen Abschlusse seiner Entwicklung gebracht. Aufführungen von Schuldramen fanden in Thüringen, Sachsen, Lausitz, Schlesien und den angrenzenden Landstrichen im achtzehnten Jahrhundert noch häufig, anderwärts, wie in Ulm, Braunschweig und Königsberg, nur mehr vereinzelt statt. In den katholischen Ländern nahm sich vor allem der Jesuitenorden des Schultheaters an; was er auf diesem Gebiete

und darüber hinaus leistete, haben wir bereits zu würdigen versucht. Den von ihm ausgehenden Anregungen folgend und an vorhandene Überlieferungen anknüpfend, nahmen auch die alten Orden, und zwar insbesondere die Benediktiner, die Pflege des Schauspiels wieder auf und so entfaltete sich in dem Schottenstifte zu Wien, in den Klöstern Melk, Kremsmünster, Admont, Lambach und Ettal während des siebzehnten Jahrhunderts bis weit hinein in das folgende ein reges dramatisches Leben, das alle gangbaren Formen des geistlichen und weltlichen Schauspiels in seinen Kreis zog, die Freude an theatralischen Aufführungen bei allen Schichten der Bevölkerung weckte und teils gebend, teils nehmend, zum Bürger- und Bauernspiel in Wechselbeziehung trat. Am mannigfaltigsten gestaltete sich das Ordensdrama und die neben ihm gepflegte italienische Oper in der Alma Benedictina zu Salzburg, die, 1622 feierlich eröffnet, bald einer Reihe von Dramatikern (Otto Macher, Simon Kettenbacher) und Komponisten sich erfreute, bis 1688 mit ihrem Kultheater den berühmten Jesuitenbühnen gleichkam und wie in wissenschaftlicher, so auch in künstlerischer Beziehung im Geschmacke des Barock allenthalben belebend wirkte. Wie das Jesuitendrama wählte das Ordensdrama zu seinem Inhalt Allegorien, Legenden, Stoffe aus der Geschichte des Ordens und des Vaterlandes, große Staatsaktionen, Sagen und Begebenheiten aus allen Zeiten und Ländern. Die Sprache war anfangs lateinisch, in der Folge aber auch deutsch; lateinische Stücke mit deutschen Zwischenspielen bildeten dazu den Übergang. Diese hatten oft einen derb-komischen Charakter und wir werden hören, daß Schauspiele dieser Gattung Geistliche zur Pflege des Dialekt dramas anregten, in dem mit der heimischen Art die klassische Bildung sich verband. Diese Form des akademischen Dramas drang in weitere Kreise und bewirkte in Oesterreich und Bayern eine Umgestaltung des alten Volksschauspiels, indem es nicht bloß seine Form der neuen anpaßte, sondern auch sein Repertoire mit Stoffen aus dem Ordensdrama bereicherte.

Das volksmäßige Schauspiel war durch den Dreißigjährigen Krieg in seinem Entwicklungsgange vielfach gestört und unterbrochen worden, und als es nach dem Friedensschlusse wieder aufgenommen wurde und eine neue regere Teilnahme dafür sich überall zu zeigen begann, erschien es mit fremden Elementen der verschiedensten Art vermischt oder dem Auslande, namentlich den Niederlanden, Frankreich, Italien und Spanien, in Stoff und Form geradezu abgeborgt und dem deutschen Geschmacke, so gut es eben gehen wollte, anbequemt. Zwar hatten, wie wir früher darlegten, einzelne gelehrte Dichter volkstümliche Elemente in ihre Dramen aufgenommen und einige (Nist, Birken) ihre allegorischen Festspiele zur Feier des Friedens für die Aufführung durch Bürger geschrieben, aber alle diese Schauspiele, auch nicht Gryphius' und Weis's Lustspiele, konnten die Volksbühne auf die Dauer nicht erobern und blieben, wenn sie überhaupt zur Darstellung gelangten, zumeist auf die Räume der Schule und der Universität beschränkt. Die gelehrten Dichter, im Drama nur eine Gattung der Poesie erblickend, verloren dessen eigentliche Bestimmung, der Schauspielkunst zu lebendiger Darstellung zu dienen, aus dem Auge und setzten das selbständige Bühnendrama an die Stelle des Bühnendramas, das nun, den Schauspielern allein überlassen, immer mehr der Geschmacklosigkeit verfiel. Es sind die wandernden Komödiantentruppen, in deren Händen nach der Trennung von Dicht- und Schauspielkunst die Pflanzstätte des lebendigen Theaters ruhte, die Nachfolger der englischen Komödianten. Schon vor der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts waren einzelne solcher, meist aus Studenten zusammengesetzter deutscher Kompagnien in verschiedenen Städten aufgetreten; in buntem Gewimmel schleppten seit der Mitte des Jahrhunderts zahlreiche holländische und „hochdeutsche“ Gesellschaften den Theatersfarren durch alle Strapazen und Wechselfälle launischer Erfolge, um einander den Bissen Brot abzujauchen, den die Schau- und Nachlust der Menge sich abgewinnen ließ. Kein Wunder, daß diese Komantik auf die jugendlichen Gemüther mächtig wirkte und daher auch jetzt besonders Studenten, zumal in ihren Studien verunglückte, von ihren akademischen Aufführungen zu den Wandertruppen übergingen, in denen sie freilich oft genug noch mit Springern und Seiltänzern, auch mit Scharlatanen und Zahnbrechern zusammenleben und nach dem Geschmacke den Hanswurst als oberste Person anerkennen mußten.

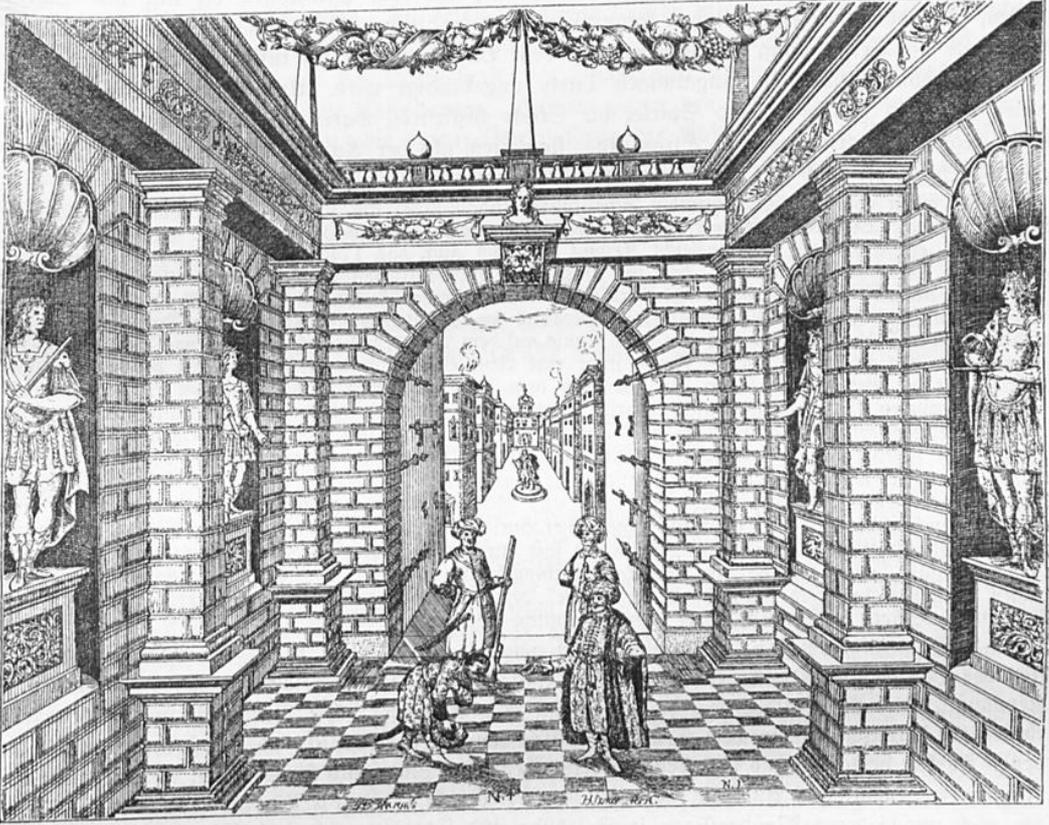
Über die von den Wandertruppen aufgeführten Stücke sind wir nur wenig unterrichtet, da sie, um Wettbewerb zu verhindern und um die Neugier des Publikums zu spannen, nur schriftlich aufgezeichnet waren und als besonderes Eigentum der einzelnen Gesellschaften mit diesen selbst zum größten Teile verschwunden und von den meisten nur die Titel durch überlieferte Spielpläne erhalten sind. Anfänglich bildeten die vorhandenen zwei Sammlungen der englischen Komödianten einen Teil des Repertoires, bis es durch Dichtungen von Mitgliedern der Truppen erweitert wurde, aus deren Kreisen 1670 die bereits erwähnte „Schaubühne englischer und französischer Komödianten“ hervorging, die darum von Wichtigkeit ist, weil sich aus ihr erkennen läßt, daß um diese Zeit das französische Lustspiel auf der deutschen Volksbühne schon heimisch geworden war. Denn obgleich nach bisheriger Gepflogenheit die „Englischen“ der Anempfehlung halber auf dem Titel noch genannt werden, ist von ihrer Kunst weiter nicht mehr die Rede, sondern einfach auf die schönsten und allerneuesten Komödien hingewiesen, so in den letzten Jahren in Frankreich, Deutschland und anderen Orten agieret worden. Wessen Ursprunges diese waren, erfahren wir von den holländischen Komödianten, die 1651 bei ihrem Auftreten in Frankfurt a. M. ankündigten, „alles nach französischer anmutiger Art und Manier repräsentieren zu wollen“. Daher finden sich auch in der genannten Sammlung der „hochdeutschen Komödianten“ zwölf französische Stücke, aber mit einer einzigen Ausnahme nur Komödien, darunter fünf Molièresche. Wie sehr jedoch die Stücke der spanischen (Calderon, Lope de Vega), italienischen und französischen Klassiker bei der Bearbeitung für die Volksbühne mißhandelt wurden, können wir aus des Leipziger Magisters Christoph Kormart „meist aus dem französischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht“ Drama „Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer“ (1669) ersehen, in dem durch „neue Erfindungen“ alles derart ins Rohe, aber Anschauliche umgestaltet ist, daß das Vorbild kaum mehr zu erkennen ist und das Ganze die englischen Blut- und Marterstücke an Greuelnzen noch überbietet. Daß dabei dem Verfasser, von dem auch das wahrscheinlich dem älteren Corneille nachgebildete Trauerspiel „Die verwechselten Prinzen oder Heraclius und Martian“ (1675) und eine „Maria Stuart“ nach dem Holländischen Vondels stammen, die Prosarede bessere Dienste tat als die Alexandriner des französischen Tragikers, ist selbstverständlich. Was sich der Fickelhäring an zotigen Späßen selbst in den bedeutendsten Tragödien erlauben durfte, verrät uns eine Prosabearbeitung von Shakespeares „Romeo und Julie.“ Dieses Stück findet sich auch in dem Verzeichnisse der Vorstellungen, die der Magister Johannes Velten aus Halle (1640—1692) während des Karnevals 1690 am kursächsischen Hofe zu Torgau gab. Außerdem werden dort noch zehn Molièresche Komödien, Corneilles „Cid“, „Der Prinz Sigismund von Pohlen“ (Calderons „Das Leben ein Traum“), Gryphius' „Papinianus“ und „Peter Squenz“, Haugwitzens „Der durch Hochmut gestürzte Wallensteiner“, Prinz Hamlet, Genoveva, Aspasia, Alexanders Liebeskrieg (nach dem Französischen) und zahlreiche Possenspiele genannt. Fügt man dazu noch die von Velten an anderen Orten aufgeführten Stücke (Kollenhagens Amantes amentes, Semiramis, vermutlich nach Calderon, das geistliche Spiel „Adam und Eva“ usw.), so ergibt sich ein mannigfaltiges Bild, das uns zeigt, wie Velten trotz seines Eintretens für den volkmäßigen Bühnengeschmack seiner Zeit doch auch mit der Literatur des In- und Auslandes in Fühlung zu treten strebte und durch die Begünstigung des Molièreschen Lustspiels den Weg zur Begründung einer neuen deutschen Schauspielkunst bahnen wollte. Dasselbe Ziel wurde später von Gottsched und der Neuberschen Truppe durch Nachahmung der französischen Tragödie angestrebt, die übrigens auch Velten nicht gänzlich ausschloß.

Die Anfänge der Geschichte Velten's liegen im Dunkeln; 1668 führte er in Nürnberg ein geistliches Hirtenspiel auf, zehn Jahre später wird seine Bande bei ihrem Auftreten in verschiedenen Städten Deutschlands als die „berühmte“ bezeichnet. 1683 mit dem Titel „Sächsische Bande“ ausgezeichnet, schwang sie sich zu der bedeutendsten aller deutschen Wandertruppen empor, von denen die wichtigsten Prinzipale der Folgezeit (Glenfson, Spiegelberg, Denner, Förster, Haacke, Hoffmann, Neuber, Schönemann, Ekhof, Koch, Schröder) ihren Stammbaum

auf die Beltensche Komödiantentruppe zurückführen. Und da einzelnen von ihnen die hervorragendsten der späteren ständigen Theater, wie Mannheim, Gotha, Hamburg und Berlin, ihr Entstehen verdanken, so erscheint Belten in der That als der Ahnherz der neueren deutschen Schauspielkunst. In deren Entwicklung griff er besonders dadurch ein, daß er die Darstellung der weiblichen Rollen durch Frauen, wie es in der Oper, im ausländischen und vereinzelt auch im deutschen Schauspiel schon seit längerer Zeit geschah, zur Regel erhob. Durch diese Neuerung, die kaum mehr abzuweisen war, wurde die Bühne zwar mit einem wirksamen Anziehungsmittel bereichert, der sittliche Ruf der Wandertruppen aber nicht gehoben; von da an mehrten sich die Versuche der Geistlichkeit, aus Gründen der Sittlichkeit und Religiosität dem Unwesen der „Operisten und Komödianten“ zu steuern. Belten wurde auf seinem Sterbebett das Abendmahl verweigert, weil er sich von seiner Profession nicht lossagen wollte. Und die fahrenden Söhne und Töchter Italiens mochten wohl auch oft genug mit ihren „schwärmerischen Maskeraden und Schweinigeleien“ ein anständiges Publikum beleidigt und durch ihr ungebundenes Leben, von dem Paul Scarron in seinem Schauspielerroman (1654) und Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ lebensvolle Bilder entwerfen, zum Widerspruch herausgefordert haben. 1685 wurde Belten von Kurfürst Georg III. von Sachsen mit der Leitung des Dresdener Hoftheaters betraut, das man wegen seiner nach bestimmten Gesetzen geregelten Einrichtung als das erste in Deutschland anzusehen pflegt, obgleich schon zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die „Englischen“ von einzelnen deutschen Fürsten in Dienst genommen worden sind und gleichzeitig an den Höfen zu Wien und München das italienische Schauspiel und durch viele norddeutsche Fürsten das französische Pflege gefunden hat. Erst seit 1670 wurden neben ausländischen Truppen am Hofe zu München auch deutsche bestellt, nachdem sich ihnen etwa zehn Jahre früher die Tore des erzhertzoglichen Schlosses zu Innsbruck erschlossen hatten.

Noch lange jedoch mußten die deutschen Wandertruppen mit den von den Höfen bevorzugten französischen und \*italienischen um das Brot kämpfen. Das bessere, aus Racine, Corneille, Molière usw. gewählte Repertoire und die zum größten Teil in der Hauptstadt geschulten Schauspieler verschafften dem französischen Geschmack nicht bloß in den Hofkreisen, sondern auch bei allen gebildeten immer mehr Geltung, während die deutschen Schauspieler auf die niederen Kreise angewiesen wurden und daher im allgemeinen auch ihre Stücke in Ton und Geschmack immer mehr herabsanken. Deren geschmackloseste Entartung in den Haupt- und Staatsaktionen wie in den Stegreiffpielen wird mit dem Namen Beltens in Verbindung gebracht; doch mit Unrecht, denn zu beiden fanden sich die Elemente schon bei den englischen Komödianten. Durch ihre und der Niederländer Stegreiffpossen, von diesen „Nligten“ oder „Nluchten“ genannt, war man auf die Stegreiffkomödien bereits vorbereitet, die Belten unter Benutzung der Entwürfe in Gherardis Théâtre italien einrichtete. Den Darstellern wurde der Inhalt der Posse, die Intrige und ihr Gang mitgeteilt, die Ausführung aber ihrer Erfindungskraft überlassen. War diese gewandt und mit der Gabe des Humors verbunden, so konnten solche Bravourstücke, in denen Dichter und Darsteller in einer Person vereinigt waren, immerhin Erfolge erzielen; im allgemeinen aber kamen sie nur der lustigen Person zugute, die jetzt vielfach als Harlekin auftrat und mit ihren neuen und alten Späßen, oft der allerderbsten Art, das Publikum unterhielt. Ihren genialen Vertreter fand diese drastische Stegreiffkomik in dem Österreicher Josef Anton Stranitzky (1676—1726), dem sogenannten „Wienerischen Hans Wurst“, mit dem Harlekin fortan sein Reich teilen mußte. Ein geborener Komiker und einer der besten Satiriker, hat Stranitzky seine italienischen Vorbilder mit ihren eigenen Waffen geschlagen, indem er alles für nationale Sitten einrichtete, für seine Rolle als Hans Wurst das Kostüm eines Salzburger Bauern wählte und sich als „Sau- und Krautschneider“ einführte. Ein spitzer Filzhut mit breiter Krempe, dunkle Jacke, Lederhose und Britsche bildeten die Ausstattung dieses besten deutschen Hanswurstdarstellers. Seines Zeichens Wund- und Zahnarzt, erscheint er 1712 als Wiens erster Schauspieldirektor mit seiner Truppe in dem Komödienhause „am Plage nechst dem Karnerthor“, wo er mit den

Italienern abwechselnd spielen durfte, bis es ihm 1720 zum alleinigen Besitz überlassen wurde. Auch als Schriftsteller tätig, widmete er, fremden Anregungen folgend und mit angeborenem Witz ausgestattet, nach damaliger Gepflogenheit zu Neujahr seinen Gönnern seine Büchlein mannigfaltigen Inhaltes. Auf diese Weise entstand wohl auch die „Ulapotrida des durchgetriebenen Fuchsmundi“ (1722), eine Sammlung von bunten Szenen voll des frischesten Humors,



Szene aus einem Drama des Andreas Gryphius: „Katharina von Georgien.“  
Nach dem die Aufführung am herzoglich liegnitzischen Hofe wiedergebenden Stich von Joh. Wieg.

die, auf Oherardis Théâtre italien beruhend, zum Grundbuch für die damaligen Komiker, auch Norddeutschlands, geworden ist.

Die lustige Person schwang sich in den Stücken der Wandertuppen zur Hauptrolle empor und wurde daher, um von ihren Launen nicht abhängig zu sein, wie von Stranitzky, so auch von anderen Prinzipalen in der Regel selbst dargestellt. Und nicht bloß in den „Nachkomödien“, den possenhafsten Nachspielen, fiel ihm die erste Rolle zu, sondern auch in den Heldenstücken, den „Aktionen“, die den Hauptteil der Vorstellungen bildeten und daher auch „Hauptaktionen“ hießen, mußte er mit seinen derben Späßen und grotesken Grimassen und Wendungen für die Unterhaltung des Publikums sorgen. Dies geschah namentlich in den viel berufenen Haupt- und Staatsaktionen, die ihrem Wesen nach auf die Spektakelstücke der „Englischen“ zurückgehen, den Charakter aber, den wir damit zu verbinden pflegen, in den ersten drei Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts, und zwar namentlich wieder in Wien, erhalten haben. Erst in dieser Zeit taucht zuweilen die genannte Bezeichnung auf, während Belten die Stücke ähnlicher Art bloß als

„Hauptaktion“ auf den Theaterzetteln ankündigt. Doch nannte schon Weise seine historischen Dramen politische Stücke. Diese Bezeichnung ging in den hochtrabenderen Namen der Staatsaktionen über, und da nun jede Staatsaktion ihrer Natur nach zugleich eine Hauptaktion war, so entstand der noch gewichtiger klingende der „Haupt- und Staatsaktion“. Ein hochtrabender Ton, ein bombastisches Pathos war der Grundzug dieser unter Einwirkung der Oper mit Musik und mannigfaltigen „Auszierungen“ dargestellten Stücke, die vom historischen oft nur den Schein hatten, aber doch mit geschichtlichen Kenntnissen und politischen Gemeinplätzen prunken wollten. Nie fehlte die Vermischung des Ernsten mit dem Burlesken, nie die lustige Person, deren Auftreten gewöhnlich schon in langatmigen Titeln angekündigt wird. Und die Bemerkungen, mit denen diese als Zuschauer und Spieler die Stücke begleitete, waren, wenn sie aus dem Munde eines begabten Darstellers, wie Stranitzky's, stammten, als der Ausdruck gesunder Volkskraft bei aller Verbtheit oft noch das Beste an diesen lärmenden Stücken.

So sollen von dem vielgenannten Schauspieler Ludovici, der um 1710 eine württembergische Bande führte, zahlreiche Staatsaktionen verfaßt worden sein, darunter auch ein König Ottokar von Böhmen, ein Graf Essex, ein Cromwell, und vielleicht stammt von ihm auch das 1745 gedruckte Stück von dem „Unglückseligen Todesfall Caroli XII.“, das mit eingelegten Harlekinszenen den geheimnisvollen, gewaltamen Tod des abenteuerlichen Schwedenkönigs Karl vor der norwegischen Festung Friedrichshall in einem Gemisch von bombastischen Phrasen und trockenster Darstellung im pedantischen Zeitungsstil zur Darstellung bringt und mit einem Tableau schließt, das den toten König auf dem Paradebett zeigt, umgeben von Bellona, Mars, Juna usw., alle in tiefer Trauer; Juna singt eine Arie, Bellona und Merkur sprechen die Epiloge. Auf dieselbe Art der Behandlung lassen die nur nach dem Titel bekannten Stücke schließen: „Die hohe Vermählung zwischen Maria Stuart und Heinrich Darnley mit unvergleichlicher Harlekinslustbarkeit“; „Das große Ungeheuer der Welt oder Leben und Tod des ehemals gewesenen kaiserlichen Generals Wallenstein, Herzog von Friedland mit Hanswurst“. Während diese Aktionen an zeitgeschichtliche Stoffe anknüpfen, entlehnen andere, wie Ludovici's „Das blutige doch mutige Pegu“ oder des Schauspielers Bezell „Tamerlan oder die spielende Fortuna“, ihren Stoff den uns schon bekannten heroischen Romanen und wieder eine andere Gruppe steht unter dem Einflusse romanischer Vorbilder. Dies gilt von den in der Nationalbibliothek zu Wien handschriftlich aufbewahrten Stücken, die fast durchweg den Stoff aus der alten Geschichte schöpfen und gemeinsam haben, daß sie eine verwickelte Liebesgeschichte in Stile der Zeit aufs geschmackloseste vortragen, mag nun der Held „Gordianus der Große“, der „weltberühmte Wohltredner Cicero“, „die grausame Atalante“, „Scipio in Spanien“ oder „der Messinische Wütherich Pelifonte“ sein.

Auch wenn einmal ein religiöser Stoff gewählt wird, muß er sich die Behandlung nach Art der Haupt- und Staatsaktionen gefallen lassen; so „Die glorreiche Marter Johannes von Nepomuk unter Wenceslao, dem faulen König von Böhmen“. Die lustige Person treibt darin ebenso ihr Unwesen wie in dem Stücke „Türkisch bestraffter Hochmuth oder das Anno 1683 von denen Türken belagerte und von denen Christen entsetzte Wien und Hans Wurst“. Den weitesten Raum aber gewann das Burleske erst unter dem Wiener Gottfried Prehauser (1699—1769), der nach verschiedenen Wanderzügen in Salzburg und Oberösterreich nach Wien berufen und von Stranitzky selbst auf öffentlicher Bühne als sein Nachfolger erklärt wurde. An seinen Namen knüpft sich die Ausbildung der eigentlichen Hanswurstiaden, in denen die Handlung nur mehr den Rahmen bot für das Stegreifspiel der komischen Personen. Neue Elemente wurden diesem durch Felix Josef von Kurz, einen gewandten Welt- und Geschäftsmann (gest. 1784 als polnischer Freiherr zu Wien), zugeführt. Durch Stranitzky's Erfolge verlockt, richteten sich die Prinzipale aller deutschen Wandertruppen nach seinem Vorgange ein und ließen sich nur schwer zu der von Gottsched angebahnten Theaterreform herbei. In Wien war Prehauser der erste Zust in Lessings „Minna von Barnhelm“.

Bei dem verwahrlosten Zustande, in den das Schauspiel der Wandertruppen trotz der vielen fremden Einflüsse in den ersten Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts geraten war, darf es uns nicht wundern, daß die Gebildeten sich von ihm abwandten und die Höfe höchstens französische und italienische Schauspieler begünstigten, wenn sie nicht ausschließlich der Oper oder deren Abarten, den Balletts und Maskeraden („Wirtschaften“), sich zuwandten. An Keimen zu einem deutschen musikalischen Drama hat es nicht gefehlt; aber die Singspiele, die Myrer nach dem Vorgange der „Englischen“ einführte, fanden wenig Beachtung mehr, nachdem Opitz mit seiner aus dem Italienischen übersetzten und von Schütz komponierten „Dafne“ der Oper der Italiener

den Weg nach Deutschland gebahnt hatte. Wie diese, so meinten auch die nicht minder von Renaissancebestrebungen erfüllten Poeten Deutschlands damit die heroische Tragödie der Griechen nachzuahmen, und als man in Italien später ohne diese Absicht diese aus Musik, Drama und Tanz sich zusammensetzende Mißgestaltung pflegte, geschah es auch in Deutschland. Dessen Oper blieb denn auch in Abhängigkeit von italienischen Vorbildern, mochten diese nun bloß übersezt oder nachgebildet werden, und deutlich läßt sich sogar die stufenweise Entwicklung der italienischen Oper an der deutschen nachweisen. In deren Geschichte können wir im siebzehnten Jahrhundert zwei Perioden unterscheiden, die des Singspieles und die der eigentlichen Oper. Jenes nahm seine Stoffe vorzugsweise aus der Mythologie, der Schächerwelt, zuweilen aus der Bibel („Sudith“), oft waren es allegorische Erfindungen. Hoffeste gaben den Dichtern (Buchner, Schirmer, A. Gryphius, v. Birken, Filidor) die äußere Veranlassung zur Abfassung dieser Art musikalischer Dramen, die dem Texte noch die Führung des Ganzen zuerkannten und bis weit über die Hälfte des Jahrhunderts hinaus Gefallen fanden. Als aber nach französischem Vorbilde die deutschen Höfe eine immer größere Prunkfucht entfalteten, mußten auch die theatralischen Vorstellungen ihrer Prachtliebe dienen, und zwar umsomehr, da die Fürsten und Höflinge oft selbst daran Anteil nahmen. Damit begann die Zeit der eigentlichen Oper, in der man nicht mehr mit der Vereinigung von Musik und Poesie sich begnügte, sondern verlangte, daß auch die Malerei, Architektur, Tanzkunst und Mechanik mitwirkten und alle Künste sich gegenseitig unterstützten, um die Sinne zu reizen und den Genuß zu erhöhen.

Die Dichter hatten vor allen Dingen dafür zu sorgen, daß ihre Erfindungen zur Entfaltung dieses Schaugepranges in Aufzügen, Verwandlungen der Personen und der Bühne, Wolkenfahrten, Tänzen, Feuerwerken, Illuminationen recht viel Gelegenheit darboten. Denn „in einer Hauptoper“, sagt Neumeister (gest. 1756 in Hamburg), „soll das Theatrum zum längsten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben, damit die Zuschauer immer mit etwas anderem mögen divertiert werden, wonach sich denn der Poet in der Elaboration einrichten muß“. Daß dieser bei so mannigfachen Aufgaben den Text nicht frei und künstlerisch gestalten konnte, ist selbstverständlich, und es ist daher oft ein erbärmliches Verhältnis, in dem der Inhalt zu den Kosten stand, die man an den Höfen zu Wien, Dresden, München und Braunschweig für die Oper aufwandte. Aber selbst die Städte und Schulen blieben nicht zurück, als auch in ihnen die Oper feste Sitze gewann und aus dem früheren Festspiel nun zu einem allgemeinen Unterhaltungsmittel der höheren und gebildeten Stände wurde. So soll in Hamburg eine einzige Dekoration, der Tempel Salomons, gegen 15000 Taler gekostet haben und am Wiener Hofe wurden jährlich nur zwei Opern aufgeführt, da jede durchschnittlich einen Aufwand von 60000 Gulden erforderte. Hier hatte die weltliche Oper eine Heimstätte und neben den mit ihr verwandten musikalisch-dramatischen Aufführungen der Jesuiten insbesondere zur Zeit Josefs I. und Karls VI. reiche Pflege gefunden. Als Verfasser italienischer Operntexte erfreute sich der Dichter und Historiograph Apostolo Zeno, und als dieser nach Venedig zurückkehrte (1729), der Maestro Pietro Metastasio (gest. 1782 in Wien) wegen seiner süßmelodischen Verse einer überaus großen Beliebtheit. Daneben kamen die „deutschen Hofpoeten“, die, wie z. B. der Konvertit Adam Negelein, mit der Übertragung italienischer Operntexte ins Deutsche betraut waren, nicht zur Geltung. Wie in Wien hatte auch an anderen Höfen die italienische Sprache in der Oper die Herrschaft erlangt und an einzelnen, wie z. B. in Dresden, bis zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts behauptet.

Die Übertragung des Operngeschmackes auf die Städte brachte es mit sich, daß man, um die neue Kunstform populär zu machen, sich der deutschen Sprache bediente und volkstümliche oder biblische Stoffe zur Darstellung brachte. So wurde in Nürnberg als erste Oper „Arminius“ aufgeführt und das neu erbaute Opernhaus in Hamburg mit der Oper von „dem erschaffenen, gefallenen und aufgerichteten Menschen“ eröffnet (1678). Doch dauerte diese nationalisierende Richtung nicht lange, und obgleich in Hamburg, wo die Oper den Mittelpunkt einer geradezu atemlosen Tätigkeit von Komponisten und Poeten bildete, die hochdeutsche Sprache durch die Textverfertiger Mattheson, Teind, Hunold, Postel, den Hauptvertreter der hamburgischen Oper, die Oberhand behielt, so wurde doch auch plattdeutsch, französisch und italienisch gesungen und wie in der Oper der Italiener durch die Musik und Pracht der Aufführung die Hauptwirkung angestrebt. Den biblischen Stücken folgten Allegorien, Moralitäten, Bearbeitungen von erdichteten und historischen Stoffen, auch Possen, selbst als Einlagen in die biblischen Stücke, wurden nicht verschmäht; kurz es ist derselbe Gang, den das Schauspiel überhaupt genommen hat. Und wie hier schließlich der Hanswurst über alles den Sieg davon trug, so fehlte die lustige Person auch

in der Oper nicht, und an ihr hatten, wie Christian Fr. Hunold, selbst ein Verfasser von Opern, berichtet, viele „einen solchen Narren gefressen, daß, wenn diese nicht darinnen, so gehen sie nicht hinein, die anderen Sachen mögen so schön sein, als sie wollen.“ Was in den komischen Szenen (Intermezzi) und in der daraus entstandenen Lokalposse an Gemeinheit und Roheit in Stoff, Form und Ausführung geboten wurde, erhob sich nicht über die Volksschauspiele, an denen sich der niedrigste Pöbel in kleinen Budentheatern ergötzte. Denn auf solche oder auf die Ball- und Fechthäuser sah sich das Schauspiel der Wandtruppen noch angewiesen, als man für die Opern in den größeren Städten bereits ständige Häuser erbaut hatte, die in der Folgezeit freilich auch ihm zugute kamen.

Wie sehr das „musikalische Schauspiel“ die gelehrten Dichter damals anzog, zeigt ein Verzeichnis Gottscheds, demzufolge in den Jahren von 1701—1720 auf 31 Schauspiele 289 Operndichtungen fallen. Doch wagte es Barthold Feind, selbst Verfasser von fünf Opern, in seinen „Gedanken von der Opera“ auf die Notwendigkeit einer Umgestaltung der Oper hinzuweisen, indem er mehr Übereinstimmung der Oper mit den dramatischen Regeln von den drei Einheiten verlangte.

Der anstößige Inhalt der Hamburger Oper hat die Geistlichkeit wiederholt zum Widerspruche gereizt; mehr jedoch als dieser trug die Brunksucht und die Geschmacklosigkeit zum Verfall der ersten „deutschen Oper“ bei und Gottscheds Angriff auf sie wurde dadurch in seiner Wirkung unterstützt. Schon 1738 mußte die Oper in Hamburg geschlossen werden. Für diese hatte auch Georg Friedrich Händel (geb. 1685 in Halle, gest. 1759 in London) seine ersten Opern geschrieben; doch nicht mit ihnen, sondern mit den Oratorien gründete er seinen Ruhm. Aus Italien stammend und als geistliche Gegenstücke zu den Opern ins Leben gerufen, wurden sie durch Heinrich Schütz nach Deutschland verpflanzt, wo sie sich unter Einwirkung der Oper zu großen lyrischen Gesangsszenen auswuchsen und namentlich die Passion zum Vorwurf wählten. Die Passionsmusik war aus der katholischen Kirche in die protestantische übergegangen und bestand in dieser anfänglich darin, daß der deutsche Text eines Evangeliums, auf verschiedene Personen verteilt, psalmodierend vorgetragen und mit einem Liede von der Gemeinde eingeleitet und beendet wurde. Durch Klajs „geistliche Freuden- und Trauerspiele“ war die Passionsmusik auch in die Gelehrtendichtung verpflanzt worden. Es war ein geschmackloser Versuch; aber auch die musikalische Behandlung, die den Passionstexten unter dem Einflusse der Oper und des italienischen Oratoriums um die Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, namentlich auf der Hamburger Bühne, zuteil wurde, entsprach nicht deren Würde. Erst Sebastian Bach (geb. 1685 zu Eisenach, gest. 1750 zu Leipzig) erhob sie mit seiner Johannispassion wieder aus diesen nur auf theatralische Effekte zielenden Niederungen durch stärkere Betonung des kirchlichen Charakters. Er entlehnte dazu einige Arientexte dem Passions-Oratorium „Der für die Sünden der Welt sterbende und gemarterte Jesus“, das der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brodtes wahrscheinlich unter der Einwirkung von Christian Reuters „Passionsgedanken“ (1708) für die musikalische Komposition gedichtet hatte (1712). Im Gegensatz zu den anderen Passionsdichtungen, die zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts in Hamburg entstanden und weder die Bibelprosa noch die Kirchenlieder der Gemeinde beibehielten, hat er zwar den Evangelientext durch freie Reime ersetzt, aber Strophen von Kirchenliedern eingeflochten; in Arien und Ariosas kam, wie in früheren Hamburger Passionstexten, die Empfindung zu Worte, sei es, daß die „Tochter Zion“ oder „die gläubige Seele“ fühlend und betrachtend hinzutrat. Es ist ein gewaltiges Werk, das in fremde Sprachen übersetzt und mehrfach, auch von Händel, komponiert wurde.

Wehr noch als Brodtes lehrte der Leipziger Dichter Christian Friedrich Henrici (gest. 1764) mit seiner Passionsdichtung zu der kirchlichen Überlieferung zurück und gab damit Bach das entsprechende Libretto zu seiner Matthäuspassion, mit der diese Gattung den Höhepunkt künstlerischer Vollendung erreichte (1729). In heiligem Ernste erklingt wieder die einfache, durch Verteilung der Volksrufe und Reden an Chor und Sänger dramatisch gestaltete Erzählung des Evangelisten, die vierstimmig gesungenen Choräle der Gemeinde überwältigen den

Zuhörer und die gefühlvolle Betrachtung, die den Leidensweg Christi begleitet und den Stimmungen der schuldbewußten, erlösungsbedürftigen und dankbaren Seele entspricht, trifft, durch den musikalischen Ausdruck der Empfindungen unterstützt, das Herz in seinem Mittelpunkt. Auch Händel, der bis 1716 nebst Opern pietistische Texte und opernmäßige Hamburger-Passionen, darunter auch Postels Johannispassion (1704), komponiert hatte, stärkte sich an dem echten Wortlaut der Psalmen, um dann in seinem *Messias*, zu dem der Engländer Ch. Jennens den in seiner Art meisterhaften Text aus Bibelworten zusammengesetzt hatte, durch Wiederbelebung des volkstümlichen dramatischen Chors und durch die zu einem großen Hymnus sich vereinigenden Chöre, Arien und Rezitative ein Werk zu schaffen, das in dieser Kunstgattung den späteren deutschen Komponisten zum Vorbilde geworden ist. In Dublin zum erstenmal (1742) aufgeführt, wurde es von den Musikkennern als das Beste bezeichnet, was von ähnlicher Art je in einem Lande gehört worden sei. Mit Händels „*Messias*“ drang das Oratorium in die Welt ein, und da er den Gegenstand nach Worten und Musik in einer über alle konfessionellen Streitigkeiten erhabenen Weise behandelt, wurde er auch als religiöses oder christliches Tonwerk zu einer Sache der Menschheit. Durch ihn waren auch dem poetischen Genius des jungen Klopstock die Wege gewiesen, als er in seinem „*Messias*“ der sündigen Menschheit Erlösung zu besingen sich entschloß.

## 6. Der Marinismus. Französischer und englischer Einfluß.

Was zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die bildenden Künste erfahren hatten, sollte gegen sein Ende auch über die Poesie kommen. Der neue Geschmack fühlte sich gelangweilt durch die edle Einfachheit echter Renaissance, die Prachtliebe des Jahrhunderts wollte in allen Dingen Verschwendung zeigen, und gerade das Überflüssige und Blendende ist da oft willkommener als strenge, keusche Schönheit. Bernini bringt in die Architektur krause und schwülstige Formen, man schiebt die gerade Linie als den Tod der Kunst, das Geschweifte, Gebauchte, Gebrochene, kurz der Schnörkel griff überall Platz. So war es in der Baukunst, in aller Verzierung, bald in der gesamten bildenden Kunst und nicht viel anders in der Poesie. Auch sie konnte in einer Zeit, wo die ganze Kunst sich dem Prunkenden und Prächtigen ergab, nicht in stiller, unge schmückter Würde verbleiben. Man sucht auch hier das Üppige, das Geschmückte, das Farbenreiche und erblickte die Hauptaufgabe stilistischer Kunst darin, Bilder auf Bilder zu häufen, durch größtmöglichen Schwulst der Rede greifbare Gedanken zu verbannen, den Sinn eines Satzes, falls ein solcher überhaupt beabsichtigt ist, vollständig zu verdunkeln, mit Geist und Wit zu prahlen und durch solche Mittel den Leser zu verblüffen. Man fürchtete das Kunstlose und verfiel in Künstelei, eine Erscheinung, für die man übrigens auch auf das Verhältnis der römischen Dichter zur Zeit des Augustus und noch mehr Lukans, Senecas, Claudians zu den alten Griechen hinweisen kann. Von solchen Mustern in der gezeigten Richtung weiter gehend, kommen wir zu den Neulateinern und schließlich zu jener manierierten, geschraubten Stilart, die im siebzehnten Jahrhundert unter verschiedenen Namen zur europäischen Modekrankheit in den Nationalliteraturen geworden und ebenso tief in den allgemeinen Kultur- und Gesellschaftsverhältnissen begründet ist wie die Allonge-Perücken und Schleppen der Damen, die Titulaturen und schwerfälligen Ehrenbezeichnungen in Brief und Gespräch.

Wir begegnen ihr als *Cultismus* oder *Gongorismus* in Spanien, so benannt nach dem Dichter Luis de Argote y Góngora, der mit seinem Werke dieser Art (*Soledades*) an die Gebildeten (*cultos*) sich wendet und durch den überfeinerten Kunststil (*stilo culto*) bei der Empfänglichkeit der Spanier für stolze Übertreibung einer Bilderfülle allenthalben Beifall fand, wie denn auch selbst Calderon und Tirso de Molina in ihrer blumenreichen Schreibart noch deutlich dessen Spuren zeigen. Seine übertreibende Weiterbildung forderte die Dichter eben zum Wettkampfe heraus, wie der *Euphuismus* in England; der seinen Namen dem Roman des Dichters John Lyly, „*Euphuus* oder die Anatomie der Geistreichigkeit“ (1579) verdankt, in Shakespeares Komödie „*Verlorene Liebesmüh*“ aber bereits verspottet wird, wie denn auch Moliere dieselbe literarische Modeneuheit des „hohen Stils“, der sich in Frankreich als *Precieusentum* vornehmlich in dem Hause der hochgebildeten Marquise Rambouillet eine Heimstätte öffnete, zum Inhalt der Posse *Les Precieuses ridicules* (1659) gemacht hat. Dort wurde auch der neapolitanische Poet und gepriesene Meister