

ganze Lyrik. Er zittert vor dem Blutbade, den dieser letzte Satz, Handlungen seien der eigentliche Vorwurf der Poesie, unter den Dichtern aller Zeiten anrichten würde! Von Tyrtaeus bis Gleim und Klopstock, fürchtet er, werde entfeglich aufgeräumt werden! Und was weiter? So bleibt eben die Zahl der ächten und wahren Dichter und Dichtungsarten übrig, unter denen uns wohl ist. So sehen wir Lessing sich nach zweitausend Jahren an Aristoteles' Poetik anreihen, dem nur Epos und Drama die ächten und reinen Gattungen waren, d. h. eben diese, die nur Handlungen zum Gegenstand haben. Nur mit dem Unterschiede, daß Aristoteles dem Drama den Vorzug gibt, Lessing aber, wie wir schon einige Male anführten, seinem noch weiter getriebenen Purismus zufolge dem reinen gesprochenen Gedichte, dem Epos; obgleich er wohl fühlte und auch darin Beispiel und Muster ward, daß das Drama allein an der Tagesordnung war. An dessen Ausbildung setzte er seine besten Kräfte, und dorthin wollen wir ihn jetzt begleiten.

### 9. Schauspiel. (Lessing.)

Wir haben das Schauspiel bisher zur Seite liegen lassen, und stellen seine Schicksale in diesem Jahrhundert bis in die 70er Jahre hier in Eine Reihe zusammen, nicht allein um die Entwicklungen einfacher zu überschauen, auch nicht bloß um Lessing's Verdienste um dasselbe in ein deutlicheres Licht zu stellen, sondern besonders um bemerkbar zu machen, daß das Drama die einzige Gattung war, in der unsere neuere Poesie zu einem Ziele kommen sollte, für die unsere größten Genien sich bildeten, und für die allein die große Theilnahme der Nation gewonnen ward. Wir haben es mehrfach wiederholt, daß die neuere Zeit, in der die Verstandesbildung in den Vorgrund trat, jene lebhafteste Phantasie verlor, die sich den Inhalt der ruhigen Erzählung des Rhapsoden und Epikers zu vergegenwärtigen wußte, und daß, um diesen Verlust zu ersetzen, der Dichter die dramatischen Mittel ergreift, mit denen er lebendiger auf die stumpferen Organe wirkt: Gegenwart der Darstellung und die lebhaftere Schilderung des Dialogs; stärkere Wirkung auf die äußeren Sinne, und zugleich auf ein sympathetisches Interesse des Zuschauers, durch Erregung seiner Leidenschaften. Daher sahen wir nun durch mehrere Jahrhunderte die dramatische Form in Anwendung; und wenn es sich nicht so klar und einfach darstellt, daß das Schauspiel die naturgemäße Gattung der neueren Zeit, wie das Epos die der älteren ist, so liegt dieß

blos darin, daß das Epos in der ungestörten Periode des Allgemeingefühls der Völker als einzige Gattung allein besteht, das Schauspiel aber, das auf das Epos folgt, und das mühsam aus verschiedenen Nebengattungen und Unterarten der Poesie erwächst, nothwendig von diesen und den Resten des Epos umgeben und überdeckt liegt, so daß wir in unserer historischen Betrachtung eben so genöthigt waren, zur reineren Betrachtung des Dramas diesen Schutt erst wegzuräumen, wie Lessing bei seinen Bestrebungen für dessen Herstellung dieselbe Thätigkeit oblag.

Wo zu irgend einer Zeit das Drama lebendig aus der Geschichte aufsteht, wie in den Zeiten des dreißigjährigen Krieges, wo die Erregung der Gemüther auf dem Schauplatz leicht war, weil die große Bühne der Weltbegebenheiten selbst die weite Grundlage des Interesses für alle Nachahmungen derselben bildete, da bedarf der Schauspieldichter weniger materieller Mittel, um zu wirken, eben weil er der Hauptwirkung, der Gefangennahme der Gemüthsbewegungen, sicher ist. In solchen Zeiten öffentlicher Aufregung also stellte sich die höchste Leistung im Dramatischen, und die den Zuschauer am tiefsten in Anspruch nimmt, das Trauerspiel, von selbst ein. Schwindet diese Theilnahme wieder, verlieren die Menschen den Sinn für große Gegenstände und mit ihm die Geduld, sich durch diese aufzureizen zu lassen zu Schmerz und Unlust, so bleibt dem Drama nichts übrig, als sich auf Conventenzstücke, auf bürgerliche Schau- und Lustspiele zu werfen, oder für jede allensfallige Aufregung mit desto stärkerer Nahrung für die äußeren Sinne, mit der Oper und ähnlichen Schaustücken, zu entschädigen. Auf diesem Standpunkte haben wir früher unser Schauspiel verlassen, ja auf einem noch gesunkeneren. Denn der grobe Sinnenreiz selbst war in den Opern unmäßig übertrieben, und die gemeinste Lachlust schien in den Lustspielen nur noch mit Schmutz und Zoten befriedigt werden zu können.

Den öffentlichen Zustand der Schauspieldichtung, der Bühne und der Spieler um Gottsched's Zeit kann man sich nicht niedrig genug vorstellen. Eine Truppe von der Bedeutung, wie wir sie in Gryphius' Zeit fanden, existirte kaum mehr; dramatische Dichter wie Hallmann würden jetzt Epoche gemacht haben. Bis weit in das Jahrhundert hinein bildeten sich noch Schauspielertruppen aus Seiltänzerbanden, und auf ihren Buden wechselten Marionetten mit lebenden Personen ab; ein Kuniger machte sich mit einer solchen Bande noch um 1750 einen Namen, und aus des Schneiders Reibehand Marionettentheater ging der Komiker Franz Schuch hervor, der mit Schönemann, Koch und Ackermann die ersten Verdienste um die Wiedergeburt des Schauspiels theilt. Die

Schauspieldichtung war wie ausgegangen; die Spieler sorgten selbst für Staatsaktionen, Poffen und Impromptus, und die konnten sich nicht einmal gestalten und ausbilden, weil sie die Unternehmer, in deren Truppe sie entstanden, aus Mißgunst nicht veröffentlichten. Von den Schauspielern aus schien also so wenig etwas zu hoffen für eine Herstellung der Bühne, als von dem Volke selbst, dessen Theilnahme sehr gering geworden war. Die Höfe gaben noch weniger Trost. In Dresden, in Berlin, in Wien hielt man italienische Sänger und französische Schauspieler, und was war selbst von diesen zu lernen! Aus Berlin berichtet um 1735 Herr von Steinwehr, ein Mitglied der deutschen Gesellschaft, an Gottsched über den unsäglichen inneren und äußeren Schmutz der Darstellungen französischer Schauspieler, die selbst die Komödien des italienischen Theaters ins Unkenntliche entstellten. Briefe aus Wien, um 1750 an Gottsched geschrieben, berichten ihm zu seinem großen Ergötzen über das Spiel der dortigen französischen Schauspieler so, daß er sich allerdings freuen durfte über die Fortschritte, die man in Leipzig auf der deutschen Bühne gemacht hatte. Diese Beschreibung ist durchaus sprechend<sup>157</sup>). „Die Liebhaberin, heißt es darin, macht ihrem Liebhaber eine orientalischn-christlich-französische Reverenz, beide Hände kreuzweis auf der Brust, den Leib tief vorwärts gebogen; von jedem Schritte, den sie macht, zittert die Bühne. Der Liebhaber umarmt sie mit dem Haupte auf ihrer Brust, den linken Fuß über den ganzen Bauch — wer sollte nicht speten? Alle Schauspielerinnen machen Katzenbuckel, stellen sich sehr geil an, seufzen und heulen, vervielfachen das Affektirte und treiben das Bewegliche bis zum Kitzel. Die Hände fliegen über die Scheitel, die Stimme verliert sich in Seufzen. Der linke Fuß bleibt wie angengelt, der rechte thut zuweilen einen Schritt, mit Erschütterung des Leibes, der Bühne und des Zuschauers; dann beugt sie sich vorwärts und zeigt ihre Fleischbank.“ Bei solchen Mustern war es kein Wunder, daß sich die besseren unserer spätern Schauspieler aus sich selbst und aus den rohesten Anfängen bilden mußten. Denn das Beste war noch immer das, was sich aus der eigentlichen Volkskomödie hoffen ließ. Auch diese dauerte hier und da fort, am meisten in Oesterreich, Tyrol und Oberbayern, wo weder öffentliche Ereignisse noch die neue Bildung störten. Von Wien, wo das Impromptu, die Lokal- und Volkspoese immer zu Hause war, ging jener Schuch aus, der bei schon anständigeren Verhältnissen die Stegreiffspiele am längsten festhielt und sie zu einer gewissen Feinheit

157) Neues aus der anmüthigen Gelehrf. II, p. 639.

steigerte. Er selbst ist als der vortrefflichste Hanswurst bekannt und berühmt gewesen, von schnellem und treffendem Witz, dessen Lazzi überraschend und dessen Scherze nie unartig waren<sup>158</sup>). Er nahm die Entwürfe zu seinen Burlesken aus regelmäßigen Stücken alter und neuer Theater und hatte seine Spieler vortrefflich dazu eingeschult, so daß Lessing in Breslau diese raschen Possen lieber besuchte, als die lahmen und franken regelmäßigen Stücke. In Tyrol dauert die Bauernkomödie bis auf den heutigen Tag, in der Gegend um Innsbruck und besonders im Dorfe Laatsch; und man schildert uns, was wir z. Th. als Augenzeuge bestätigen können, die ältesten Zustände noch als dauernd<sup>159</sup>). Man führt Legenden und Volksfagen auf mit Possen unterbrochen; die Theater sind leicht aus Holz gezimmert, der Schauplatz unter freiem Himmel, beim Wirthshause, der Wirth erscheint als Chorag. Diese Zustände waren unstreitig im Anfang des vorigen Jahrs. noch lebendiger, als die Tyroler noch die Tragödien des Grafen Brandis aufführten, und die Jesuitenkomödien noch im Gange waren. Von diesen aus behielten die biblischen Stücke, Legenden und Passionen in jenen Gegenden langehin Nahrung im Volke, und auch diese Sitte hat in Oberbayern, in Oberammergau bis heute fortgedauert, wo unter einem einsamen Völkchen das lange Winter und keinen Ackerbau hat, von Zeit zu Zeit die Passion an Sonntagen im Sommer aufgeführt wird, mit großem Apparat und antik gekleideten Chören, die die Figuren aus dem alten Testamente, welche blos als Tableau dargestellt sind, in Recitativen erklären. Wie diese Aufführungen hiernach noch heute den Stil frühesten Zeiten und den letzten Zuschnitt des 17. Jahrs. an sich tragen, so behielten die Jesuitentheater in Bayern und Oestreich den Prunk und das Maschinenwesen der Hofballette in ihren geistlichen Stücken bei. Ihre Aufführungen dauerten bis zur Aufhebung des Ordens; aus ihrer Schule und aus Klöstern sind sonderbarer Weise manche Schauspieler, wie Schuch, Stänzel, Josephi u. A. hervorgegangen. Gottsched und Nicolai haben nicht veräumt, uns von den Jesuitenstücken dieser Zeiten Proben zu geben, die allerdings noch immer auf oder vielmehr unter Ayrer's Standpunkt stehen, und gegen die Nicolai die Staatsaktionen Ludovic's, von denen Lessing noch eine besaß, Meisterstücke nennt. Auch in protestantischen Ländern waren übrigens die geistlichen Stücke noch nicht ausgegangen. In Queblinburg gab es noch Passionen und Lebensläufe der

158) Dies ist aus dem Leben von Brandes entnommen.

159) Vgl. Das Land Tyrol. 1837. I, p. 451.

Patriarchen, und auf allen Schulen in Sachsen und Schlessien spielten die Schüler noch weise'sche Stücke; ja in Breslau waren dramatische Aufführungen sogar durch milde Stiftungen auf den Gymnasien verordnet.

Gottsched, als er sich vornahm, die deutsche Bühne auf den Fuß der französischen zu bringen, unternahm unter diesen Umständen keine kleine Sache. Sie gelang ihm aber über Erwarten schnell. Er benützte seinen Einfluß wie in allen übrigen Stücken, so auch in diesem Punkte anfangs vortrefflich, bis ihn der Uebermuth später zu falschen Schritten verleitete, die ihm auch hier seinen Fall bereiteten. Er setzte sich mit seinen sächsischen und schlessischen Schulmeistern; in Zittau, in Schweidnitz, in Breslau, in Annaberg und überall suchte er die weise'schen Stücke zu verleiden und neue, regelmäßige, übersezte einzuführen. Er berichtet in seinen Zeitschriften fleißig über die Ausbreitung und den Fortgang dieses Geschmacks; er redet dann immer vornehm von den „Untergebenen“ der Rektoren, statt von ihren Jungen; und wenn ihm einer noch ein weise'sches Stück neben den seinigen oder denen seiner Frau unterlaufen läßt, so kleidet er sein Misfallen in Lob, indem er vermuthet, es geschehe dies bloß, um den Unterschied zwischen schlecht und gut fühlbar zu machen. Der Rektor Stief in Breslau († 1751), der mit Bresler, Richnovsky, Tschammer und Aehnlichen zu Gottsched übergetreten war, ein allzeitfertiger Stadtpoet, ließ die Opern fallen und verfertigte über vierzig Schauspiele, alle auf den neuen Schlag, zu denen sich ein großer Zufluß von vornehmen Zuhörern drängte. Alles dergleichen versäumt Gottsched nie bekannt zu machen, und er läßt es Magistrate, Gelehrte und Vornehme bei jeder Gelegenheit empfinden, daß sie sich nicht genug für das Schauspielwesen interessiren und es nicht von der rechten Seite ansehen. Seitdem er den Horaz gelesen und gefunden hatte, daß bei den Alten die Chöre die Stelle unserer Predigten vertraten, sah er das Schauspiel für eine Schule des Volkes und ein Katheder der Tugendlehre an. Mit diesen moralischen Waffen vereinte er seine kritischen und ästhetischen, um für die Tragödie und das Lustspiel, und gegen die Oper und Burleske zu kämpfen. Er wollte für die Strupulösen und für die Vernünftigen den Anstoß wegräumen, der in den „Hanswürsten, den Petern und Kuchenfressern“ der italienischen Possen lag; er ging darin so weit, daß ihm Molière's populäre Stücke und unnatürliche Witze zuwider waren; das *cedo tertiam* des plautinischen Geizhalses war ihm ein Gräucl; von dem „selbstgewachsenen“ Witz des Weise und den Stümpeleien der improvisirenden Schauspieler gar nicht zu reden. Auch die Oper bestritt

er mit ähnlichen moralischen Vorwürfen, aber mehr mit ästhetischen. St. Cyremond und viele Andere liehen ihm hier Worte und Gründe. Die Hamburger widerstanden ihm eine Weile, aber Hudemann bekehrte sich und ging zur Tragödie über; Uffenbach gab ihm in den Augen der Gelehrten selbst Waffen in die Hand, da er in seiner Vertheidigung der Oper geradezu gegen die Einheiten und Regeln des Dramas zu Felde zog. Soll nicht alle Regel in der Dichtkunst über den Haufen fallen, schrieb Gottsched, so müsse er mit St. Cyremond verfechten, daß die Oper das ungereimteste Ding der Welt sei. Sie sei ohne Handlung, ohne Charakter, ohne Einheit, ohne Natur; man lache und weine, man huste und schnupfe nach Noten; wo denn das Vorbild in der Natur sei, das die Oper nachahme? Das Hofleben sei das Original des Trauerspiels, das Stadtleben der Komödie, das Landleben des Schäferspiels. Die Oper gehe leer aus. Kein Meister ersten Ranges habe Opern gemacht. Als Racine vom König die Anmuthung gestellt ward, eine Oper zu machen, was gegen sein und Boileau's poetisches Gewissen ging, habe Apoll noch gnädig dieses Unheil abgewehrt. Zu seinem Glück kam ihm die Zeit selbst zu Hülfe; das leipziger Opernhaus ging ein, das hamburger auch, so auch das bremser, haller, weiffenfelfer, und endlich verschwand die Oper zuletzt in Danzig um 1741, zu einer Zeit, da sie auch in Paris im äußersten Verfall war, so daß ein Gottschedianer, der berufene Herr von Grimm, sogar den Parisern in einem Briefe über La Motte's Dymphale die Wahrheit über die Opern eröffnen zu müssen glaubte.

So wenig als die Anfeindung der Oper ursprünglich von Gottsched ausgegangen ist, die vielmehr, wie wir früher schon sagten, in sich selbst zerfiel, so wenig war die Begünstigung des französischen Trauerspiels sein eigener Gedanke. Als im Jahre 1707 die ehemalige haaf'sche oder hofmann'sche Schauspieltruppe unter die Leitung von Joh. Neuber kam, wandte sich dieser und seine Frau, geb. Weiffenborn aus Zwickau, hauptsächlich auf Betrieb des braunschweig-blankenburgischen Hofes auf eine Verbesserung des Bühnenwesens und man machte den Beginn mit dem *Cid*, den schon lange vorher ein Kriegsrath Lange, ein Zeitgenosse Bressand's, diesem Hofe zu gefallen übersetzt hatte. Die Neuber war die erste Schauspielerin, die einen Begriff von Versen und tragischem Spiele hatte, die den Blick besaß, Schauspieler zu wählen, so daß in ihrer Truppe die ersten Namen eines Kohlhardt und Koch gefunden werden, die ein Andenken verdienen; und man muß es ihr zum Ruhme nachsagen, daß sie sich über Gewinnssucht erhob und zu ihrem Schaden

ein höheres Ziel ins Auge faßte. Als sie 1728 nach Leipzig kam, drängte sich Gottsched zu ihr und bestimmte sie, den Staatsaktionen und Hanswurstiaden allmählig zu entsagen, und Uebersetzungen aufzuführen, wie sie schon mit vier französischen Stücken in Weisensfels gethan hatte. Sie versuchte es mit dem *Regulus* von Pradon. Man wandte alle Kunstgriffe an; man zog König in Dresden hinein, indem man ihn die alte Uebersetzung von Bressand verbessern ließ; er schaffte dafür eine kostbare Garderobe aus Dresden; und dies wieder stellte man so dar, als ob der Wunsch des Hofes diese neuen Stücke begleite. Der entschiedenste Beifall belohnte. Nun galt es vor Allem ein Repertoire. Gottsched bot seine ganze Mannschaft auf, französische Stücke um die Wette zu übersetzen. Schwabe, Ludwig, Pittschel, Gottsched's Frau, Müller, Behrmann, Quistorp, Straube, und wie viele Andere zeigten sich als die gelehrigsten und bereitwilligsten Schüler, und die Aussicht war bald da, daß es hier nicht fehlen würde. Aber nun sollten auch Originale entstehen. Gottsched nahm also Addison's *Cato* vor, zerlegte ihn, mischte Einiges von Deschamps und einiges Eigene hinzu, und so entstand 1731, wie die Schweizer sagten mit Kleister und Schere, sein sterbender *Cato*, der als das erste deutsche Original Epoche machen sollte, und wirklich in 25 Jahren zehn Auflagen erlebte, übersetzt und überall aufgeführt ward. Nun mußten sich die Jünger auch zu Originalen entschließen! Die *Henrici* und Pittschel, die *Derschau* und *Schönaich* wurden aufgeboten, die Unterstützung des Adels und der Schule. Aber dennoch ging es mit den Originalen nicht so stink, wie mit den Uebersetzungen; und wenn Gottsched von Zeit zu Zeit das Repertoire der deutschen Originale in seinen Zeitschriften zusammenstellte, wenn er hernach 1740 u. f. die *Schaubühne* seiner Schule, und zuletzt seinen nöthigen Vorrath, das Verzeichniß aller deutschen Schauspiele vom Urfang an, herausgab, so deckte er jedesmal in anderer Weise die Schmach der deutschen Literatur in diesem Gebiete auf. Und dabei nahm er den ruhmredigsten Ton an. Seitdem die verkehrte Welt, eine Posse von König, die er als Vertreter der *Burlesken* nannte, in Leipzig nicht mehr gegeben ward, seitdem 1737 der *Harlekin* feierlich verbannt, seitdem endlich gar die *Oper* entwichen war, sah er sich als Monarchen über die deutsche Bühne und seine Stücke als Muster und seine Regeln als Gesetz an. Und wer setzt einen *Voltaire* etwa als Haupttrichter in diesem Fache noch betrachtete, dem rückte er vor, er müsse weder *Aristoteles*, noch *Hedelin*, noch *Dacier* kennen, ja nicht einmal die kritische Dichtkunst! Und was waren seine Regeln anders, als die abgeschriebenenen der Franzosen? und seine Muster, als

travestirte Nachbildungen der französischen Originale, in denen alles Wunderbare getilgt war, bis auf die Charaktere? Lauter ungemeyne Helden, unmenschliche Tyrannen und Bösewichter verlangte und lieferte er in seinen Trauerspielen; die tragische Schreibart, schreibt er vor, solle immer auf Stelzen, die komische baarfuß gehen, und genau so ist's in seinen Tragödien, und in seinen und seiner Frau Schäferspielen oder Komödien gehalten. Wie gern verschanzte er sich später, als er sich thörlich und aus den eitelsten Gründen der Eitelkeit mit der Neuber überworfen hatte, als er den festen Fuß verlor, als Lessing den englischen Geschmack empfahl, wieder hinter seine französischen Kritiker und Autoritäten. Denn er übertrug seinen ganzen Haß gegen Milton auf Shakespeare und selbst auf Lee und Aehnliche, er sah die englische Bühne als eine gothische, als einen reinen Verderb und neue Barbarei an, und verfocht, hier müßten uns die Franzosen bleiben, was die Griechen den Römern waren.

Gottsched's Eifer für die Bühne hatte den unbestreitbaren Vortheil gebracht, daß endlich auf einen anständigen Weg geleitet ward, auf dem man hoffen durfte, die Einreden der Pastoren zum Schweigen zu bringen und die Kälte der Gebildeten aufzuthauen. Die Neuber'sche Gesellschaft spielte 1730 in Hannover, wo der Harlekin Müller und andere Truppen durch ihre Sitten und Stücke dem Publikum vorher die Theaterfreude verdorben hatten; aber Neuber's sogenannte Versekomödien stellten die Sache bald her; die Geheimenräthe sungen an, die Vorstellungen zu besuchen, der Adel folgte nach. Selbst in Nürnberg wurden 1731 die Vornehmen gewonnen, ein wenig die Leipziger Bücher und Darstellungen anzusehen. In Straßburg feierte 1736 die Gesellschaft den Triumph, eine französische Truppe zu überbieten und den französischen Cato mit dem Gottsched'schen zu schlagen. Endlich schien 1737 selbst die Gleichgültigkeit des sächsischen Hofes gebrochen zu werden; der König ließ die Neuber'sche Gesellschaft in Hubertusburg spielen und wollte sie sogar in seine Dienste nehmen. Damals war das Repertoire so weit gediehen, daß die Gesellschaft 50 bis 60 übersezte französische Stücke aufführen konnte. Neue Coulissen und Kleider thaten das ihrige dazu. „Künftige Michaelismesse, schreibt Neuber 1731 an Gottsched, werden wir unsere Schaubühne mit lauter neuen Verwandlungen ausputzen. Kleider werden alle Tage noch mehr verfertigt, endlich wird doch was draus werden müssen!“<sup>160)</sup> Vorzüglich wichtig war auch, daß Leipzig eine Art Mittel-

160) Danzel, Gottsched p. 133.



punkt der deutschen Bühne ward, nach dem sich selbst Lessing, wie wir oben hörten, wiederholt hinzog. Wie nützlich die Wanderungen der Schauspieler damals waren, um eine Volkstheilnahme an dem Theater auszubreiten, so hatten sie doch wieder den großen Nachtheil, daß unter dem steten Wechsel weder ein Ort zu wahren, gediegenem Geschmacke gelangen, noch ein Unternehmer gute Spiele festhalten, noch ein guter Spieler sich ruhig ausbilden konnte. Neuber hielt doch eine Reihe Jahre in Leipzig aus, und als sich die Gesellschaft zu ihrem großen Nachtheile nach Petersburg berufen ließ, ersetzte sie Schönemann (1740), bei dem sich Eckhof zuerst zeigte. Nachher kehrte sie zurück, ohne die alte Stellung wieder einnehmen zu können; um 1750 gründete Koch eine neue Truppe in Leipzig mit der vorstehenden Neigung, sich stehender einzurichten. So blieb es bis zum Kriege; und Leipzig ward die Wiege unsers Theaters, ehe in Hamburg oder Wien nur Versuche gemacht wurden. Der Hof störte wenigstens nicht; Leipzig war in Sachsen, was Königsberg in Preußen; es war der Sitz einer Opposition gegen die Hauptstadt, die sich nur nicht so laut machen durfte wie die in Königsberg. Das Schauspiel wuchs hier frei aus sich selbst auf. Wie Gottsched seine Einflüsse auf die Neuber in ihrer ersten Periode geübt hatte, so übte sie Lessing bei ihrer Rückkehr aus Petersburg auf sie, und dann auf Koch und Brückner. Koch's Vorstellungen regten die Cronegg, Weiße u. a. zum Dichten an, und um 1755 erschienen Schildereien der Koch'schen Bühne, die ersten Theaterkritiken, die bald Nachahmung fanden und nicht ohne Einfluß blieben. Privatleute unterstützten in Leipzig die Bühne aus reiner Theilnahme, wie früher und später in Hamburg geschah; Mag. Steinel, der dort unabhängig lebte, unterstützte Koch mit Rath und That, schrieb ihm Prologe, übersezte ihm französische Lustspiele, und er und Koch bestimmten Romanus sich auf Verfertigung dramatischer Stücke zu legen. Wie Vieles an Koch hing, sieht man schon daraus, daß Lessing ganz frühe den Plan eines Trauerspiels fallen ließ, als er hörte, Koch wolle die Neuber verlassen.

Alles, was bis um 1750 hin einigen Namen unter den Bühnendichtern hatte, war von Leipzig ausgegangen und gehörte zu Gottsched's Schule. Der Fall war hier ganz umgekehrt als in anderen Verhältnissen anderer Personen aus dieser Schule. Viele von Gottsched's Anhängern, die ihm äußerlich treu blieben, verließen ihn, wie z. B. Käftner, in Richtungen und Gegenständen ihrer Schriftstellereien; beim Theater war es so, daß selbst alle die, die sich scheinbar von ihm losrissen, doch in seiner Manier und im französischen Geschmack arbeiteten.

Wir wollen dies nur im Fluge übersehen, da in der That nichts von allen Leistungen im Drama vor Lessing das geringste Andenken verdient. Wir wollen von Allem, was in Gottsched's unmittelbarer Umgebung und Schule fabricirt ward, ganz schweigen; nur Joh. Elias Schlegel (aus Meissen 1718—49) verdient als allgemeiner Vertreter derselben und als der ausgezeichnetste herausgehoben zu werden. Als er in Pforta auf der Schule war, um 1735, als eben Gottsched's Siege sich häuften, drang schon dort unter die Jugend die Begeisterung für das Theater ein. Die Schüler machten Stücke um die Wette; so entstand Schlegel's Dido; sie lasen den Euripides und Gottsched's kritische Dichtkunst daneben: so entstanden Schlegel's Hekuba und Geschwister in Taurien, die er später als Trojanerinnen und Drest und Pylades umarbeitete. Der Ehrgeiz des jungen Mannes war gefährlich gesteigert, als diese Stücke unter den Mitschülern den Preis erhielten, heimlich von ihnen aufgeführt, bald ans öffentliche Licht gezogen und auf Gottsched's Vertrieb in Leipzig dargestellt wurden, einige als der Verfasser noch nicht die Schule verlassen hatte. Ein ungemeiner Produktionstrieb drängte in ihm hervor, der seine trägeren Brüder hinriß, der in Leipzig die Bremer Beiträger entzückte, die eigentlich in ihm den wahren dichterischen Enthusiasmus fanden, den er sogar auf seine Selbstkritik und Verbesserungen übertrug. Gottsched hielt diesen Lieblingsjünger mit beiden Armen fest, auch als er schon merken konnte, daß sich Schlegel mit den Schweizern auf guten Fuß setzte. Er pries die epischen Versuche, die er machte (Heinrich der Löwe 1742), er beeilte sich, seine Stücke aufs Theater zu bringen und in seine Schaubühne aufzunehmen, und noch lange nach seinem Tode pries er ihn als einen wahren klassischen Schriftsteller, ohne Schwulst und Gallimathias, ohne britische Sprachschnitzer und wilden miltonischen Geist; denn wie sollte er es ihm, trotz manchen Widersprüchen und Abweichungen, je vergessen, daß er in seinen kritischen Beiträgen Shakespeare mit Gryphius verglichen und die französische Regel gegen beide gerettet hatte. Was Gottsched und seine übrigen Freunde nicht thaten, ihn, der schon frühe altklug und über seine Jahre sich benahm, wie eine Treibhauspflanze zu übersteigern, das fügte Glück und Schicksal hinzu. Er war 1743 Gesandtschaftssekretair in Kopenhagen. Dort war schon früher die Spiegelbergische Gesellschaft, nachher ein Herr von Quoten gewesen, die sich um Aufnahme des deutschen Theaters bemühten, aber Holberg stand entgegen. Dennoch wagte es auch Schlegel in seiner Wochenschrift der Fremde (1745—6), sich sogleich in die dänischen Verhältnisse einzumischen, und er schrieb Ge-

danken über die Aufnahme des dänischen Theaters, in denen er zwar Holberg sehr vorsichtig behandelt, aber doch leise die regelmäßigen Stücke der Franzosen überzuleiten sucht, indem er anrath, von den Komödien aus dem niederen Stande zum Mittelstand und von da zum Hof, d. h. zum Trauerspiele allmählich aufzusteigen<sup>161</sup>). Nur die ganz blöde Nachahmerei und Uebersetzung wünschte er dabei vermieden zu haben, weil er in Deutschland die Erfahrung gemacht hatte, daß die fremdartigen Stoffe kalt ließen. Er war daher der Erste, der sich zwar nicht in den Formen, aber in den Materien seiner Trauer- und Lustspiele an das Vaterländische anzuschließen sucht. Unter seinen Trauerspielen sind darum Hermann und Kanut die merkwürdigsten, obgleich seine Freunde schon die Trojanerinnen weit vorgezogen, und mit so viel Recht, als man die übersezte Elektra diesem nach alten Quellen bearbeiteten Stücke wieder vorziehen würde. Denn überall, wo sich diese Poeten nicht anlehnen konnten, mißlang ihnen Alles, und Schlegel wußte recht wohl, wie viel mehr Verdienst sein Hermann für ihn hatte, der ihn unendlich mehr Mühe gekostet, als die Trojanerinnen. Er wollte später auf diesem Wege fortfahren und die alten Mythen verlassen; er hatte für Deutschland einen Otto von Wittelsbach, für Dänemark eine Gothrika in Aussicht. Die originalen Charaktere, die er sich in Hermann und Kanut zu bilden suchte, führten ihn etwas von den französischen Vorbildern ab; sie geriethen ihm nicht schwankend und gekünstelt wie Weis'e'n, aber eher zu folgerichtig. Wie wenig Herz aber bei all diesen Dichtereien ist, zeigt auffallend die Beobachtung, wie dieser feurig schreibende Dichter, der sich selbst seine Hitze der Einbildungskraft vorwirft, kalt, phantasielos und leidenschaftlos ist, und wie der ruhige Weis'e dagegen einen kühneren Flug versucht. Bei all dieser Vaterlandsiebe ist übrigens in diesen Stücken so wenig Deutsches und Eigenthümliches wie in Schlegels Lustspielen. Auch hier stechen überall französische Charaktere und Sitten vor. Wie Schlegel überhaupt fortschritt und unter Umständen mancherlei hätte leisten können, so fand man auch hier seinen letzten Versuch, den Triumph der schönen Frauen, für weit den besten. Man wird aber erschrecken, wenn man sich die Mühe geben will nachzusehen, welche rohe Sitten hier in seiner Gesellschaft geschildert werden, und wie nachsichtig Lessing schonen mußte, der dies Stück in der Dramaturgie auszeichnete, wenn er nur nicht Allen allen Muth nehmen wollte. Er setzt dieses Stück, und ganz mit Recht, über alle andern Lustspiele Schlegel's

161) Gl. Schlegel's Werke. 1762. ff. t. 3. p. 280.

so weit, als alle diese übrigen wieder über den ganzen Praß deutscher Komödien sonst. Und was sagt er selbst von diesen übrigen Stücken Schlegel's! In seinem Müßiggänger herrsche das kälteste langweiligste Alltagsgewäsche, das nur in dem Haus eines meißnischen Pelzhändlers vorkommen könne! Und in der That treten wir in Schlegel's ebenso wie in Gellert's Lustspielen nur sehr wenig aus dem elenden Tone heraus, der in den Lustspielen Picander's und des Gottsched'schen Ehepaars herrscht. Hatte sich ja Lessing sogar über die Stücke der Frau Gottsched zu beschweren, es sei ihm unbegreiflich, wie eine Dame so niedriges, plattes, selbst schmutziges Zeug hätte schreiben können, z. B. in der Hausfranzösin. Die gellert'schen Stücke sind zwar sauber und anständig, aber dann auch so von aller komischen Würze entblößt, wie man von dem Manne erwarten darf, dem der Vorwurf schön und lieb war, daß seine Betschwester, sein Lotterieloos und seine zärtlichen Schwestern eher mitleidige Thränen als freundiges Gelächter erregten. Was durfte man auch wagen in einer Zeit, da man Gellert's Betschwester verdammt und in seinen zärtlichen Schwestern ein Pasquill suchte! So mußte ja auch Schlegel seine Pracht zu Landheim unterdrücken, weil man sie für persönliche Satire gehalten hätte; so wurden Krüger's Landgeistliche confiscirt und blieben bei Herausgabe seiner Schriften weg, und es mußten schon Leute wie Mylius und Kost sein, die dergleichen pikantere und unmittelbar bezügliche Stoffe wählen sollten, oder Lessing und die Literaturbriefe, die unsere Komöden zu Holberg in die Schule zu schicken sich getrauten, über den sich die meisten unstreitig weit erhaben fühlten. Wer noch am meisten unter allen Komödiendichtern der leipziger Schule sich hervorhob, war K. Franz Romanus (aus Leipzig 1741—87), dessen Intriguenspiele Lessing auszeichnete, obgleich auch bei ihm das Entlehnte die Hauptsache blieb. Seine beliebte Farce Krispin als Vater<sup>162)</sup> entfernte sich im Grunde nicht weit von den bisherigen Zuständen; und in seinen Brüdern wies ihm Lessing weitläufig nach, wie er das gute Stück des Terenz schlecht gemacht habe.

Noch ein anderer Zweig, außer dem Trauer- und Lustspiele, ging von Gottsched aus, um der alten Theorie, zufolge welcher alle drei Stände auf der Bühne ihr besonderes Abbild haben sollten, zu genügen; das Schäferspiel. Kost's versteckter Hammel, Gärtner's geprüfte Treue, Gellert's Sylvia und das Band, das er selbst kassirte, fanden damals so viel Beifall, daß sie Gleim zum Schäferspiel entzückten, dessen blöder

162) In seinen Komödien. 1761.

Schäfer wieder von Uhlig nachgeahmt ward. Pfeffer und Gefner setzten diesen Geschmack etwas veredelt noch in den 60er Jahren fort. Es war dieß eine Art Ersatz für die Oper. Wie die Oper anfangs aus dem Schäferspiel hervorgegangen war, so versteckte sie sich jetzt wieder dahinter. Die Frau Neuber unterstützte diesen Geschmack sehr, weil sich hier Flitter und Puz, Glanz und Wunder anbringen ließen. Sie selbst schrieb solche Stücke, und empfahl sie Mylius, der auf ihr Anrathen die Schäferinsel schrieb, die Lessing ein pseudopastoralschmuffisches Lust- und Wunderspiel nennt. Es war überhaupt ein Jammer, der unsere ganze Schauspielgeschichte von Anfang bis zu Ende begleitete, und der die Lebenskraft unserer dramatischen Dichtung untergrub und heimlich zerstörte, daß immer die Schauspieler selbst Dichter, und nicht selten tonangebende Dichter blieben. Die ausübende Gewalt maßte sich der Gesetzgebung an, und als die dramatischen Genialitäten der 70er Jahre erschienen, hatten diese selbst für Gesetz und Ordnung keinen Sinn. So dichtete damals schon die Neuber; in Schönemann's Truppe seit 1743 Joh. Ehr. Krüger<sup>163</sup> (1722—50), der sein theologisches Studium aus Armuth aufgab und Schauspieler ward. Schon auf der Schule hatte er seine Geistlichen auf dem Lande geschrieben, eine aus persönlicher Nachsicht übertriebene Satire auf diesen Stand, die Mylius in den Ärzten aus Spekulation nachahmte. Man verargte es Beiden, und so auch Gottlieb Fuchs, daß sie das Theater zu persönlichen Satiren mißbrauchten; sie blieben in sich zerrissen, kämpften mit Armuth und schrieben oder übersezten aus Noth<sup>164</sup>). Bei Schönemann war auch Martini, eines Buchhändlers Sohn aus Leipzig, der gleichfalls sich an Lustspielen versuchte. Aus der Neuberischen Schule ging Adam Gottfried Uhlig hervor, der aus gleichen Gründen wie Krüger den Studien entsagen mußte, das Spiel versuchte und erbärmliche Schäferstücke und Lustspiele schrieb, von denen er schon 1746 zwei Bände herausgeben konnte. Er starb

163) Poet. und theatral. Schriften hrsg. v. Löwen. 1763.

164) Mit diesem Joh. Christian Krüger aus Berlin (s. Danzel's Gottsched p. 166) ist bisher, von mir und Anderen, der Trauerspieldichter Benjamin Gphraim Krüger aus Danzig in eine Person verschmolzen worden. Von dem Letzteren sind die Allemannischen Brüder, die er seiner Landsmännin Gottsched widmete, und auf die Kästner's Epigramm zielt:

Das Lustspiel, das zum Weinen bringt,  
rühmt Gellert nur, weil er das Loos geschrieben;  
so weit hat Krüger nicht sein eigen Lob getrieben:  
preißt er das Trauerspiel, das uns zum Lachen zwingt?

1753 in Frankfurt in Armut und Wahnsinn, und die Geistlichen verweigerten ihm das Abendmahl. In Wien schrieben in den 40er und 50er Jahren Leute wie Weiskern, Stephanie der Aeltere, Brenner u. A. eine Menge elender Stücke noch ganz im alten Stile; und ehe noch Göthe, Klinger und Lenz aufgetreten waren, sungen schon seit 1760 die Brandes, Großmann, Bregner u. A. an, die Bühne mit einem gewaltigen Vorrath platter Alltagsstücke zu überschwemmen.

Als Lessing nach Leipzig kam, so hörten wir schon oben, war sein Interesse für das Theater im Augenblick entschieden. Er ging erst mit der Neuber, später mit Brückner um, von dem er deklamiren lernen wollte, der aber bald von ihm lernte und ihm Vieles zu danken gestand. Voll vom ersten Eifer spornte damals Lessing die Mylius, Weise, Fuchs, Kleist und was ihm vorkam, Schauspiele zu machen, theilte mit ihnen die Arbeit, und schrieb selbst seinen Damon in die hamburgischen Ermunterungen; die alte Jungfer war lange aus den Ausgaben ganz verschwunden und nur noch in Schmidt's Anthologie zu finden. Den jungen Gelehrten bewunderte die Neuber und gab ihn 1747; schnell folgten in den nächsten Jahren die Juden, der Freigeist und der Schatz. Wie immer diese Stücke beschaffen sein mögen, so ist doch die Richtung des 17jährigen Verfassers im jungen Gelehrten, den er schon auf der Schule begonnen hatte, merkwürdig genug, und unstreitig stellte schon das bloße Skelett der Juden alle Lustspiele der Zeit in Schatten, und das Vorbild des Schages (Trinummus von Plautus) zeigt schon an, daß der junge Mann ganz andere Wege wollte als Gottsched. Dies bestätigte sich, als er 1750 mit Mylius die Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters herausgab. Sie hatten den großen Plan zur Geschichte eines Theaters aller Völker vorzuarbeiten; sie standen also schon ganz förmlich Gottsched entgegen, der sich mit Griechen und Franzosen begnügte. Hier erschien schon Lessing's Leben des Plautus und seine Uebersetzung der Gefangenen, die er für das vortrefflichste Stück erklärte, das je auf den Schauplatz gekommen. Er wies schon hier in ganz patriotischem Sinne auf Sophokles und Plautus, von den Franzosen, sogar von Seneca und Terenz weg. Nach dem 4. Stücke trat Lessing übrigens schon ab, weil ihm Mylius keine Genüge that. Dieser hatte in den Beiträgen die Clitia des Macchiavelli übersezt und dabei geäußert, man möchte ihm doch Ein gutes italienisches Stück zeigen! Lessing, der ihn unstreitig schon von Gottsched geheilt zu haben meinte, entsetzte dieser Gottschedianismus so, daß er sogleich abbrach. Er schwärmte nun ein Paar Jahre in fremden Gebieten herum; sobald er aber vor Mylius'

Mithelferschaft sicher war, der 1754 in London starb, trat er mit seiner theatralischen Bibliothek hervor (1754—58) ohne alle Mitarbeiter. Wie in seinen Produkten, so ist er hier auch in seiner Kritik durchaus noch Lehrling. Wenn dies Alles zwar über den Leistungen jener Jahre steht, so will das bei dem niedrigen Stande noch nicht viel sagen. Er billigt hier noch das rührende Lustspiel und schlägt sich also zu Gellert's Ansicht, der 1751 *pro comoedia commovente* geschrieben; er schreibt ein Leben Thomson's und stellt diesen ungemein hoch auch als Schauspielerdichter; er regte eine Uebersetzung seiner Trauerspiele an, die er (1756) mit einer Vorrede begleitete; er gab hier einen Auszug des spanischen Trauerspiels *Virginia*, das er später verlachte; auch über Destouches urtheilte er noch sehr mild. Nicht Alles, was in diesen Urtheilen als Schwäche aussteht, ist es wirklich. Der Krieg gegen den französischen Geschmack glimmt hier schon unter der Asche und hält sich nur absichtlich zurück. Lessing erschüttert, ohne ein einziges Urtheil beizufügen, die Grundsäule des französischen Heroenspiels, indem er ein Paar Stücke von Seneca analysirt und bloßstellt. Er will auf die Italiener, Spanier, besonders Engländer hinführen, er hebt Thomson heraus, den Regelmäßigsten unter den Regellosen; aber er braucht schon die stärksten Ausdrücke gegen die Regelmäßigkeit, zu Gunsten von Natur und Leben. Er erklärt, er wolle lieber den Kaufmann von Venedig gemacht haben als den sterbenden Cato, lieber das unregelmäßigste Stück des Peter Corneille als das regelrechte seines Bruders; lieber einen mißgestalteten Menschen lebendig geschaffen haben als die schönste todte Bildsäule des Praxiteles! Sprechender als seine Andeutungen hier war seine *Miß Sara*, die 1755 erschien. Nicht ohne Grund war das Trauerspiel in Prosa geschrieben, der Schauplatz nach England gelegt, und ein medeischer Charakter in die Gegenwart übertragen, wie später *Virginius* im *Odoardo*. Die tugendhaften Charaktere erhalten hier Theil an der bösen Natur des Menschen, die schlimmen an der guten; diese *Miß Sara* so gut und so schwach, diese *Marwood* so teuflisch und so edel, dieser getheilte *Mellefont*, der wie der Typus der Lieblingscharaktere Göthe's aussteht, Alles stellt sich feck dem französischen Geschmack entgegen, und Diderot wollte dieses Stück mit anderen englischen übersetzen. *Sara Sampson* ist nicht allein das erste deutsche Stück, das trotz seiner verhältnißmäßigen Ungelenkigkeit in Vortrag und Bau den Namen eines Trauerspiels verdient, sondern es wirft zuerst mit wahrer Originalität das französische Gewand ab, ohne einem andern zu verfallen; sie ward das Vorbild aller bürgerlichen Dramen in Deutschland, und eröffnete

zugleich die tragischen Stoffe, die in den 70er Jahren vorzugsweise behandelt wurden. Wenn sich diese Wirkungen erst entfernter zeigen, so muß man bedenken, daß die näher liegenden Nachahmungen von Pfeil, Lieberkühn, Martini (Lucie Woodwill, Rhynsolt, die Lissaboner) u. A. vergessen sind, und, was die Hauptsache ist, daß das Stück in die unglückliche Zeit fiel, wo der bisherige Mittelpunkt der Bühne, Leipzig, gerade gesprengt ward, wo der Krieg die Schauspielertruppen zerstreute und den Geschmack und die Aufmerksamkeit zertheilte. Dieser letztere Umstand ward noch dadurch erhöht, daß in diesen Zeiten gerade auch die geistlichen Stücke von Bodmer, Hudemann und Klopstock und die Wielandischen erschienen.

Dieses Stück hatte Lessing in Potsdam geschrieben; die Bekanntschaft mit Moses und Nicolai machte ihn vertrauensvoller und kühner in seinen theatralischen Reformen. Nicolai in seinen Briefen über die schönen Wissenschaften unterstützte ihn durch seine Empfehlung der britischen Schauspiele; in der theatralischen Bibliothek (3. und 4. Stück) wies Lessing auf den Reichthum der englischen Literatur in diesem Gebiete hin. Lessing kam 1755 wieder nach Leipzig, und es trafen nachher Kleist und Brawe zu ihm, der als ein eifriger Crustaner viel von ihm leiden mußte. 1757 ward die Bibliothek der schönen Wissenschaften von Nicolai eröffnet; sie setzte einen Preis aus für das beste Trauerspiel; da die Bühne in Leipzig nicht mehr blühte, schien eine theatralische Akademie entschädigen zu sollen. Zwei neue Talente traten hervor. Joh. W. von Brawe schickte den Freigeist ein, der 1768 mit seinem Brutus gedruckt wurde. Der junge Mann fiel in diesem letzten Stücke auf die Famben, noch ehe Joh. H. Schlegel, ein Bruder des Elias, Thomson's Stücke in diesem Maße übersezte; er neigte augenscheinlich zu den Engländern herüber, allein er starb in demselben Jahre, als er seinen Freigeist einlieferte, im 20. Jahre. Den Preis hatte der Kodrus von J. Fr. von Cronegg (aus Anspach 1731—58) erhalten, obgleich Lessing so wenig damit zufrieden war, daß er selbst diesen Stoff behandeln wollte. Und was Wunder! Der Dichter hatte sich, im Eifer den gestorbenen Schlegel zu ersetzen, von seinem geliebten Lehrer Gellert und von dem ganzen Kreise der Bremer Beiträger so getrieben wie Schlegel vorher, mit zerstreuter Lektüre schon verdorben, und obgleich er das spanische, italienische und englische Theater kannte, sich in Paris selbst im französischen Stile festgefahren, so daß nun hier Kodrus als ein zärtlicher Held auftritt, ein zweiter Roman als Episode eingeschaltet ist, die die Haupt-handlung überwiegt, und gehäufte Zufälle, rührende Lagen und Dpern-



freiche in Voltaire's Art angebracht sind. So ist auch in dem von Gotter vollendeten Fragment Dlynt und Sophronia nach Tasso das christliche Heldenthum auf jene lächerliche und unnatürliche Höhe getrieben, wie es nur den Franzosen möglich ist auf der Bühne zu dulden, und Lessing hat in der Dramaturgie vortreffliche Sätze über das Märtyrerkthum und die Wunder auf der Bühne an dieses Stück geknüpft. Wie ungemein der französische Geschmack im Trauerspiele bei uns eingenistet war und fast unvertilgbar haftete, lehrt Cronegk vortrefflich, der in seinen übrigen Gedichten, Satiren, Einsamkeiten u. s. w.<sup>165)</sup> mit Klopstock, mit Young, mit Günther, mit allem Möglichen mehr Sympathie zeigt, als mit dem Kothurn der französischen Bühne. Seiner Selbstbeurtheilung des Kodrus nach sollte man glauben, daß auch er sich mit der Zeit von diesem Geschmack losgemacht haben würde, allein das Unglück wollte, daß auch Er starb, ehe er seine Krönung erlebte, in einem Alter von 27 Jahren. Sonderbar, welch ein Schicksal unsere junge Literatur damals verfolgte. Es ist Herder'n bei Gelegenheit von Abbt's, Heilmann's und Baumgarten's, Lessing bei Mylius' Tode aufgefallen, welch ein neidisches Geschick über unsern jungen Talenten zu herrschen schien; Michaelis ahnte bei dem frühen Tode Cronegk's sein eigenes Schicksal. In der That ist die Zahl der früh verblühenden Literaten in jenen ersten Zeiten unserer aufblühenden Dichtung ungemein groß; wir haben schon Gelegenheit gehabt, die Pyra, Rudnick, Zähns, Hartmann, Meinhard, Michaelis, Abbt u. A. zu nennen, zu denen später die Hölty, Unzer, Lenz, Verse, Fr. Hahn, Hensler u. A. hinzukommen. Nirgends aber sind die Fälle auffallender und tragischer als bei unseren tragischen Dichtern: Schlegel, Cronegk, Brawe, Krüger, Mylius, Uhlisch, Schiebeler, Wagner starben so hin, ehe sie ihres Talents, ihres Lebens, oder Ruhms froh wurden. Lessing klagte das Land darum an, das seine Genien verließ, sie mit Neid und unwürdigen Geschäften drückte; die Natur freue sich, in dem niedern Stande große Geister am liebsten hervorzubringen; Aufmunterung und Unterstützung sei bei uns ganz unbekannt, unter Schwierigkeiten jeder Art opfere die Jugend ihre Kräfte auf und erliege dann bei dem ersten Sturme. Unstreitig hatte er Recht, bei Mylius, Krüger und Uhlisch diese Betrachtung anzustellen; bei den anderen würde er eine andere Quelle haben suchen müssen. Schlegel hat unstreitig seine geistigen Kräfte überboten, auch bei Cronegk mag dies der Fall sein. Im Allgemeinen aber hatte die

165) Cronegk's Schriften. 2 Theile. 1776.

neue geistige Anstrengung, die Erregung lange ungebrauchter Kräfte, die neuen Phantasiegenüsse und Schöpfungen in die Nation einen Nervenreiz und eine Hypochondrie geworfen, die in epidemischer Verbreitung den ganzen Literatenstand ergriff, ein Leiden, das durch Fleiß, Ehrgeiz, betrogene Erwartung, Selbsttäuschung, Ueberschätzung des eigenen Werthes und Vermögens, nicht selten durch Einstürmen auf die Gesundheit und unmäßig ausschweifende Sinnlichkeit aufs höchste getrieben ward und bei Vielen zum Tode, bei vielen (Lenz, Hölderlin, Uhlich, Kuh, Zimmermann, Nibel) zu Wahnsinn oder ähnlicher Geisteszerrüttung führte. Neue Richtungen in der Geschichte einer schon gebildeten Nation, die nicht mehr dem sichern Zuge des Instinkts folgt, deren Glieder ihre Wege frei wählen, scheinen nicht ohne diese Schicksale Einzelner durchgesetzt werden zu können, die dem großen Gange des Ganzen zum Opfer fallen, und daher haben sich vielfach die ähnlichen Erscheinungen wiederholt, seitdem unsere dichterische Literatur in der romantischen Zeit anfang zurückzugehen und anderen Interessen Platz zu machen.

Viele Mühe hatte sich Lessing gegeben, in seinem Jugendumgange etwas aus Christian Felix Weiße (aus Annaberg 1726—1804) zu machen, aber es wollte ihm nicht gelingen. Er starb ihm nicht weg wie Mylius, Michaelis und Cronegk, denn er nahm sich die Literatur nicht so innig zu Herzen; er trat vielmehr nach seinem eigenen Geständniß nur in der Tragödie auf, weil Schlegel und seine jungen Freunde Cronegk und Bräve abgetreten waren. Er hatte zwar früher schon mit Lessing um die Wette Lustspiele gemacht und übersetzt; er hatte eine Matrone von Ephesus schon 1751 gedichtet, und Lessing, in seinem Eifer, Beispiel zu geben, hatte auch hier gleich sein Fragment über diesen Gegenstand hingeworfen, und Weiße's Freude an seinem Stücke damit verdorben. Koch hielt eine Weile Weiße's Feder fest; er bearbeitete ihm den *devil to pay* von Coffey, und die komische Oper machte der Neuheit der Sache wegen zu Gottsched's unendlichem Kummer große Wirkung. Seitdem wandten sich die Direktoren überallher an Weiße um Manuscripte, allein es mußte ihm behaglicher sein, an der Bibliothek der schönen Wissenschaften zu arbeiten; zudem schwand mit der Entfernung Koch's aus Leipzig der dringliche Anlaß. Als aber 1758 die letzte Hoffnung der deutschen Tragödie ausstarb, und Lessing Jahre lang nichts als den *Philotas* ausgab, ein kriegathmendes kleines Stück ohne Lieblichkeit, das für die Deutschen ein todter Buchstabe war, da trat Weiße mit seinen Beiträgen zum Theater hervor (1759—66). Wir wollen seine Lustspiele übergehen, unter denen die Haushälterin und Amalie die

bühnengerechtesten sind, die Poeten aber das meiste historische Interesse haben, da sie eine Satire auf die Klopstockianer enthalten und Weissen mit Bodmer verseindeten. Seine Trauerspiele sind darum für uns wichtiger, weil auch sie uns beweisen, wie schwerfällig man sich anstellte, um das französische Joch von sich abzuschieben, und wie dabei der Verdacht sich aufdrängt, daß man es aus Bequemlichkeit und Gefühl der Schwäche gethan habe. Weisse fühlte den Zwang des Alexandriners, der fast alle Schuld trägt an der unendlichen Langweiligkeit und Eintönigkeit der Stücke jener Zeiten, allein wie sauer ward es ihm, bis er sich entschloß, die Befreiung von Theben in Jamben, den Romeo in Prosa zu schreiben. Und doch mußte er fühlen, daß bei ihm wie bei beiden Schlegeln, wo sie einmal den Versuch wagten, die Sprache unwillkürlich blühender und zwangloser ward. Wie mechanisch ging aber auch Alles und wie schneckenmäßig auf den Brettern vorwärts. Weisse versichert, daß man damals auf eine Aufführung ohne Alexandriner gar nicht hätte rechnen dürfen. Die Schauspieler hatten zu Gottsched's Zeit sich gegen den Vers gesträubt, jetzt sträubten sie sich demnach ihn wieder abzulegen, denn sie mochten die Bequemlichkeit dieses Recitativs vor dem natürlichen Vortrag allmählig eingesehen haben. Weisse behielt also dieses Maß in der Mehrzahl seiner Tragödien noch bei. Dieser Eine Umstand machte schon all das, was er aus Lessings Unterricht gelernt haben mochte, unnütz. Er hatte so viel von englischer Natur und Einfachheit reden hören, von den Charakteren der englischen Stücke, und er setzte sich je länger je mehr vor, die glänzende Deklamation zu verlassen, um eine Art Abkommen zwischen dem französischen und englischen Geschmack zu treffen. Ehe er aber nur deutlich zu diesem Entschlusse kam, mit dem es ihm nie recht Ernst ward, mußte ihm Lessing schon noch darüber zugeredet haben. Sein Eduard III. ist ganz voll von jenen abgeschmackten psychologischen Concepten im Geschmacke Corneille's. Die Königin Isabelle trägt eine Leidenschaft zu ihrem Minister, wie einen Mutterfleck, zu dem man nichts zu, nichts abthun kann; sie liebt ihn, obwohl sie ihn als ein Ungeheuer kennt, und läßt sich von ihm bestimmen, Schwager und Gatten, und ihren Gatten durch ihren Sohn zu ermorden! Und dieser Sohn unterschreibt das Todesurtheil seines Oheim's, den er stets treu gefunden, und eines anderen Gefangenen, von dem man ihm sagt, es sei sein Vater, ohne daß er die zwei Schritte nach dem Thurme gehen möchte, um sich zu überzeugen! Richard III. gab späterhin Lessing Gelegenheit, seine Erörterungen über die aristotelische Theorie, sowie einige Bemerkungen über Shakespeare anzuknüpfen, und deutlich

muß der arme Weiße dafür büßen, daß er das grellste und letzte Beispiel des französischen Geschmacks gab, dem Lessing endlich um jeden Preis ein Ziel zu setzen strebte, nachdem seine Muster nichts halfen. Weiße kannte Shakespeare's Richard nicht, als er dies regelrechte Stück schrieb, in dem auf den unmotivirten Charakter die Züge des Nero gleichgültig übertragen sind, und ein Ungethüm aus ihm gebildet wird, der von seiner „edlen Mordlust“ und seinen Missethaten wie von Pflichten und Tugenden spricht. Diese Bravaden lassen den Dichter offenbar zu gar keinem Gedanken und keiner Absicht kommen. Die Prinzessin Elisabeth z. B. entschließt sich, Richard ihre Hand zu geben, um ihre Brüder zu retten, ihn aber in der Brautnacht zu morden. Da er nun als Werber erscheint, so verführt sie und den Dichter plötzlich die Lust an großen Worten und die tugendhafte Wuth, alle Vorwürfe an den Bewerber loszulassen und ihn auf das Leben ihrer bedrohten Brüder zu hegen. Krispus, Mustapha und Rosamunde sind alle auf diesen Schnitt; überall nicht gemischte Charaktere, die er vielleicht machen wollte, sondern schaukelnde, die zwischen Kraft und Schwäche, Tugend und Laster schweben, so wie auch die Intriguen meistens auf diese schaukelnde Weise von einem gesprochenen oder nicht gesprochenen, so oder so gewendeten und mißverstandenen Worte abhängen. Calas und Romeo und Julie sind in Prosa. Hier kennt er Shakespeare, und bequemt sich der Manier des bürgerlichen Trauerspiels, nachdem Lessing's Minna erschienen war, und die nachdrücklicheren Anpreisungen der englischen Bühne in den Literaturbriefen. Allein er ist im neuen Kleid der alte Poet geblieben. Im Calas herrscht immer noch der hochgestimmte mit Metaphern gefüllte Dialog; die Charaktere sind immer noch unnatürlich gesteigert, grell gefärbt, ohne Disposition und dramatische Wirkung gewählt. Von Romeo wollen wir nichts sagen, als was Weiße selbst über den des Shakespeare bemerkt. Er hat eine bessere Quelle zu Romeo in der Novelle im Bando entdeckt, und darauf bildet er sich nicht wenig ein. In dieser bessern Quelle nämlich sei die Hauptkatastrophe Juliens Erwachen bei Romeo's Leben, die Shakespeare nicht benutzt habe! Dafür sei das Stück mit vielen trivialen, überflüssigen, nicht zur Handlung gehörigen Dingen überladen, der Witz falle hier und da ins Kindische, die häufigen Reime schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung! Wäre sein Romeo die einzige Sünde Weiße's gewesen, so wäre Lessing gerechtfertigt, daß er in der Dramaturgie seinen alten Freund so anfuhr. Weiße ließ sich auch wirklich einschüchtern. Er zog von dem Trauerspiel zurück in die Oper; da die großen Schauspiele der Franzosen nicht mehr gelten

sollten, so führte er ihre kleinen Ergötzlichkeiten und Vaudevilles ein. Dadurch ist er viel schädlicher geworden als durch seine erfolglosen Trauerspiele; die ganze Schaar der mittelmäßigen Talente, die sich, an gute Komponisten angerankt, wohlfeil einen Namen machen wollte, warf sich auf diese Tändeleien. Schon 1767 hatte sein Lottchen am Hofe, durch Hiller's Komposition gehoben, den Beifall seines früheren Versuchs in diesem Gebiete erhalten, die tändelnden und zärtlichen Arien gefielen dem Publikum immer noch besser, als die alexandrinischen Rodomontaden im Schauspiel, und es ist bekannt, daß die Operetten von Hiller und Weiße für die damaligen Direktionen, wie Schmidt in der Chronologie des deutschen Theaters sagt, *pièces de ressource* wurden. In diesem Fache brauchte sich Weiße nicht von dem unbequemen Kritiker meistern zu lassen, hier spielte er selbst den Meister. Engel, Michaelis, Gotter, Schiebeler, Gerstenberg und viele Andere ahmten ihm hier nach. In Weimar fand dieser Geschmack sehr schnell Eingang. Hier war schon 1756 die Döbbelin'sche Truppe in Thätigkeit, die Brückner und die Meccour fanden sich hier ein, und schon damals hätte dort das Theater eine feste Stätte gefunden, wenn nicht der Herzog gestorben wäre. 1768 gab die Herzogin Amalte dem aus Leipzig verdrängten Koch eine Zufluchtsstätte. Unter den dortigen Literaten schloß sich Musäus zuerst in seinem Gartenmädchen an Weiße an, das von Wolf komponirt war; bald weitteferte Schweizer, den der hildburghäuser Hof in Italien hatte reisen lassen, mit Hiller; er verpflichtete sich bei der Seyler'schen Truppe, komponirte für diese einige kleine Stücke von Jacobi und kam mit ihr nach Weimar, wo auch dieser Operngeschmack schon vor Göthe's Zeit feststand, wo ein Rath Heermann schon für Wolf und nun auch für Schweizer Operetten schrieb, wo Wieland gleich mit seiner Aurora, später mit seiner Alceste und seinen Opern in Metastasio's Geschmack auftrat, und wo selbst Göthe sich zu Vaudevilles hergeben mußte. Nach dem Brande des Schlosses in Weimar (1774) trug die Seyler'sche Truppe diesen Geschmack nach Gotha, das gleich anfangs mit dem Weimarer Hofe schien wetteifern zu wollen. Der Gothaer Reichard begann hier bereits seine schriftstellerische Laufbahn; Gotter hatte die Seyler'sche Truppe schon in Wehlar kennen gelernt und hatte für sie französische Stücke bearbeitet; Gerstenberg's Ariadne, wie sie Brandes umarbeitete, ward von Benda komponirt und in Gotha zuerst gegeben, und Gotter ward jetzt der eifrigste Nachfolger Weiße's im Fache der Operette; für ihn war Benda, was Hiller für jenen. Der Operettengeschmack dieser Jahre liegt durchaus auf Einer Linie mit den Tändeleien der halberstädter Dichter, mit denen

auch Weiße und Gotter vielfach Beziehungen haben. Nicht zufällig berührten sich Beide hier mit Wieland, Jacobi und Pfeffel. Mit beiden Letzteren theilt Weiße vollkommen den Rückzug aus den ersten Reihen und den Vorkämpfern der deutschen Dichtung in stets bescheidenere und verstecktere Linien, als er anfang Adeling's Wochenblatt für Kinder fortzusetzen und für Basedow Fabeln zu schreiben, dessen pädagogische Absichten er ungefähr ebenso verfehlte wie Lessing's dramatische. In seinem Kinderfreund und in seinen Kinderkomödien wird es immer deutlicher, wohin dieser Dichter gehört; hier sehen wir ihn ganz die Verweichlichung jener lazen Hauspoeten unterstützen. Vielleicht sind Andere erbauter von seiner Pädagogik; wir wollen uns hier nur an ihre theatrale Seite halten und darüber Jean Paul's Worte anführen, der gewiß kein pädagogischer Rigorist und noch dazu Weiße's Freund war. Komödien, die sich die Kinder selbst machen, sagt er, sind weit nützlicher, als die sie spielen, und wären sie aus Weiße's Schreibtisch. In unsern Tagen, wo ohnehin der ganze Mensch Figurant, seine Tugend Gastrolle und seine Empfindung lyrisches Gedicht wird, ist die Verrenkung der Kinderseele vollends gefährlich.

Solchen Männern gegenüber und solch einem eingewurzelten Geschmacks an französischer Manier, wie ihn Weiße in der ganzen Reihe seiner Tragödien bewies, konnte Lessing freilich nicht anders: er mußte den Franzosen den Krieg erklären und um jeden Preis ein Gebiet zu gewinnen suchen, das von ihren Einflüssen frei wäre. Als daher die Literaturbriefe 1750 eröffnet wurden, griff er zuerst den Hauptverbündeten der Franzosen an, Gottsched. Noch die Leipziger Bibliothek hat um jene Zeit gesagt, Niemand werde leugnen, daß Gottsched wesentliche Verdienste um die deutsche Bühne habe. Er sei der Niemand, kündigt Lessing hier an. Die Staatsaktionen zu verbannen und die Possenspiele, habe eben keines feinen und großen Geistes bedurft. Er sei der Schöpfer des französisirenden Geschmacks geworden, indem er übersetzt hätte und Alles aufgefördert zu übersetzen, was nur reimen und *Oui Monsieur* verstehen konnte; er habe sich nie gefragt, ob dies französische Theater auch zur deutschen Denkart passe. Wir begehren mehr zu sehen und zu denken, als uns die furchtsamen französischen Schauspiele geben; das Große, Schreckliche, Melancholische wirke besser auf uns, als das Artige, Zärtliche und Verliebte; die zu große Einfalt ermüde uns mehr, als die zu große Verwicklung. Er weist auf Shakespeare hin, der als Genie uns andere Genien erwecken werde als Racine und Corneille. Dem Wesen nach sei Shakespeare dem antiken Drama näher als die

Franzosen; er erreiche den Zweck der Tragödie fast immer auf dem sonderbarsten Wege, die Franzosen auf dem Wege der Alten fast nie! Ohne diese Winke hätte Wieland schwerlich gleich darauf seinen Shakespeare zu übersetzen angefangen. Gleich im folgenden Jahre, 1760, griffen die Literaturbriefe Weisse's ersten Beitrag zum Theater an, und darin die trockene Redekunst, die schulmäßige Steifheit, die Gedankenleere, mit Einem Worte den Bau der französischen Stücke, an dem wenig auszu setzen und selten viel zu rühmen ist. Bei Gelegenheit der wielandischen *Clementine* erklären sie sich gegen die vollkommenen Charaktere, und Lessing's *Philotas*, der 1759 erschienen war, hatte offenbar die Absicht, einmal antike und dazu heroische Charaktere zu zeichnen, die nicht den senecaischen Klopffechtern im Kothurne gleichen. Wir merken hier freilich, daß die Langsamkeit der Wirkungen der lessingischen Ansichten mit der Langsamkeit seines Hervorbringens zusammenhing. Fünf, sechs dramatische Versuche rasch aufeinander hätten unstreitig die Gestalt unsers Theaters schneller geändert als alle Kritiken. Aber freilich schien es nicht möglich zu sein, solche Stücke zu machen ehe die Kritik ihnen Raum geschafft, und Shakespeare zu finden, ehe ihn Lessing entdeckt hatte. Um eben diese Zeit erschien (1761) Möser's *Harlekin*, oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen, eine Schrift, deren Inhalt noch Kretschmann entsetzte! Möser vertheidigte die Oper, das Reich der Grillen, und die *Harlekinade*, d. h. das Groteske, die Karrikatur in der Dichtung „wenn nur nach Hogarth's Anleitung die Uebertreibung der Gestalt gezeigt werde, wie sie von der wahren Wellenlinie der Schönheit abweiche.“ Möser war auch so ganz der Mann, wie er sich jeder Volkssitte annahm und ihren Sinn und Werth aufdeckte, sich gegen den Reinigungseifer auf der Bühne zu setzen, dem *Harlekin* seinen Familienzug und seine ideale Bedeutung zu bestimmen, seinem stehenden Charakter denselben Vortheil zuzusprechen wie den Thiergestalten in der Fabel, und ihm aus dem Tag des Weisen Eine närrische Stunde vorzuhalten. Diese Abhandlung ist in der Geschichte unserer Literatur in eben solchem Ansehen gewesen, wie später Möser's Schrift gegen Friedrich II. Der Verfasser ward bald, ungefähr wie Merck und Aehnliche, der Freund aller Parteien; die Berliner knüpften auf diesen *Harlekin* hin Freundschaft mit ihm; Nicolai ward sein Lobredner, aber auch Göthe. Der gesunde Menschenverstand redete so plan und eben aus ihm, den die Literaturbriefe so in Schutz nahmen, aber auch die höhere Kunstansicht, die in Merck's Kreise geltend war. Er setzte sich in diesem Aufsätze schon gegen die Einheitsregeln der Franzosen; er sprach schon den Satz aus, daß uns nicht

das Moralische zur Kunst treibt, daß Keiner Musik, Tanz und Trauerspiele sucht, um sich zu bessern, sondern um sein Gemüth zu beruhigen, zu erheitern, zu sammeln, und „dadurch den ermüdeten Geist zu ernsthaften Pflichten vorzubereiten. Zugleich sieht man aus diesem Schriftchen, wie damals schon Lessing als die Hauptautorität im Theaterwesen galt, indem ihn Möser's Harlekin geradezu darin auffordert, sein Lobredner zu werden<sup>166</sup>). Wir wollen nicht weiter verfolgen, wie die Litteraturbriefe den gebahnten Weg weitergingen, um dem französischen Drama entgegen zu treten, und dagegen bei Lessing verharren. 1760 übersezte er Diderot. Die Uebersetzung dramatischer Dichter in Masse lag in der Zeit. Wir erhielten in diesen Jahren den ganzen Molière, Destouches, Favart, Goldoni übersezte, und 1762 begann Wieland's Shakespeare, der wie unvollständig und mangelhaft er war, immer eine Vorarbeit für Eschenburg ward, und weiterhin nicht mehr die Unbekanntschaft mit dem englischen Tragöden für entschuldigt gelten ließ. Lessing übersezte Diderot sowohl aus Neigung als aus Politik. Er sezte dem deutschen Gottsched und seinem Geschmack den Franzosen Diderot entgegen, der in seinen bijoux indiscrets und in den angehängten Unterredungen zu seinem natürlichen Sohne die Unatur und Ueberladung der französischen Bühne angegriffen hatte. Es war wohl natürlich, daß Lessing in dem Kampfe, den er jetzt systematisch führte, einen solchen Kriegsvortheil nicht unbenuzt ließ, sich in Feindeslanden einen Bundesgenossen zu schaffen. Diderot hatte zum bürgerlichen Trauerspiele übergeföhrt, und Gottsched's Schule gegenüber, die wie Racine noch immer am Hofe das Vorbild der Tragödie suchte, war es wohl nöthig, daß dieses andere Extrem einmal versucht ward, um zur einfachen Natur des Menschen und zur Natürlichkeit des Dialogs zurückzuführen. Diderot's Dramen, unter denen Lessing übrigens nur auf den Hausvater etwas hält, hatten auch wirklich nach Lessing's Erfahrung das Spiel unserer Schauspieler zuerst geändert, und hatten den Verständigen zu erkennen gegeben, was ihnen

166) Lessing antwortete in der Dramaturgie N. 18., er sei das stets gewesen. Auch habe es nur geschienen, als sei der Harlekin wirklich verbannt gewesen. Die Neuber hätte blos das Kleid und den Namen verbannt, hätte ihn weiß angezogen statt scheckig, und Hänsschen genannt. „Ein großer Triumph für den guten Geschmack! fährt er fort. Die Neuber ist todt, Gottsched auch; ich dächte, wir zögen ihm das bunte Säckchen wieder an. Er ist ein ausländisches Geschöpf, sagt man. Was thut das? ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären. Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen. Man muß ihn aber als Gattung betrachten, es ist nicht Harlekin, der in allen Stücken spielt, sondern Harlefine.“



das Theater noch einmal so theuer machen müsse als vorher. Was ferner Lessing's Neigung für Diderot erklärte, war, daß dessen Schauspiele als kritische Muster eben auf den Schlag waren, wie er selbst sie zu erreichen und zu übertreffen hoffen durfte. Aus seinem Fragmente zum Leben des Sophokles, aus gelegentlichen Urtheilen über Euripides und Aeschylus sieht man wohl, daß ihm der höhere Stil des Trauerspiels nicht eben verschlossen war, aber doch in einer solchen Ferne lag, wie er der Nation selbst liegen mußte, die damals bei jedem Versuch, den antiken Ton zu treffen, wieder in den französischen verfallen wäre. Lessing selbst bekannte den Einfluß, den Diderot auf ihn geübt hatte, und daß sein Geschmak ohne ihn eine ganz andere Richtung bekommen haben würde; vielleicht eine eigenere, aber schwerlich eine, mit der sein Verstand zufriedener gewesen wäre. Offenbar erkannte er das Zeitgemäße des diderot'schen Gegensatzes, wenn er auch weiterhin nicht mehr die Achtung weder vor Diderot's Poesie noch Kritik behielt. Er hatte sie in der Dramaturgie schon nicht mehr so, wie bei der Uebersetzung seiner Werke, und aus dem, was er dort an ihm ausstellt, bemerkt man wohl, daß es schon das Bedürfnis nach einer höheren Gattung des Dramas war, was ihn jetzt entfremdete. Die Entdeckung französischer Reste bei diesem Gegner des französischen Geschmacks selbst, die vollkommenen Charaktere, die er nicht ganz vermeiden konnte, brachten ihn ab. Noch mehr: Diderot behauptete in seiner Theorie von den Charakteren, das Trauerspiel zeichne Individuen, das Lustspiel Arten. Lessing widersezt sich dem, und stellt, sogar gegen die Praxis der Engländer, fest, die Charaktere des Trauerspiels müßten eben so allgemein sein, wie die der Komödie; er nähert sich also dem antiken Geschmacke und entfernt sich hierin theoretisch genau so weit von Shakespeare wie Schiller zuletzt ausübend gethan hat, oder wie die Charaktere im Nathan sich gegen die der früheren Stücke Lessing's verallgemeinern.

Als Diderot und Shakespeare, nach Deutschland verpflanzt, allmählig ihre ersten Wirkungen thaten, war gerade Friedrich's Sieg bei Rosbach erschollen, und mußte bei allen Neidern und Gegnern der französischen Nationalität in Politik oder Literatur eine große Heiterkeit verbreiten, die Lessing zu benutzen nicht faul war. Er schrieb mitten unter der Armee in Breslau seine Minna. Die komische Rolle, die der Franzose darin spielt, der Gegensatz der acht deutschen Charaktere, die man hier zum erstenmale, und nachher vielleicht nie wieder mit solcher Liebe und in so ungekünstelter Gestalt auf die Bühne gebracht sah; der glückliche Griff in das Nationalleben, die Ansprache an die Begeisterung für

jene siegreiche Armee, an das Mitleid mit jenen abgedankten Offizieren der Freibataillone, die 3. Th. nach einer rühmlichen Laufbahn in eine ärmliche Existenz zurückkehren sollten, alles dies neben der geschickten dramatischen Behandlung, die Göthe so auszeichnete, wirkte schlagartig im Volke. Kein Werk außer dem Messias hatte vor Göthe's Erstlingsdichtungen eine solche Theilnahme gefunden. Wie später Werther, so erschien Minna auf allen Punschnäpfen abgebildet. Nach Berlin warf das Stück das erste Interesse an den deutschen Literaturgegenständen ins Volk; obgleich im Anfang die Aufführung Schwierigkeiten fand, da „über Polizei und Regierung nicht dramatisirt werden sollte,“ so drang es doch späterhin durch und konnte monatelang fast täglich gespielt werden. Wie auf den Gög die Ritterspiele folgten, so damals eine Fluth von Soldatenstücken, die uns meist entfremdet sind; bei Stephanie dem Jüngeren übrigens kann der neugierige Leser eine ganze Reihe von Stücken finden, die den soldatischen Geschmack des damaligen Publikums ausbeuten. Selbst nach Wien also, wo der Adel den französischen Geschmack festzuhalten strebte, gelang es Lessing, zwischen das Possenspiel und die Heroenstücke eine mittlere Gattung zu bringen, und auf seine diderot'sche Reform ging Herr von Gebler ein. Der letzte Nachahmer des französischen Geschmacks im Reiche, Weiße, fand sich durch Minna veranlaßt, endlich vom Alexandriner zur Prosa überzugehen und sich den englischen Stücken etwas zu nähern. Dies Alles waren Wirkungen, die sich freilich nicht blos mit dem Verstande berechnen und mit der Kritik erreichen ließen. Die Uebereinstimmung mit dem Nationalleben und den Volksgesinnungen, die uns Schiller so lieb machten, verschafften, trotz der mangelnden poetischen Gabe, auch Lessing jenen großen Beifall, der ja eigentlich bis heute dauert, wo man noch so oft dieses Stück als das einzige deutsche Lustspiel anführen hört, das wir besitzen. Wie schade, daß unsere Dichter so selten von diesem zwar materialistischen Interesse des Volkes Vortheil zu ziehen suchten! oder daß unsere Nationalität auf so allgemeiner Grundlage ruhte, daß die Wenigsten Lessing's Feinblick hatten, sie zu erkennen, die Meisten, die auf sie zu wirken suchten, in eine wunderliche Ueberspannung verfielen. Vergessen wir nicht, daß dies gerade die Zeit der Bardendichtung und des hereinbrechenden ostianischen Geschmacks war. Sie ließ uns nicht auf der patriotischen Freude an unserer Gegenwart weilen; Klopstock's und Ayrenhoff's Hermann traten in verschiedener Weise wieder aus der Natur und Nähe bei uns selbst, in der uns Lessing's und Stephanie's Stücke hielten, in das Uralterthum und auf den Kothurn zurück. Bei all dem war

der Schrei nach Nationalität damals allgemein, und sprach sich bei Sonnenfels und Denis, bei Moser und Klopstock, bei Abbt und Gleim in Prosa und Versen aus. Der Gedanke an eine Nationalbühne faßte im Volke Wurzel, und Lessing war nicht so kaltverständlich, einem solchen Rufe zu widerstehen. Zwei Städte waren damals, nachdem Leipzig seine Bedeutung für die Bühne verloren hatte, das Augenmerk aller Welt, Wien und Hamburg. In beiden brütete man über Reformen des Theaters; von Wien aus war das Geschrei besonders stark, Hamburg aber gewann Lessing, von dessen kritischem Verständniß des Bühnenwesens es Vortheil ziehen wollte. Er ließ sich von der schönen Aussicht täuschen und ging. Ehe wir ihn aber dorthin begleiten, wollen wir erst einen Blick auf Wien werfen, um recht deutlich zu machen, was Lessing unternahm, als er die Reform der Bühne so eifrig betrieb in einer Zeit, wo Klopstock, Ossian, Young, Wieland, Yorick ihre volle Wirkung noch übten, von Dramatikern unterstützt, unter denen Weiße ein Stern erster Größe war, mit Schauspielern, unter denen Gähof so allein stand wie Lessing unter den Dichtern, unter Verhältnissen der Bildung, die noch eine unglaubliche Geschmacksroheit in den ersten Hauptstädten verriethen, die noch so wenig Urtheil zuließen, daß bei Vielen immer noch Gottsched neben Lessing etwas galt, die noch so moralisch befangen waren, daß 1768 noch in Leipzig die Professoren das Theater als eine sittengefährliche Anstalt einschränken konnten!

Wir finden keine andere Hauptstadt in Deutschland erwähnenswerth für unsere Bühnengeschichte, als Wien. Wir müssen an Berlin vorbeigehen, wo bis nach dem siebenjährigen Kriege noch nicht einmal ein Haus für deutsche Spieler bestand, und wo unter den wechselnden Truppen des Schönemann, Ackermann, Schuch, Döbbelin u. A. sich lange kein bestimmter Geschmack bildete; in Dresden fand das deutsche Theater in dieser Periode noch keinen Raum; in München spielte man noch Kreuzerkomödien. Wollen wir nicht nach Petersburg übergreifen, wo seit 1737 eine deutsche Gesellschaft beständig war, und wo ja später sogar die Kaiserinnen deutsche Komödien dichteten, so können wir unsere Aufmerksamkeit nur auf Wien richten, die einzige Stadt, wo das Theatervergnügen nicht aussetzte. Auch schießt sich diese Betrachtung um so mehr an diesen Ort, weil man in Wien damals über den gottschedisch-französischen Stil, wenigstens des Trauerspiels, nicht hinauskam. Desterreich war, wie wir schon oben bemerkten, das einzige Land, wo der freiere Charakter des süddeutschen Lebens und die Vergnügungslust im Volke einen Geschmack am Schauspiel bis in die unteren Stände selbst in

mittleren Orten verbreitete, während in Berlin noch in dem Anfang der 80er Jahre der Mittelstand der Bühne wenig achtete<sup>167</sup>). In Linz, Neustadt, St. Pölten, Krems trieben Truppen sich um, in Prag, Preßburg, Grätz, Brünn gab es früher als irgendwo sonst im Reiche stehende Theater. Hier waren fast alle Elemente, die man nur begehren konnte, Volkstheilnahme, guter Wille am Hofe und unter einzelnen Gebildeten, äußere Mittel, um die besten Schauspieler anzuziehen. Nur leider das Beste fehlte: Bildung und Bildungstrieb. Keine Verordnungen und keine Summen konnten diesen Erbfeind der rein katholischen Theile von Deutschland tilgen, und so kam es, daß Hamburg und die kleinen Höfe in Weimar, Gotha und Mannheim wohlthätiger für die deutsche Bühne mit den kleinsten Mitteln wirkten, als Wien mit den ungeheuersten. Als Gottsched die Wiedergeburt des Schauspiels unternahm, hatten in Wien Italiener die Impresa des deutschen Theaters; und als jener seines Sieges sicher den Hanswurst in Leipzig vertrieb, verpflanzte Weiskern nach Wien die Burlesken und Hanswurstiaden zu Hunderten, aus allen Sprachen für den wiener Geschmack zubereitet. Um 1748 verirrte sich einmal Koch hierher, kehrte aber bald zurück, da er merkte, daß hier an kein regelmäßiges Stück zu denken war. Stranitzky's Nachfolger war hier noch weit zu sehr im sicheren Besitze des Nationalbeifalls, Prehauser lebte bis 1769 und verlor sein Ansehn als Hanswurst nie. Mit ihm wetteiferte Joseph Kurz als Bernardon, in einem Charakter, der zwischen Schelmerei und Tölperei schwankt, und so wie Stranitzky und Prehauser vor ihm thaten, so verfertigte er eine Reihe von Possen auf dieses Urbild, Stücke, die Schmutz, Unsinn, Maschinerie und Glitterstaub so häuften, daß die Welt davon voll ward. Die Kaiserin selbst sah den Bernardon ungemein gern, der Adel suchte die Gesellschaft des Künstlers, das Volk nannte ihn Vater Bernardon, und noch heute trägt man wohl Personen seiner Stücke, die Prinzessin Pumphia u. s., im Munde, ohne zu wissen woher und warum. Seit den 50er Jahren ward Goldoni massenweise nach Wien eingeführt, und langehin beschäftigten sich Laudes und Andere, dessen Stücke elend zugerichtet auf die deutsche Bühne zu bringen. Dies berechtigte den schlechten Geschmack am Niedrigsten, oder adelte ihn ein wenig und setzte ihn dafür desto fester. So waren die Zustände bis um 1761, wo ein Gottschedianer, Magister Heyden zuerst zufällige Gedanken über die wiener Bühne schrieb und darin wagte, im Sinne seines Meisters den Hanswurst zu mißbilligen,

167) Vgl. die Briefe eines reisenden Franzosen von R. R(iesbeck). 1783.

als Lessing und Möser schon im Reiche anfangen, zu seiner Zurückführung zu ratthen. Dies traf ungefähr gleichzeitig mit den Stichen der berliner Literaturbriefe über den Stand der wiener Cultur. Nicolai hatte dort geäußert (1761), die Literatur stünde jetzt hier wie in Sachsen um 1730. Gottsched, Schönaich, Scheybe, die man hier auspfeife, hießen in Wien noch große Dichter. Dies reizte die literarische Welt in Wien, und jetzt begannen die Elemente zu gähren, die der unsterbliche van Swieten, der eines besseren Stoffes für seine große Arbeit werth gewesen wäre, allmählig versammelt hatte. Er hatte unter vielen anderen Männern, die er aus dem Reiche nach Wien zog, auch den Professor Martini hingerufen, dessen Schüler die Riegger, Sonnenfels, Bob u. A. waren, die sich nun zu einer deutschen Gesellschaft vereinten, protestantische Lectüre nicht scheuten, Gellert über Alles ehrten, und dafür allerdings erleben mußten, daß man sie lutherisch schalt. Die Einbildung, die gleich beim Entstehen dieser Gesellschaft in die Köpfe fuhr, die Ideale und Muster, die sie sich stellten, die Verbindungen, die sie suchten, mit Klop, Nidel, Schirach und Aehnlichen, zeigten freilich, daß Nicolai den Stand ihrer Bildung nicht unrecht charakterisirt hatte, wenn man nicht einmal auf die Schriften von Joseph von Sonnenfels<sup>168)</sup> (aus Nikolsburg 1733—1817) zurückgehen wollte, des Hauptorgans der jungen wiener Literatur, die nun anfang laut zu werden in Wochenschriften, Pasquillen und Theaterstücken. Wie wenig man auf Schulen, deutsche Gesellschaften und Schulschriften halten mag, doch wird man zugeben, daß es für Wien der geeignetste Weg gewesen wäre, wenn man so vorsichtig wie van Swieten wollte, und wie Sonnenfels es begriff und angriff, aus einer bestimmten Ansicht, mit allmählichen Fortschritten, mit Wahrung sittlicher Interessen das Werk der Bildung geleitet und leitend gefördert hätte. Leider aber zerschlug sich die Aussicht auf einen solchen Fortgang der wiener Aufklärung, fast noch ehe sie geöffnet war. Ein par nobile fratrum, Christian Klemm, ein Sachse aus Freiberg, und Heufeld, vereinten sich schon 1752 zu einer Wochenschrift, die Welt, worin sie das Werk der Reform auf sich nahmen. Da das Schreiben anfang in Wien ein einträgliches Geschäft zu werden, so stellten sie sich nun auf alle Weise neben oder gegen Jeden, der nur Miene zu irgend einem Plane machte, der Aussicht hätte. Schrieb Sonnenfels Schauspiele, so thaten sie es auch; schrieb er Wochenschriften, so setzten sie andere dagegen; sobald Lessing seine Dramaturgie begann, äfften sie sie nach; als der

168) Gesammelte Schriften. 1783—6. 10 Bde.

Schauspieler Müller seine Nachrichten und Anzeigen vom wiener Theater (1771) entwarf, schnappten sie ihm sogleich die Idee weg und gaben ihren Theateralmanach heraus. Sonnenfels hatte sich von den Vorwürfen Nicolai's spornen lassen und trat 1765 zuerst mit theatralischen Versuchen, dann mit seinen vermischten Schriften heraus; 1766 begann er den Mann ohne Vorurtheil, eine Wochenschrift, worin er Unwissenheit, Geschmacklosigkeit, Vorurtheil, die Sittenlosigkeit des Schauspiels, selbst die Gewalt der Geistlichkeit angriff. Er that dies aber mit solcher Vorsicht, daß er in Bezug auf das Schauspiel selbst eine Censur der aufzuführenden Stücke empfahl. Dem plebejischen Tribunenpaar war eine Reform dieser Art nicht genügend von einer Seite, und von der andern zu weit gehend; sie nahmen sich des Hanswurstes an und schrieben theatralische Satiren zu Gunsten des grünen Huts (Hanswursts) gegen Sonnenfels; und auch als Klemm in seiner Dramaturgie Abbitte that, hörte er und sein Freund nicht auf, Sonnenfels fernerhin zu necken. Weit gefährlicher als diese war aber Sonnenfels die Partei des rothen Huts (die Geistlichen), die ihn als des Antichrists Vorläufer ansahen; selbst der Hofrath rüstete sich gegen ihn, als er gegen Tortur, Todesstrafe und Kirchenbuße gefallener Mädchen schrieb; er trug auf seine Entsetzung an. Allein Kaunitz und van Swieten schützten ihn. Die Regsamkeit der aufklärenden Partei war jetzt gerade auf ihrer Spitze, und eben dies macht begreifen, wie ihm Anfange der 70er Jahre alle großen Männer in Deutschland ihre Augen auf Wien gerichtet hatten. Man erinnere sich, daß dies eben die Zeit war, als der Bischof von Nuremont, Joh. H. von Kerens, das Dichtertalent in dem Jesuiten Denis weckte, als dieser eine ganze Schule um sich sammelte, den Fortschritt von Gottsched's Standpunkt auf Klopstock's machte und die freudige Theilnahme des ganzen protestantischen Deutschlands erregte, und nothwendig erregen mußte, da er mit seinem Dſſian einen so glücklichen Griff in das allgemeine deutsche Leben that. Man erinnere sich, daß 1773 der Jesuitenorden aufgehoben ward, und daß nun Hoffnung war, ein neues System der Volkserziehung durchzusetzen. Unglücklicherweise begann man hier, wie neuerdings in Athen, von oben herab; man dachte immer an Akademien und glänzende Anstalten; der Kaiser war immer bereit auf das Blendende einzugehen; van Swieten wollte erst an Schulen denken, ehe er an Akademien die Hand legte; und hier leider geschah nicht, was geschehen sollte, und konnte gegen die Macht der Gewohnheit auch das nicht durchgesetzt werden, was man wünschte. Die Studienpläne von Hefß und Birkenstock ließ man fallen, und betrieb

lieber die Frage der Akademie, die Lösung des Censurzwangs, die Aufnahme der Bühne, und was alles dergleichen strahlende Entwürfe mehr waren. Wie man die erste Hand anlegte, die deutsche Bildung nach Wien zu verpflanzen, machte man den wunderbaren Mißgriff, Nidel aus Erfurt zu berufen, wodurch gleich alle Vernünftigen in ihren feurigen Hoffnungen abgefühlt wurden; und selbst Nidel war dem Neide und den Verleumdungen der Wiener nicht zu unbedeutend. Was einzig volksthümlich war, was wirklich Bedeutung für das deutsche Leben erhielt, war die Musik. Haydn bildete den Geschmack der Wiener zuerst um, Banhall und Leopold Hofmann folgten ihm, dann trat Gluck auf, dessen Alceste schon 1768 in Wien aufgeführt ward. Eben in diese Zeit fallen dann auch die Reformen der wiener Bühne, die so viel versprochen. Schon 1766 unter Hilverding's Leitung hatte Sonnensfels Einflüsse erhalten; 1769 starb Prehauser, und nun sollten lauter regelmäßige Stücke gegeben werden. Es begannen nun Ränke; Bernardon kam nach langer Abwesenheit zurück, man wollte die extemporirten Stücke von neuem in Schwung bringen, allein auf Sonnensfels' Vorstellung ward das Extemporiren förmlich verboten, der Staatsrath von Gebler, ein großer Gönner der Bühne, bewirkte, daß Sonnensfels Theatercensor ward, die Schauspieler machten ihn zu ihrem Director, und nahmen statt Klenm den Herrn von Brahm zum Theatersekretair. Der Geschmack der Wiener änderte sich jetzt auf diesen allerhöchsten Befehl dergestalt, daß uns versichert wird, schon 1771 hätte der Hanswurst selbst dem Pöbel nicht mehr gefallen! Allein wie schön sich dies Alles ausnimmt, und so schöner es sich in den wiener Dramaturgien ausnahm, die voll der pomphaftesten Ankündigungen und Ausichten waren, so war doch Alles hohl, und um so hohler, da es auf keinen Grund im Volke gebaut war, da kein Mittelstand existirte, der einem gediegenen Geschmacks hätte Verbreitung und Bestand geben können. Alles theilt sich daher jetzt wieder, wie schon in der früheren Literatur Oestreichs überall der Fall war, in die zwei Extreme des adeligen und plebejischen Geschmacks; man sieht immer den Herren die Knechte gegenüber, und nur Angehörige dieser beiden Stände oder doch Bildungsstufen machten sich in der Literatur Oestreichs laut. Während die adeligen Theaterdirektoren Freiherr von Benda und Sonnensfels ihre puristischen und moralischen Absichten verfolgten, mußten sie doch mit Noverre'schen Balletten die Gebildeten fördern, und das Volk, das den Bernardon nicht mehr sehen wollte, weil es der Hof nicht gerne sah, freute sich noch an scheußlichen Thierhegen und Feuerwerken. Man zog die besten Schauspieler an; die

Hensel aber war 1764 zum zweitenmal nach Wien gekommen und von der Geschmacklosigkeit vertrieben worden; erst 1776 gelang es der Sacco, leise mit einem natürlichen Spiele zu versöhnen. Dem Rufe Schröder's wagte man nicht zu widersprechen, aber man sah doch immer einen Bergopzooomer mit eben so vielem Beifalle, der die großen Uebertreibungen des 17. Jahrh's. noch festgehalten haben muß. Man milderte die Censur, aber man gab kein größeres Schauspiel unverhunzt, man verbot die unschuldigsten Bücher aus den albernsten Gründen, man untersagte 1777 den *catalogum librorum prohibitorum* selbst, damit Niemand die gefährlichen Werke sollte kennen lernen! Was die Schauspieldichtung betrifft, so standen seit der Bühnenreform die Dramatiker wie Pilze aus der Erde auf, unter Adel und Volk. Sonnenfels hatte das Verdienst, die Bahn gebrochen zu haben, ein wohlgestinnter guter Mensch, aber durchaus dürftig und arm, wie sehr er sich vor seinen Gefährten aushebt; neben ihm stand der Herr von Gebler<sup>169)</sup>, dessen Stücke sich über ganz Deutschland verbreiteten und mit Beifall gegeben wurden, und ihm am ähnlichsten der Geh. Rath Joh. L. Schlosser<sup>170)</sup>. Gebler machte damals allen Literaten in Deutschland den Hof, und brauchte alle Mittel seiner Stellung, und in seinen Stücken alle Fügsamkeit bald in den antiken Geschmack, bald in den diderotischen im bürgerlichen Trauerspiel, und immer in die moralische Delikatesse jener Zeiten, um seine Schreibereien zu empfehlen, deren er von 1770—73 alle Jahre drei bis vier Stücke lieferte. Eine ganze Reihe wiener Adelige folgte seinem Beispiele. Die Herren v. Gugler, v. Otternwolf, v. Pauersbach, v. Pufendorf, v. Brahm, v. Sternschütz, Alles schrieb Schauspiele aller Art und entfaltete eine Fruchtbarkeit, die des ganzen Deutschlands spottete. Herr von Ahrenhoff<sup>171)</sup> betrieb es am systematischsten (schon seit 1766, wo er zuerst mit seinem *Aurelius* auftrat), den Racine'schen Geschmack herzustellen. Ihm war Shakespeare ein Ungeheuer, Götz von Berlichingen ein Greuel; er schien es für ein Leichtes zu nehmen, den Kampf gegen die neuen Genialitäten aus Shakespeare's Schule mit den alten verrosteten Waffen der Corneille und Racine zu führen, und er suchte Wieland noch spät in der Widmung seines *Antonius* für sich zu gewinnen. Diese adelige Literatur, wie werthlos sie an und für sich war, ward

169) Theatralische Werke. 1772.

170) Er gab unter demselben Titel wie Gebler in demselben Jahre seine Schauspiele heraus.

171) Werke. 1789. 4 Thele.



aber ganz überboten von der ihr gegenüber gelagerten populären. Die Herren Klemm und Hensfeld gaben sich alle Mühe, die alten Lokalpossen, die Schilderung wiener Sitten, in der geordneteren Gestalt des Lustspiels festzuhalten und die Hanswurstdaden verfeinert zu bewahren. Dies wäre an sich nicht übel gewesen, wenn nur die guten Komöden erst an ihre eigene Verfeinerung gedacht hätten. Ehe man sich umsah, fielen der Sekretär Pelzel, die Schauspieler Müller und Stephanie (der Jüngere) wieder ganz ins Possenhafte zurück, und gaben dem durstenden Pöbel Maschinenkomödien und Harlekina den wieder; und wo sie öffentliche Sitten aufsaßen, waren es immer nur die niedrigsten in der gemeinsten Behandlung. Und diesen nämlichen Schreibern blieb es überlassen, die Stücke von Shakespeare für die Bühne zuzurichten! Immer in der guten Meinung, das Volk mit dem Besseren auszuföhnen, söhnten sie sich selbst mit dem Elenden aus; immer unter der Maske, die Reform zu unterstützen, griffen sie die ersten und ernstesten Reformatoren, Sonnenfels u. A., an, die ohnehin unter sich selbst zerfielen. Diese Klasse plebejischer Schreiber überwand in Wien, bis später wieder die Romantik ein Gegengewicht bildete. Als Joseph um 1781 die Presse befreite, deckte sich der Zustand der wiener Literatur Jedem auf, der sich bisher noch getäuscht haben könnte. Innerhalb zweier Jahre sollen sich in Wien allein 1100 Autoren aufgethan haben, und in 18 Monaten zählte Blumauer<sup>172)</sup> 1172 erschienene Schriften. Aber diese ungeheuere Schreibwuth erschuf nichts als örtliche Verhandlungen; man las und schrieb nichts, als was die Klatschsucht der größten Kleinstadt befriedigte; und braucht es zur Charakterisirung der damaligen wiener Literatur noch einer anderen Andeutung, als daß Blumauer der Vertreter derselben in Deutschland geworden ist, und daß Blumauer in den 80er Jahren sagen durfte, wenn die deutsche Literatur noch vorschreiten wolle, so müsse es von Wien aus geschehen? Diese Aeußerung aber ist nicht die zufällige Stimme eines Einzelnen, sondern die komische Wirkung, die sie, verglichen mit den Leistungen der Wiener, macht, ist im Ungeheuern bestätigt, wenn man in den Dramaturgien damals die großen Erwartungen und Versprechungen, die vertrauensvolle Sicherheit in schwärmerischen Träumen liest und vergleicht mit den dramatischen Erzeugnissen, die in den Sammlungen der wiener Schaubühne als ein ewiges Denkmal literarischer Schmach aufgestapelt sind<sup>173)</sup>. Daher kam es denn, daß in

172) Ueber Oesterreichs Aufklärung und Literatur. 1783.

173) Wer nicht einmal in diese Sammlungen hineingesehen hat, dem mögen unsere Aeußerungen vielleicht stark, und unser stummes Vorbeigehen an der dramatischen

den schönsten Jahren unserer Literatur unsere großen Dichter und Schriftsteller alle mit gleicher Verachtung und schnödem Spotte bald wie Göthe über das Publikum losfahren, bei dem die Gebler und Stephanie schreiben durften und gelobt wurden, bald wie Schiller über das dürftige Vergnügen, das sich an dem schmutzigen Wize Blumauer's erbaute, bald wie Nicolai über die ganze Verdampfung des dortigen geistigen und die Entartung des geselligen und moralischen Lebens. Wieland duldete; Jean Paul aber, der ihm in Allem entgegen war, empfand aufs tiefste, wie entfernt die ganze wiener Welt und Literatur von allem Seelenadel, von aller Verschmähung der Erde, von aller Achtung für Tugend, Schönheit, Freiheit und höherer Liebe sei, die in allen Dichtern Deutschlands hervorquoll. Er beruft sich auf den Bierhauswitz jener „gemeinen Lachseele“ Blumauer's (auch Göthe erschrak, als er um 1820 wieder auf Blumauer stieß, „wie eine so gränzenlose Nüchternheit und Platttheit auch einmal dem Tage willkommen und gemäß sein konnte“), auf die wiener Skizzen, auf Faustin, den wiener Musenalmanach, auf den man setzen könne: mit Approbation des Bordels; auf die berühmte wiener Zeitschrift von Hoffmann, von der er im Traume dachte, sein Hund schriebe daran. Auch ihn machte der thörichte Dünkel der guten Wiener vollends so bitter. Hundert Maulwürfe von Broschüristen, sagte er irgendwo, stießen Duodezparnäschen auf, und die darauf stehenden Wiener meinten, der Neid blicke hinaus, weil der Hochmuth herunter guckte.

In Hamburg waren die Hemmungen und Irrungen, die das Theater von oben herab zu erfahren hatte, anderer Art, die dichtende Klasse verschieden von der in Wien, das empfangende Publikum ruhiger und geduldiger. Das Theater war hier nicht eine Anstalt, die so unentbehrlich geworden war wie in Wien; es hatte die Theilnahme der Stadt nicht aus Gewohnheit, sondern weil von der Blüte der Oper her noch ein Zauber auf der Bühne lag, und weil fortwährende Kämpfe zwischen dieser weltlichen Sittenschule und der geistlichen Seelenpflege das Publikum wach hielten. Nicht Censurdruck der Obrigkeit oder Ungebundenheit schadete hier der Gestaltung der Bühne, sondern die Geistlichkeit; nicht adelige Dichter führten einen falschen Geschmack ein, sondern

Literatur der Wiener unbillig scheinen. Wir müssen also darauf verweisen. Schon 1749 soll die erste Sammlung der wiener Schaubühne erschienen sein, zufolge Schmidt's Chronologie des deutschen Theaters. Diese Sammlung kenne ich nicht. Von 1754 an aber geht eine ununterbrochene Reihe lange Zeit fort, in der ein Geschichtschreiber der Specialhistorie der österreichischen Literatur alle kleinsten Veränderungen des Theatergeschmacks verfolgen kann.

Liebhaber und Gelehrte, die sich der Bühnenpoesie annahmen; nicht Rohheit der Volksklasse verleitete hier auf den Abweg der Niedrigkeit, eher war es Gleichgültigkeit und vielleicht eine Sättigung von der Oper her, was das Publikum stumpfer machte. Trotz aller dieser Mißstände ward Hamburg die Wiege des neuen Theaters dadurch, daß es eine Schule für Schauspieler ward, und zunächst das leistete, was Leipzig versprochen hatte. Auch hier nämlich ging mit dem neuen Leben des Bühnenwesens der Schauplatz von Ober- nach Niedersachsen über. Dorthier stammten die Neuber, Koch, die Hensel, die den ersten Anstoß zu einer Schauspielkunst gaben; aber Hannover gebar Schönemann und Zffland, und in Hamburg waren Gchhof und Borchers geboren, Schröder gebildet, und zweimal gingen von Hamburg die Männer aus, die allein unsere Schauspielkunst zu etwas Besserem gestaltet haben. Als die Neuber in ihrer besten Periode stand, spielte sie zuweilen in Hamburg; und bei dem ersten Aufschwung der dramatischen Dichtung durch Gottsched übersetzten und schrieben dort Stüven, Behrmann, v. Creuz u. A. Schauspiele mit Gottsched's Schule um die Wette. Privatleute ließen sich von dem allgemeinen Wettstreit hinreißen, wie wir in Leipzig bei Steinel fanden. Ein Kaufmann Mez und ein Buchhalter Borkenstein schilderten die hamburgische örtlichen Sitten in Lustspielen, und des letzteren Posse: der Bockbeutel (1742), ein Spott auf die unfeine Sitte und das lächerliche steife Wesen in Deutschland, in der Art wie Holberg's Wochen- und Weihnachtsstube (sonst ein plattes Nachwerk), machte eine Art Epoche und erlebte unzählige Nachahmungen. In die hamburgische Wochenschriften gaben noch in den 40er Jahren Lessing, Mylius und Fuchs ihre Beiträge. Schönemann spielte seit 1741 häufig in Hamburg, der Direktor, in dessen Gesellschaft zuerst eine Art von Bildung erstrebt und mitgetheilt ward. 1758 kam Koch, aus Sachsen vertrieben, an die Spitze der alten schönemann'schen Truppe, unter der sich Gchhof und die Hensel befand; dies ward die Glanzperiode seiner Gesellschaft, die Hamburg ganz genoß. Er blieb von 1759—63 unverrückt in Hamburg, und als er 1764 nach Leipzig ging, blieb Gchhof unter Ackermann zurück. Wir haben schon in Leipzig bemerkt, wie ungemein anregend Koch für das Werk der Bühne war; auch hier erneute sich dies. An der Stelle der Behrmann und Stüven traten, durch ihn angeregt, Joh. Fr. Löwen aus Klausthal, Daniel Schiebeler, Joh. Joachim Eschenburg und der Pastor Joh. L. Schlosser in Bergedorf, alle in Hamburg geboren, als Theaterdichter auf, und 1767 erfolgte dann die Reorganisation der hamburgischen Bühne, durch eine Direktion von Kaufleuten

betrieben. Auch hier zielte man auf ein deutsches Nationaltheater, im Geiste des Patriotismus, der in den 60er Jahren durch ganz Deutschland fuhr, ehe, durch einige Worte Lessing's in der Dramaturgie gleichsam hervorbeschworen, das Weltbürgerthum in den 70er Jahren und später den überwältigenden Rückschlag gegen diese vaterländischen Richtungen hervorbrachte. Diese merkwürdigen Worte waren durch das Scheitern der vielversprechenden Anstalten in Hamburg veranlaßt, zu deren Unterstützung auch Lessing berufen ward. Man ernannte damals Löwen zum Direktor und gab ihm zugleich auf, Vorlesungen über Schauspielkunst und Mimik zu halten, und Lessing sollte erst als Theaterdichter angestellt werden. Da er seine Unfähigkeit fühlte, die Rolle eines Goldoni zu spielen, der in Einem Jahre 13 Stücke schrieb, und da er diese Rolle, auch wenn er gekonnt hätte, nicht spielen wollte, so lehnte er dies ab, und man wollte nun seine Kritik nutzen und berief ihn, Schauspieler und Publikum durch seine Beurtheilung der neuen Bühne zu unterrichten. Dieser Beschäftigung danken wir Lessing's Dramaturgie, die Mutter aller zahllosen Theaterkritiken freilich, aber auch neben Laokoon die Urheberin aller ächten Aesthetik in Deutschland. Leider dauerte diese Schrift wie die ganze Herrlichkeit in Hamburg nur Ein Jahr. Löwen stellte seine Vorlesungen ein, weil er die Schauspieler zu ungleichrig fand, und freilich auch nicht der rechte Lehrer war. Lessing unterließ gleich Anfangs seine Beurtheilung, weil die Schauspieler zu empfindlich waren und das Publikum keine Spur von Urtheil zeigte. Bei der Unternehmung wurden ökonomische Fehler begangen, die Einnahme war gering, Privatneid arbeitete entgegen, eine französische Gesellschaft konnte, noch während Lessing die Dramaturgie schrieb, dem deutschen Theater Abbruch thun, alle die glänzenden Plane gingen zu Grunde<sup>174)</sup>, und Lessing ward so grimmig über das deutsche Publikum, daß er nach Italien wollte, und hinfort trotz der lockendsten Anerbietungen nie mehr mit einer Bühne sich einließ. Er schloß seine Dramaturgie mit dem bitteren Ausfall: „Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, daß etwas geschehen könne? Auch nichts, ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. Ueber den gutherzigen Einsall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch

174) Schmid's Chronologie des deutschen Theaters S. 257.

keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen.“

In dem Augenblick, da Lessing in seiner Wirksamkeit für die Bühne nachließ, bereiteten sich seine großen Nachwirkungen in diesem Gebiete vor; und Hamburg selbst blieb hier nicht ohne die wesentlichsten Verdienste. Zwar für die Theaterdichtung war hier so wenig Heil zu suchen, als in Wien. Löwen<sup>175)</sup>, der sich in allerhand Gattungen versuchte, griff auch das Schauspiel an; allein was war von solchen Leuten zu erwarten, die sich als Schüler und Nachahmer von Lessing stellten, und so roh und plump bleiben konnten! Die Herren Schiebeler und Eschenburg aber wußten nichts Besseres zu thun, als gleich während der Reform der hamburger Bühne französische Stücke zu übersetzen; Weiße's Dperngeschmacke zu huldigen und sich in Verbindung mit Hiller zu setzen! Auch Joh. Christian Bock aus Dresden, der 1771 nach Hamburg als Theaterdichter gerufen ward und sich williger finden ließ, ein Goldoni zu werden, und der wirklich einige goldonische Stücke bearbeitet hat, war nicht der Mann, der mit seinen Stücken der Bühne hätte Ansehen geben können. Das einzige Gute, was von den Männern ausging, die sich um das hamburger Theater interessirten, war Eschenburg's Uebersetzung des Shakespeare (1775). Viel wichtiger aber waren in Hamburg die Nachwirkungen Lessing's auf die Schauspielkunst, Beides, durch seine persönlichen Verbindungen mit großen Schauspielern, wie durch seine Stücke und sein Studium der dramatischen Kunst überhaupt. Lessing's Stücke sind für die Aufführung geschrieben wie keine andern in Deutschland. Was man bei uns bühnengerechte Stücke nennt, das hat gewöhnlich an Poesie keinen Theil, und was an Poesie keinen Theil hat, ist nicht bühnengerecht in dem Sinne, wie Shakespeare's Stücke es sind, und Lessing's zu sein strebten. Nie hat ein Mann auch nur entfernt wieder die Einsicht Shakespeare's gehabt in das Verhältniß eines Schauspielertextes zu den Leistungen des Spielers. Seine Zeit kannte noch nichts von der Unnatur, Schauspiele für die Lektüre zu schreiben; und wer Shakespeare liest ohne die Blindheit des Vorurtheils, das Alles vortrefflich findet, ohne zu wissen warum, wird überall beobachten können, daß die Schroffheiten der Zeichnung, die Trockenheit der Umrisse, eine gewisse gresle Symmetrie in der Vertheilung und Wahl der Charaktere und Handlungen häufig verursachen, daß in seinen Stücken das Gerippe aus dem poetischen Körper vorscheint, was nur durch die

175) Löwen's Schriften. Hamb. 1765.

Darstellung vergütet, durch eine gute Darstellung aber auch ganz und völlig vergütet wird. Shakespeare's Stücke sind viel zu reich an Weltkenntniß, fesselnden Charakteren und mannichfaltiger Weisheit, als daß sie bei der Lectüre nicht im Einzelnen verweilen, zerstreuen und durch die Beschäftigung des Kopfes die volle Wirkung des Ganzen auf das Gemüth stören sollten. Der fortschreitende Gang der Aufführung hindert dies Ausruhen auf dem Einzelnen, ihre Lebendigkeit läßt nicht zu, daß es verloren werde, die Arbeitstheilung der Schauspieler, von denen Jeder seine Rolle vorbedacht hat, hilft uns über alles Kopfbrechen hinweg, und die Darstellung befriedigt unsere Einbildungskraft ohne Anstrengung. Ein shakespeare'sches Stück ist wie eine Zeichnung ohne Farbe; es verhält sich ähnlich zu der Darstellung wie ein Operntext zur musikalischen Ausführung. Abgesehen von dem poetischen Werthe der Textdichtung an sich, von den weiten und großen Verhältnissen der Geschichte und geschichtlichen Sage, in die uns Shakespeare einführte, während uns Lessing in engeren bürgerlichen Kreisen hält, so ist in dessen Stücken der ähnliche Fall. Auch er dachte noch nicht an gelesene Stücke; und als er seinen Nathan schrieb, in der ausgesprochenen Furcht, daß er vielleicht in einem Jahrhundert noch nicht werde aufgeführt werden, wählte er so gleich eine behagliche wärmere Manier, und selbst in dieser Gestalt und bei diesem Stoffe ist dennoch selbst Nathan ein Bühnenstück des ersten Ranges geblieben, wie denn Lessing's Stücke nicht aufhören werden, gespielt zu werden, so lange irgend ein Begriff von Schauspielkunst übrig ist. Denn unseren größten Künstlern ist nur Er und Shakespeare eine Schule gewesen; nur ihm ist es eigen, dem Schauspieler zu denken zu geben, ohne ihm mit glatten Versen und Theaterstreichen das Spiel zu erleichtern; nur ihm ist der Reichthum psychologischer Erfahrungen gegeben, der im Nathan eine Gruppe von reizenden und fesselnden, und zugleich ächten, wahren und typischen Charakterformen auslegen konnte, wie wir sie in keinem deutschen Stücke weiter besitzen. Daher denn war Lessing jedem Schauspieler von Bedeutung damals so lieb. Die Umformung des deutschen Spiels ging zuerst von Calfhof aus, ohne den vielleicht Lessing seine Stücke nicht so geschrieben hätte, wie sie sind, der aber auch seinerseits ohne Lessing nicht geleistet haben würde, was er that; denn die Veränderungen, die er hervorbrachte, ruhen ganz auf Einer Grundlage mit Lessing's Bestrebungen gegen die französische Bühne. Das Spiel unserer Schauspieler vor Calfhof war den gottschedischen Trauerspielen analog. Nicolai<sup>176)</sup>, der als Phystognom und als

176) Vergl. den 4. Thl. seiner Reise in Deutschland und der Schweiz.

Reisender außer Lichtenberg vielleicht der trefflichste Beurtheiler über das Schauspielwesen jener Zeit ist, fand die wiener Schauspieler, die am längsten jenen alten Stil beibehielten, pomphaft und anständig in ruhiger Stellung, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Gesticulation, ohne Einsicht in die Charaktere und oft selbst in den gemeinen Sinn der Worte. Corneille's heroische Sentenzen, sagt er, Racine's Tiraden, Destouches' feine Hofrepartien, Marivaux's quintessenzirter Wig krümmten und quetschten sich in dem Munde deutscher Schauspieler, zumal da Alles ehrenfest und lahmübersetzt war. Daher herrschte ein langsamer, eintöniger, predigender Ton, mit dem nur ruckweise ein krampfhaftes Aufbrausen abwechselte; im Lustspiele aber ein gedehntes, ängstliches unsicheres Wesen, das den Sinn des Stückes nie traf. Sitten und Gesinnungen der fremden Stücke waren den Schauspielern so fremd wie den Zuschauern. Ackermann und Koch sungen an einigen Sinn dafür zu zeigen, wie man einem Stücke sein Recht thue. Erst Eckhof aber war der Erste, der die feinen Schwierigkeiten dieser Art ganz einsah, erleuchtet durch Lessing's Umgang. Er erschöpfte den Umfang seiner Kunst, und spielte in seinen besten Jahren von den heftigsten oder innigsten tragischen Rollen bis zur feinsten oder niedrigsten komischen Alles in gleicher Vollkommenheit. Er sah zuerst ein, welche unermessliche Forderung an den deutschen Schauspieler gestellt ward, daß er französische, englische, spanische, italienische Stücke und auch deutsche, die aus all diesem zusammengestoppelt waren, spielen sollte. Er studirte aber, behandelte und spielte alle fremden Stücke je nach ihren Sitten; und in jedem Charakter war er bis zur vollen Täuschung ein Anderer. In seinem Odoardo fand Nicolai jede höchste Anforderung übertroffen. Er sagte es ihm, und Eckhof erwiderte: Wenn der Autor tief ins Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften hinabtaucht, so muß der Schauspieler ja wohl nachtauchen, bis er ihn trifft. Dies ist freilich mühsam und mißlich. Aber nur wenige machen es dem Schauspieler so schwer wie Lessing. Man kann die Anderen leicht haschen, sie schwimmen oben auf wie Baumrinde. — Eckhof verschmähte allen Flitterstaat der Deklamation, er suchte die wahren Töne der Natur, führte ins Trauerspiel den einfachen Ton ein, der der Würde und Zärtlichkeit gleich fähig ist, und wußte ihn von der einfachsten Sentenz bis zum feurigsten und wüthendsten Ausdruck zu steigern; und ebenso traf er im Lustspiel zuerst den ungezwungenen Unterhaltungston. Er war es, der die Direktorschaften immer verschmähte, der, ganz seiner Kunst hingegeben, in Hamburg eine neue Zeit für die Schauspielkunst schuf und vortreffliche Spieler zog.

Schröder's Genie zündete an seinem Stiefvater Ackermann und an Eckhof. Er stand als Schauspieler auf, als Eckhof Hamburg verließ, und war gleich groß. Auch er sammelte emsig an allen Kenntnissen für das Bühnenwesen wie Eckhof. Er wieder bildete Brockmann, und diese Männer trugen zuerst die neue Kunst nach Wien, das später die Künstler gern aufnahm, die Hamburg dagegen erzogen hatte. Wir haben leider keine Quellen, um Lessing's persönlichen Antheil und Einfluß bei der Umgestaltung der Schauspielkunst genau angeben zu können, doch merkt man wohl aus den Andeutungen seiner Beziehungen zu der Neuber und zu Koch, zu Brückner und Eckhof, zu Brandes und Großmann, und aus dem Tone, in dem all diese von ihm reden, daß er nicht unbedeutend war. Eben diesen Ton der unbedingten Hingabe an Lessing's Autorität finden wir bei allen Männern, die sich damals, auch außerhalb des Standes, für das Schauspielwesen interessirten, wie Gotter, Schmid, Schaz, Engel u. A.; und ebenso huldigen ihm alle die Unzähligen, die für die Bereicherung der Bühne leichtere Stücke schrieben, ein Anhang, um den der treffliche Mann am wenigsten zu beneiden ist. Seine Klage über den Mangel einer Grundlage der Schauspielkunst und seine eigenen Fragmente zu einem Werke<sup>177</sup>), das diesem Mangel abhelfen sollte, regten nachher Engel an, nachdem die physiognomische Seuche einen neuen Schwung in die Kunst der Bühne gebracht hatte, und dieser ward nachher mit Ramler für das berliner Theater, was Lessing in Hamburg, Göthe in Weimar, Gotter in Gotha.

Ein Vermächtniß für Deutschland und ein Leitstern unserer ganzen folgenden Poesie ward Lessing's Dramaturgie<sup>178</sup>). Hier endlich brach die ganze lang drohende Wetterwolke seines Zorns gegen die französische Poesie los, und ich kenne kein Buch, bei dem ein deutsches Gemüth über den Widerschein ächt deutscher Natur, Tiefe der Erkenntniß, Gesundheit des Kopfes, Energie des Charakters und Reinheit des Geschmacks innigere Freude und gerechtfertigteren Stolz empfinden dürfte. Dies ist das Werk, das uns auf Einen Schlag von dem Joch der Literatur der großen Nation befreite. In dem Jahre, da es erschien, trat Gerstenberg mit dem Ugolino auf, und hinfort verdrängte, wie es Lessing wollte, Shakspeare das Ansehn der Corneille und Voltaire ganz. Die Dichtung

177) Der Schauspieler (in dem die Grundsätze der körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden sollten), und: über die Pantomimen der Alten.

178) Sie ward schon in den 70er Jahren vor Lacoult in's Französische übersetzt; dann von Mercier mit den Anmerkungen herausgegeben, mit denen er die französischen Trauerspielschreiber alle niederschlagen wollte.



Göthe's und Schiller's, die Kritik der späteren Romantiker führte praktisch und theoretisch weiter aus, was Lessing umschrieben hatte, und gab mehr Nachdruck hinzu; und endlich gelang es den Einflüssen der deutschen Literatur, den alten Perückenstil in Frankreich selbst zu untergraben. Schon gleich nach ihrer Erscheinung führten schadenfrohe Reider des Voltaire die Dramaturgie in Frankreich ein. Kein schmähfüchtiger Bouhours redete hier eitle Vorwürfe gegen nichtsbedeutende Männer, sondern der Tadel traf die Ersten unter den Lebenden und Todten, die Corneille und Voltaire; er war mit allem Aufgebot der Gründlichkeit belegt, mit aller Gerechtigkeit auf den Maßstab der Angegriffenen selbst, wiewohl mit „eigenem Ekel“ gestellt; er ging mit der möglichsten Kurzeiligkeit auf alle Langweilichkeiten und Kleinlichkeiten der französischen dramatischen Kritik ein, die den guten Deutschen bis dahinter lauter Evangelien waren. Nicht aus blinder Nationaleitelkeit ist den fremden Mustern und Meistern widersprochen, sondern die Unparteilichkeit des Kunstrichters springt grell in die Augen, wenn er gleich anfangs die Cronegg und Gottsched, und später die Schlegel, Romanus und Weiße wegwirft und seine eigenen Versuche nicht schont; wenn er den Vorfachtern unserer Originaldichtung die Hand führend zeigt, wie große Stümper sie sind, und selbst unsere bloßen Uebersetzer französischer Stücke verachtet, welche in unserer Sprache (die doch wie die griechische schon durch den Rhythmus die Leidenschaften anzudeuten vermöge), jene französischen Verse sogar nicht nachbilden konnten, in denen das Metrische bloß Rigelung der Ohren ist, ohne zur Verstärkung des Ausdrucks beizutragen, und die keinen anderen als den elenden Werth der überstandenen Schwierigkeit haben. Die kühne Manier, in der die Dramaturgie geschrieben ist, und die bald von Herder und den Kraftmännern der 70er Jahre ins Rohe übertrieben war, veranlaßt leicht, die vortrefflichen Ergebnisse, die oft in entlegenen Ecken versteckt liegen, zu übersehen, sich an der polemischen Seite zu unterhalten und an der einzigen, sieges-sicheren Kriegführung zu ergötzen, mit der er die Meisterstücke der französischen Bühne aufreibt und den großen Anführern Corneille und Voltaire die Lorbeeren zerpflückt. Besonders an dem Letzteren übt er sein Spiel, ich würde sagen zu übermüthig und muthwillig, wenn nicht des Mannes poetischer und kritischer Dünkel eine solche Behandlung herausgefordert hätte. Ich führe, sagt er, den Herrn von Voltaire so gern an. Es ist aus ihm allezeit etwas zu lernen, wenn auch nicht das, was er sagt, doch was er hätte sagen sollen. Ich wüßte keinen Schriftsteller der Welt, an dem man so gut versuchen könnte, ob man auf der ersten Stufe

der Weisheit (*falsa intelligere*) steht, als an Voltaire, aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen (*vera cognoscere*) weniger behülflich sein könnte. Ein kritischer Schriftsteller suche sich daher nur erst Jemanden, mit dem er streiten kann, so kommt er nach und nach in die Materie, und das Uebrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Skribenten gewählt und unter diesen besonders Herrn von Voltaire. — Wirklich knüpfen sich an die Beurtheilung voltaire'scher Stücke hauptsächlich die verneinenden Theile der Dramaturgie und die Gegenüberstellung und Empfehlung der englischen Literatur an. Zuerst hat er mit der *Semiramis* zu thun, bei der Voltaire selbst an Shakespeare erinnerte, durch den in Frankreich neuen Einfall, einen Geist erscheinen zu lassen. Lessing charakterisirt vortreflich die Maschine dieses Gespenstes bei Voltaire gegen die handelnde Figur im *Hamlet*. Gleich darauf setzt er die Schottländerin gegen die englische Bearbeitung derselben von Colman und lobt diese in einigen Stücken vor dem Original. Er kommt auf die *Jayre*. Ein artiger Kunsttrichter habe gesagt, die Liebe selbst hätte sie eingegeben. Besser hätte er gesagt, meint Lessing, die Galanterie. Nur Ein Stück habe die Liebe eingegeben: *Romeo und Julie*. Voltaire verstehe den Kanzleistil der Liebe trefflich, aber der beste Kanzlist wisse oft wenig von der Regierung. Seine Künste seien nichts „gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinen geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit der sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird.“ Ebenso verhalte sich der eifersüchtige Drosman zu seinem Vorbild, *Othello*, wie der Brand aus einem Scheiterhaufen zu diesem selbst, und zwar ein mehr rauchender als leuchtender Brand. Bei dieser Gelegenheit weist Lessing nachdrücklich auf Wieland's Uebersetzung des englischen Tragikers hin; und überall sucht er auf diesen zurückzukommen, in dem er jedes Theilchen nach dem großen Maße des historischen Schauspiels zugeschnitten nannte, das sich zu der französischen Tragödie verhalte wie ein weitläufiges Freskogemälde zu einem Miniaturbildchen für einen Ring. Aus einzelnen Gedanken bei Shakespeare würden ganze Szenen und aus einzelnen Szenen ganze Aufzüge bei den Franzosen werden; denn wenn man die Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen wolle, so müsse man ihm aus dem Ärmel einen Rock machen. Nicht allein begnügt sich Lessing, Voltaire gegen die Engländer zu halten, er hält ihn auch gegen seines Gleichen, gegen Italiener, gegen

Griechen; er beurtheilt ihn nicht allein als Dichter, auch als Kritiker, als Historiker, als Charakter. Mit dem feinsten Spotte, der den Franzosen in dem plumpen Deutschen nicht wenig überraschen mochte, zog er bei Gelegenheit des Oſſer von Thomas Corneille Voltaire's Schwachheit durch, den „profunden Historiker zu spielen.“ Bei Erörterung der *Merope* gießt er über die eitle Selbstgefälligkeit, über die dreisten Diebstähle aus Maffei's Stück dieses Namens, über die kleinlichen Hülfsmitteln, mit denen Voltaire seinem Stücke den Weg bahnte, über die hämischen Höflichkeiten, die maskirten Grobheiten, die Lügen und Verfälschungen, mit denen er sich gegen den Italiener, und den französischen Geschmack gegen italienischen stellte, über die Armseligkeit der Kritik und Dichtung, die den Maffei à la Ballhorn behandelte und mit Euripides wetteifern wollte, den allerbeißendsten und bittersten Hohn aus. Er stellt dabei alle Ungereimtheiten, die aus der französischen Einheitsregel fließen, in ein schlagendes Licht, und hebt mit einigen Zügen die Größe des Euripides hervor, um den eiteln Stolz der Franzosen zu demüthigen, die die griechische Bühne gern im Stande der Kindheit sahen, wie die britische in dem der Rohheit. Dabei ist es so schön, das seine Gefühl und Gemüth des Deutschen überall auftauchen zu sehen, das den Kannibalismus der französischen Theaterheroen verabscheut mit Allen, die daran Gefallen finden können. Dies tritt besonders auch bei der meisterhaften Beurtheilung der *Rhodogune* von Corneille heraus, eines Stückes, das der Dichter selbst und gelegentlich ganz Europa für sein größtes Meisterstück erklärt hatte. Er entblößt hier jene abenteuerlichen Charaktere, jene hirnlosen Verwickelungen, die Mißkennung aller menschlichen Natur im thörichtesten Streben nach Außerordentlichem und Ungewöhnlichem, er folgt mit ägendem Wiße der Schlingung jener unsinnigen Intriguen, hält daneben den einfachen Weg, den ein gesundes Herz und ein einfältiges Gemüth dem wahren Genius gezeigt hätte, zertrümmert so diese Stücke von hundertjährigem Ansehn, reißt diese Dichter des ersten Ranges in Frankreich von ihrer angemasteten Höhe herab, und wagt, dicht hinter dem Bekenntniß, daß Er kein Dichter sei, den großen Trumpf auszuspielen und zu sagen: „Ich wage es, eine Aeußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wosür man will! Man nenne mir das Stück des großen Corneille, das ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?“ Ueber Corneille war Lessing nächst Voltaire am meisten ergrimmt, weil er nicht allein wie Racine mit Mustern, sondern auch mit Lehren, und mit der falschen Auslegung des Aristoteles, die er ihm umständlich nachweist, schädlich gewirkt hat.

Dieser Art sind die Negationen in der Dramaturgie; vortrefflich aber sind auch die einzelnen positiven Andeutungen, die darin zerstreut liegen. Am Soliman II., der nach einer Erzählung Marmontel's von Favari bearbeitet ist, entwickelt er, vielleicht mit absichtlicher Unparteilichkeit, wie darin die dramatische Behandlung eines epischen Stoffes durchaus unterrichtend und trefflich sei, und dringt auf jene Regeln vor, die, weit entfernt von der Willkür positiver Vorschriften, aus der Natur der Dinge, aus dem Quell des Lebens, aus dem Wesen der dramatischen Form entspringen. Er stellt neben die ungereimten Regeln von der physischen Einheit der Zeit und des Ortes mit ihren lächerlichen Folgerungen die Regel der moralischen Einheit der Handlung, die das aristotelische Grundgesetz jedes Dichtungswerks ist, und aus der die äußerlichen Einheiten allenfalls folgen können. Die Griechen ließen sich diese moralische Einheit einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu vereinfachen, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte. Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Ortes nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren verwickelteren Handlungen ebenso anpassen mußten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern konnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Lessing widmet den Hauptfägen der aristotelischen Poetik über das Drama weitläufige Erörterungen, die ich hier nicht ausziehen will, da ich keine Geschichte der Aesthetik schreibe, und da Lessing selbst ihr Ergebniß so plan angegeben hat: Er hätte mit der Autorität des Aristoteles bald fertig werden wollen, wenn er es nur eben so bald mit seinen Gründen gekonnt hätte; er fand aber nach seinem eifrigsten Studium der dramatischen Dichtkunst, daß dessen Poetik ein so unfehlbares Werk sei, wie die Elemente des Euklid, besonders in Bezug auf das, was sie über das Trauerspiel lehrt. Er verstand aber den Aristoteles so, daß er weit entfernt war, die Dekonomie der griechischen Stücke oder gar der französischen als die einzige Folge der angewandten Regel desselben zu betrachten. Und da er nicht allein die Alten, sondern auch, wie Schiller, sogar seinen Shakespeare dabei bestehen sah, so mißfiel ihm bei seinem tiefgründenden Verständniß und bei seiner eifrigen Verehrung dieses kritischen

Genies, daß damals gerade (1766) Gerstenberg in einem Aufsatze über Shakespeare, der auch in seine Werke aufgenommen ist, indem er gegen die Einheiten schrieb, die ganze Poetik des Aristoteles schnell fertig ein obenhingedachtes Werk nannte, und daß man in den burlesken Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur anfing, nach Genie zu schreien, und alle Regel und Kritik zu verachten, nur weil man an den englischen Stücken die französischen Regeln vermist, und deshalb unverständiger Weise überhaupt gar keine darin vermuthet hatte. Was Lessing über die regellosen Stücke dachte, die nun alsbald in Deutschland folgen sollten, deutete er trefflich bei Gelegenheit des spanischen Esser an, und er nimmt dort die Stellung ein, die für die Gestaltung unseres Dramas durchaus bedeutungsvoll ist. Er hebt die Lope und Calderon hervor, freut sich, auf ihre Regellosigkeit zu weisen, und führt Lope's Lehrgedicht von der Kunst neue Komödien zu machen an, in dem bekanntlich alle Regeln grundfänglich verachtet werden. Er scheint mit Lope's eigenen Sätzen und mit einer entsprechenden Stelle in Wieland's Agathon der Verschmelzung des Pathetischen und Komischen in diesen spanischen Stücken das Wort zu reden, als welche die Mannichfaltigkeit der Natur nachahmte. Er wirft aber sogleich einige einschränkende Gedanken über diese gothischen Dichtungen andeutend hin. Es ist wahr und nicht wahr, sagt er, daß die komische Tragödie die Natur getreu nachahmt; sie thut es in den Erscheinungen, aber ohne auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte zu achten. In der Natur durchkreuzt sich Alles, aber in dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für den unendlichen Geist. Um an dem Genuße daran Theil zu nehmen, mußten wir endlichen Geister das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen abzusondern, das wir jeden Augenblick üben, ohne das wir ein steter Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein würden. Die Kunst soll uns im Reiche des Schönen dieser Absonderung überheben; Alles was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung mehrerer Gegenstände abzusondern wünschen, sondert sie wirklich ab, und weicht nichtigen Zerstreungen aus. Nur wenn eine Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesses annimmt, und eine nothwendig aus der anderen entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des Einen und des Andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir diese auch in der Kunst nicht. Er bricht ab, und hofft, man sehe, wohin er wolle. Er will dahin, daß er diese Mischspiele gern neckend den Franzosen entgegenhalten,

aber zugleich mit den ächten Begränzungen begleiten möchte gegen die stümperhaften Nachahmer, die die platte Natur platt kopiren, die von keiner Natur wissen wollen, die man zu getreu nachahmen könne, die die Verschönerung der Natur für eine Grille halten, von denen Jene nichts in der Natur zu vermeiden, Diese ihr nichts zuzusetzen finden, von denen Jene das Mischspiel völlig mit allen Freiheiten vertheidigen würden, wie es nachher Lenz behandelt hat, Diese Mühe haben müßten, das griechische Schauspiel schön zu finden. Er will die Spanier nicht überall gut heißen, aber Shakspeare in seinen Meisterstücken retten; er will die Natur retten, aber auch die Kunst, die Wirklichkeit sicher stellen, aber auch das Ideal. Er söhnt Shakspeare und Aristoteles aus, er stellt sich in die Mitte des gothischen und antiken Geschmacks, und dies ist eben die Stelle, auf der das deutsche Drama seinen Gipfel erreichte. Göthe trat im Götz dem Shakspeare nahe, in der Iphigenie den Alten, Schiller trat scharf in die Mitte. So waren wir in aller plastischen und redenden Kunst immer zwischen Nord und Süd, zwischen Niederland und Griechenland, zwischen Natur und Ideal gestellt. Und es ist wahrlich wieder mehr als bloß kritischer Verstand, was auch hier Lessing die Natur seines Volkes mit einem einzigen Takte finden und bestimmen lehrte.

Die praktische Anwendung seiner längstgewonnenen dramatischen Einsicht machte Lessing in der *Emilie Galotti* (1772), kurz ehe mit Göthe's Götz der große Sturm der shakspearischen Stücke hereinbrach. Sie war zunächst gegen Gerstenberg gerichtet, der schon 1765 die *Braut von Beaumont und Fletcher* übersetzt, und mit einem Briefe an Weiße mit literarischen Nachrichten über die drei größten englischen Dramatiker begleitet hatte, der dann in seinen *Literaturbriefen* die ersten speciellen Vertheidigungen für Shakspeare schrieb und 1768 seinen *Ugolino* herausgab, eine fünfaktige höchst einförmige Dual, ein Stück ohne Plan, mit der Phantasie eines Henkers entworfen von dem Verfasser der *Ländeleien*, die in Wieland's läppischer *Grazienmänner* (1759) geschrieben sind. So erreglich war die Zeit damals, so gesättigt an den Weichheiten der sinnlichen Dichtungen, daß sie plötzlich zu dem entgegengesetzten Extrem des Blutigen und Wilden überspringen konnte, und daß Beides bei Göthe's erstem Auftreten nebeneinander erschien. Lessing erkannte das Jugentliche und Eigene in diesem Stücke und schonte es; er setzte ihm aber schweigend das Stück entgegen, das mehr Tragisches hat, aber nicht das Schreckende, was gegen Lessing's Aristoteles fälschlich statt dem Furchterregenden in die Tragödie gerathen war; das Stück, das

eben so viel Plan und Verwickelung hat als Ugolino keine, eine eben so reiche und natürliche Charaktergruppe, als dieser eine kleine und abenteu-  
 teuerliche. Die Emilia Galotti konnte den Sturm- und Drangstücken keinen Einhalt thun, sie wirkte aber auf ruhigere Stücke dieser Zeit den-  
 noch fort<sup>179)</sup>, auf Clavigo und Stella, in denen Lessing's Prosa hier und da deutlich durchlautet, auf Leisewitz und Aehnliche. Das Thema  
 des Verwandtenmords griff tief in die Zeit ein, obwohl anders gefaßt; die  
 Charakterformen wirkten am wenigsten weiter, weil sie nirgends auf  
 ähnliche Energien in den Dichtern trafen, sie waren den Leidenschaft-  
 lichen zu natürlich, und den Schwachen wie Claudius u. A. unheimlich  
 und hart. Besonders seine Frauen wollte man nicht leiden, bei denen  
 freilich der Mangel der romanhaften Schminke am meisten auffällt. Ueber  
 die tragische Katastrophe selbst hat man mit dem rechnenden Dichter nie  
 aufgehört zu rechnen; einem sentimentalern hätte man viel mehr ver-  
 geben. Wenn man nur zugibt, daß es dem Stücke an jener abrunden-  
 den Fülle des Thatsächlichen weniger als der Gefühle und Leidenschaften  
 fehlt, ein Mangel, den das fehlende Dichtertalent mit sich brachte, und  
 den übrigens der ächte Schauspieler erstaunlich weit ersetzen kann, wenn  
 man erlaubt, das hinzuzudenken, was ungezwungen aus der Anlage des  
 Stückes folgt, so kann man es psychologisch und tragisch gegen jede  
 Einwendung sicher stellen. Schon das ist ein Meistergriff, daß Lessing  
 in dem einmal gegebenen Stoffe das Kind zur tragischen Figur machte,  
 da es in der alten Fabel der Vater ist, was nach den neuen Begriffen,  
 die dem Vater nicht so viel Macht über die Tochter geben, zu ungeheuer  
 ausgefallen sein würde. Was aber das Stück vielleicht zum tragischsten  
 aller deutschen Trauerspiele macht, ist der Gebrauch des Schicksals nach  
 den christlichsten Begriffen, nach denen sich hier die Menschen mit offen-  
 baren Thaten ihre Geschichte selbst knüpfen, bis an der verborgensten  
 Stelle das unsichtbarste Fädchen, zu plump geschlungen, reißt, und das  
 Gewebe unter den Händen jener dämonischen Orfina sich auflöst, die  
 auf eine treffliche und viel feinere Weise jene Wahrsager der antiken  
 Tragödie darstellt, als die Margarete in Shakespeare's Richard. Ebenso  
 meisterhaft ist die Fabel in Nathan angelegt, wo eine Reihe dunkler, ver-  
 schlungener, zufällig scheinender, unbegreiflicher Begebenheiten zuletzt in  
 Einem lichten Punkt zusammenfallen, die, indem sie alle Schicksals-

179) „Emilie Galotti stieg aus der Wasserflut wie die Insel Delos auf, um eine  
 freisende Göttin barmherzig aufzunehmen. Wir jungen Leute ermuthigten uns daran  
 und wurden Lessing viel schuldig.“  
 Göthe.

maschinerie, alle unmittelbaren Eingriffe der Gottheit, alle Wunder kühn leugnen und aufheben, der Wunder größtes, eine Vorsehung, preisvoll verkünden, die die Menschen als ihre Kinder lenkt und keinen Sperling ohne ihren Willen fallen läßt.

Der Nathan ist das letzte Werk Lessing's, die schönste Frucht jener theologischen Streitigkeiten, in die er gleich nach seiner Entfernung von den theatralischen Interessen verwickelt ward. Der Plan zu diesem Werke war schon Jahre lang gemacht, jetzt erhielt er nur eine andere Wendung, wie sie eben dieser Polemik gemäß war. Wir wollen vorübergehend einen Blick auf diese Kämpfe werfen, obwohl sie uns streng genommen nicht angehen. Sie sind aber in ihren Folgen auch für die Geschichte der Poesie zu bedeutend geworden, theils durch Förderung einzelner dichterischer Werke, theils durch Hemmung der poetischen Richtungen überhaupt, daß wir sie doch nicht ganz liegen lassen dürften, auch wenn es uns nicht darum zu thun wäre, diesen Schlüsselstein zu Lessing's Wirksamkeit und Charakter nicht zu vernachlässigen. Lessing, dem es Grundsatz war, seine allgemeine Bildung nie zu Gunsten eines einzelnen Zweiges zu lange zu versäumen, hatte sich noch lange nach seinen Studienjahren — ein Zeugniß sind seine Rettungen — nicht allein mit theologischen Studien beschäftigt, sondern auch durch seine schroffe Unparteilichkeit bei orthodoxen Lutheranern einen schlimmen Namen gemacht. Als Bibliothekar in Wolfenbüttel fand er gleich anfangs den Berengar von Tours, nachher gab er (1774) die viel berufenen Fragmente heraus, die einen Hauptsturm gegen das Christenthum unternahmen, und als deren Verfasser man erst spät Reimarus kennen lernte. Im Anfang machte dies Werk gar so viel Aufsehen nicht; erst nach Jahren, als Lessing gegen den Pastor Goeze in Hamburg eine bibliothekarische Ungefälligkeit bezug, griff ihn dieser Mann mit der heillosen Beschuldigung an, daß er ein heimlicher Feind der christlichen Religion und ein katholischstrender Lutheraner sei, und er suchte ihn dem Hofe durch die Bemerkung zu verdächtigen, daß der Herausgeber solcher Schriften wohl auch andere veröffentlichten könnte, die den Gerechtsamen und der Ehre des herzoglichen Hauses gefährlich sein könnten. Bald sagte auch das Gerücht, Lessing habe von den hamburgischen Juden 1000 Dukaten für die Herausgabe der Fragmente erhalten. Lessing hatte den Hauptpastor in Hamburg gekannt; er wußte, daß er eifrig war, aber er hielt ihn für gutmüthig; er besuchte ihn, weil es ganz zu Lessing's Eigenthümlichkeit gehörte, daß er sich, wie er immer die Partei des Schwächeren zu nehmen liebte, in dem damaligen Streite Goeze's mit dem aufgeklärteren Alberti, neckend auf



die Seite des Orthodoren schlug; seine Feinde gaben freilich den andern Grund an, weil Goeze gute Rheinweine geführt habe. Lessing hatte die Fragmente in dem Drang jener Wahrheitsliebe herausgegeben, die alle Kezerei und Freigeisterei für wohlthätige Mittel ansah, um zu lauterem Einsichten und Begriffen zu gelangen, und Herder und viele Theologen der Zeit erkannten dies völlig an. Er hatte den Zweifeln gegen die christliche Religion, die darin niedergelegt waren, Gegensätze beigefügt, die Claudius ohne Arg gegen Lessing Maulkörbe nennt; nur Goeze nannte sie einen strohernen Schild. Lessing hielt mit Hieronymus für Gottlosigkeit, sich ruhig verkezern zu lassen, und er schrieb jene kleinen Flugblätter gegen Goeze, die als ein herrliches Denkmal der ehrenhaftesten Denkart dastehen und seines Gegners Namen zum Ekelnamen gemacht haben. Wenn man auf den Kern dieser Schriften zurückgeht, so sieht man, daß Lessing ein Großhändler war, der nur gelegentlich, wo man gerade Markt hielt, einzelne Musterstücke auslegte, die auf unendliche Schätze im Innern schließen lassen. Wenn er länger gelebt hätte, wenn noch Kraft und Trieb in der Nation gewesen wäre, Religionsdinge in demselben Eifer wie 200 Jahre vorher zu betreiben, und wenn dann nicht politische und andere Entwicklungen störend hereingetreten wären, so hätte Lessing dem Protestantismus nicht allein von wissenschaftlicher Seite, sondern vielleicht sogar von populärer constitutiver Seite eine neue Entwicklung gegeben. Das ganze humanistische Christenthum Herder's ruht auf Lessing's Schultern, die ganze Behandlung der Kirchengeschichte seit Spittler und Planck auf ihm, und im ganzen Jahrhundert ist schwerlich ein geistesverwandterer Mann als Spittler, den Lessing noch gekannt hat. Lessing, der nicht bei Luther's Schriften, sondern bei Luther's Geiste geschützt sein wollte, welcher ihm zu verlangen schien, daß kein Mensch am Fortschritt in Erkenntniß der Wahrheit gehindert werde, der gegen die Stockorthodoren dieselbe Freiheit der Prüfung in Anspruch nahm, wie Luther gegen die katholische Kirche, der, ehe er die Goeze wollte Päpste werden sehen, lieber die Päpstchen wieder mit dem Papste vertauscht hätte, Lessing stellte sich in allen Theilen eine Stufe höher als Luther und redete in jenem Tone der Ueberzeugung, der dem Herzen und Kopfe gleich genug thut, wie es ein Reformator des 18. Jahrhs. wohl mußte. Er erklärte die Evangelien für bloße historische Quellen, an denen man sich mit der gewöhnlichen historischen Kritik versuchen muß, und er hielt eine solche Behandlung derselben für eine achtungsvollere als die Art, wie die Theologen unverantwortlich leichtsinnig mit dem Texte umgingen, den sie vom heiligen Geiste herleiten.

Ihm, der die christliche Religion im Herzen suchte, nicht im Kopfe, der mit Unwillen das beschauende Christenthum durch phantastische Grillen zu einer Höhe gestiegen sah, zu welcher der Aberglaube nie eine andere Religion gebracht, während das ausübende immer abgenommen hatte, ihm schien es, als ob noch ein Christenthum bestehen müsse, selbst wenn die Evangelien ganz verloren seien. Er legte also den streng lutherischen Glauben ab, daß die Bibel der einzige Lehrgrund der christlichen Religion sei; er erklärte, daß er lieber seine Zuflucht zu einem Lehrsatz der römischen Kirche nehmen würde<sup>180</sup>), als die ganze christliche Religion unter den Einwürfen der Freigeister erliegen zu lassen, die bloß die Bibel und nicht die Religion treffen. Nicht daß er darum diese Einwürfe unbeachtet ließ, und daß er es sich so bequem machte, diese Einwürfe wie die Bibel, die sie treffen, gleichgültig zu finden. Er begann vielmehr jene philosophische Dogmatik zu begründen, die dem Feindenker reine Begriffe hinter den scheinbar sinnlosen Dogmen eröffnen sollte. In diesem Sinne ist schon (1770) der Aufsatz: Leibniz von den ewigen Strafen, gegen Eberhard's Apologie des Sokrates geschrieben, und weiterhin die Erziehung des Menschengeschlechts<sup>181</sup>) und das kleine Fragment: Christenthum der Vernunft. Diese Stücke sind Muster von philosophischer Geschichtsauffassung und von spekulativer Tiefe und Klarheit zugleich; sie haben in Theologie und Kirchengeschichte ungemene Anregungen gebracht; sie sind für eine künftige Philosophie der Geschichte neben einigen historischen Gesetzen, die Macchiavelli auffand, eine wichtigere Vorarbeit, als alle Bücher, die diesen Titel führen; in ihnen steckt der Keim und der Kern der ganzen neuesten Philosophie, wie uns Solche gestehen, die wir für die nächsten Kenner derselben halten

180) Lessing äußerte sich über den Katholicismus mit Leibnizens Unbefangenheit und war auch hierin über die Kleinlichkeiten der Sektenmacher weg. Was man aber nicht Alles aus ihm herausgelesen oder in ihn hineingelesen hat, zeigt Fr. Schlegel. Er meint, Lessing habe die Kühnheit seines Forschergeistes zur ältesten Philosophie und zur Anerkennung der Tradition und ihrer gesetzlichen Kraft in der Kirche zurückgeführt. Er hofft ganz deutlich, daß durch Lessing die (lutherischen) Surrogate der Wahrheiten im Laufe der Zeiten ganz zerstört werden, und sich die Rückkehr der Wahrheit hierauf bauen würde. So näherte sich Jeder von dem Abfall von Lessing's Tafel nach seinem Geschmack. Dieser suchte sich das Krümchen Unparteilichkeit gegen die Lutheraner heraus und hielt es für das ächte Weizenkorn, aus dem eine allgemeine Apostasie aufschließen würde.

181) Wir mögen kaum die Behauptung Körte's erwähnen, daß diese Schrift von Haer herrühre. Uebrigens ist es ein Verdienst von Guhrauer, diesen Gegenstand ein für allemal beseitigt zu haben.

dürfen. So lieb Lessing durch diese Tiefe der intellektuellen Einsicht dem philosophischen Betrachter der menschlichen Dinge wird, so wird er dem historischen noch lieber durch seine Schonung der Volksbegriffe und Alles dessen, was in dem Glauben der Menschen heilig geworden war. Sein Bruder Karl und Moses hätten ihn gern zu einem Sektenhaupte gemacht, hätten gern gesehen, daß er gleich bei Herausgabe der Fragmente sich auf ihre Seite gestellt, statt daß er der Orthodorie das Wort zu reden schien. Allein Lessing haßte aus Herzensgrund alles Sektenmachen, und wandte sich daher von Lavater, Basedow, und selbst von Göthe, als seine theatralische Schule ihren Unfug trieb, ab; er würde seine Göttin selbst, die Wahrheit, verlassen haben, wenn sie eine Sekte hätte stiften wollen, und aus diesem Grunde fließt seine paradoxe Widersetzlichkeit gegen alles Ausschließende. Er konnte daher auch der Aufklärungssucht des Nicolai nicht genug thun, mit dem er in seinen letzten Jahren deshalb nicht mehr viel verkehrte. Er wollte der Welt nicht mißgönnen, sich aufzuklären, schrieb er an seinen Bruder, er würde sich verabscheuen, wenn seine Schriften ein Anderes bezweckten, als diese große Absicht zu befördern. Er wollte aber nur nicht das unreine Wasser weg gießen, ehe er wisse, woher anderes nehmen. Zwischen der alten Orthodorie und der Philosophie war eine Scheidewand gezogen; jetzt reißt man diese nieder, und macht uns unter dem Vorwande, uns zu vernünftigen Christen zu machen, zu höchst unvernünftigen Philosophen. An die Stelle des scharfsinnigen alten Religionsystems setzte sich ein Flickwerk von Stümpfern und Halbphilosophen, und mit weit mehr Einfluß auf Vernunft und Philosophie, als sich das alte annahm. „Meines Nachbars Haus drohte ihm den Einsturz. Wenn es mein Nachbar abtragen will, so will ich ihm redlich helfen. Aber er will es nicht abtragen, sondern er will es mit ganzlichem Ruin meines Hauses stützen und unterbauen. Das soll er bleiben lassen, oder — ich werde mich seines einstürzenden Hauses so annehmen als meines eigenen.“ Man erkennt doch auch hier seine reinhaltende und simplificirende Tendenz? die so wenig Religion und Philosophie vermischt wissen will, als früher Philosophie und Poesie! Er philosophirt zwar selbst über Religion und Religionsbegriffe, aber nur in der Hoffnung, den Freigeistern tolerante Achtung gegen die sinnvollen Dogmen der Religion einzulösen, in denen er philosophische Wahrheiten nachweist, nicht in dem thörichtesten Bestreben, dem Religionsbedürftigen zuzumuthen, seine andächtige Achtung von jenen Dogmen auf die Wahrheiten zu übertragen, oder hinter der neuen philosophischen Maske die alte

Religion zu suchen. Wie viel weiser, wie viel edler und menschlicher, wie ganz Herz und Gemüth erscheint hier der schroffe, strenge Mann gegen die heutigen philosophischen Theologen, bei den eben die von Lessing gefundenen Wahrheiten anfangen sektirisch zu werden! Er hätte in seinem reinerhaltenden Sinne, wenn ihm vergönnt gewesen wäre weiter zu schreiten, den Philosophen sein Christenthum der Vernunft gegeben, dem Volke aber, das der Religion bedurfte, seine „Religion Christi.“ Er fand das Stichwort, das die Losung eines neuen religiösen Propheten werden mußte, indem er zwischen der Religion Christi unterschied, die dieser als Mensch gedacht und geübt, die nur Eine klar in seinem Wandel und seinen Lehren vorliegende ist, und zwischen der christlichen Religion, die mit den vielfach bestrittenen und unendlichfach verschieden ausgelegten apostolischen Lehren anfängt. Er geht also auch hier auf das Reinste und Einfachste zurück; er zeigt, wie es unmöglich ist, daß diese beiden Religionen in Christus selbst hätten zusammen bestehen können. Und ist die Unterscheidung richtig, so ist auch die Wahl nicht streitig. Diese Religion Christi fand er in dem Testamente Johannes: Kindlein, liebet euch unter einander. Das gemüthvolle Gespräch von Lessing, das diesen Namen führt, schien Goetzen unmöglich von ihm herzurühren. Ihn hatte der Zelotismus blind gemacht. Aber wie Viele drücken auch jetzt noch bei all dem das Auge gegen ihn gewaltsam zu. Gegen diese Christomanen, denen dieses Testament nicht Genüge thut, und denen es nur um Buchstaben und Namen zu thun ist, müßte man wieder aus diesem Aussage als Lessing's Testament die Frage richten: Also ist die christliche Liebe nicht die christliche Religion? O der schwachmüthigen Wortfechter, die diesem Manne, trotz seiner Freigeisterei, nicht mit Rührung und Wärme nachrufen, was sein Klosterbruder dem Nathan sagt: Bei Gott, er war ein Christ, ein besser Christ war nie! Und o der Aengstlichen, die sich aus Furcht vor Uebernahme unbekannter Schulden weigern wollen, dies Vermächtniß Lessing's anzunehmen! Und doch! Ist nicht dieses Legat im Nathan der Nation schon zugestossen? haben nicht schon Tausende an diesem Schätze Theil gehabt, an dem noch tausendmal Tausende theilen können? Schade was um die schlechten Verse oder um die freie Form. Auch so ist das Buch neben Göthe's Faust das eigenthümlichste und deutscheste, was unsere neuere Poesie geschaffen hat. Wem hat nicht bei dieser freien, sicheren Moral, die in jedem Zuge großartig und mannhaft ist, das Herz geschlagen? Und welcher Mann der späteren Zeiten wäre, den wir uns zum Muster nehmen möchten, und dem nicht diese

heiter = ernste Menschlichkeit ein neuer Katechismus worden wäre? Und was könnte man der Folgezeit Heilsameres wünschen, als was auch schon Göthe ungefähr gewünscht hat: daß dieser reizende Kodex religiöser und weltlicher Moral immer tiefer in die Herzen unseres Volkes greifen möchte, dem es so vorzüglich gegeben schien, zu glauben ohne Aberglauben, zu zweifeln ohne Verzweiflung und frei zu denken ohne frivol zu handeln.

## XI.

### Umsturz der konventionellen Dichtung durch Verjüngung der Naturpoesie.

#### Periode der Originalgenies.

Das Jahr 1768 bedeutet für die Geschichte der Umwälzungen in unserer Poesie ungefähr das, was das Jahr 1789 für die politische Revolution in Frankreich war. Wie hier schon die Vorgänge zwei bis drei Jahre vorher einen Ausbruch erwarten ließen, so war auch seit den Literaturbriefen, seit der Erscheinung von Winkelmann's Kunstgeschichte und Lessings Laokoon (1766) wohl voranzusehen, daß bei uns der ganze Stand aller Künste bald mächtig verändert werden würde. Noch näher kündigte sich dies an, als 1767 die Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur von Gerstenberg und Anderen aus Klopstock's Kreise erschienen, und Herder's Fragmente, die sich an die Literaturbriefe angeschlossen, und einen ganz neuen Ton der Kritik und einen neuen Geschmack verriethen. Dann kamen 1768 auf Einen Haufen die verschiedenartigsten Werke, die ganz neue Anregungen mit sich führten: Lessing's Dramaturgie und antiquarische Briefe, die die Strenge der Kritik noch schärften; Wieland's Musarion, die, wie sein Agathon, den Blick auf Griechenland öffnete und eine neue Sinnlichkeit athmete; Bode's übersehter Yorick und Denis' Ossian, die der langeher gepflegten Empfindsamkeit frische und gesündere Nahrung boten; Gerstenbergs Ugolino und die Barden, die dieser weiblichen Empfindsamkeit eine neue Kraft und Männlichkeit entgegenwarfen. In andern Gebieten brach die nämliche Gährung gleichzeitig aus. Lavaters Aussichten in die Ewigkeit, die