

HEINRICH LAUBE



BÜHNEN
WERKE

Büchwerke

Heinrich Laube

Inhalt:

[Heinrich Laube - Biografie und Bibliografie](#)

[Gottsched und Gellert](#)

[Einleitung des Verfassers.](#)

[Personen.](#)

[Erster Akt.](#)

[Zweiter Akt.](#)

[Dritter Akt.](#)

[Vierter Akt.](#)

[Fünfter Akt.](#)

[Die Karlsschüler](#)

[Einleitung des Verfassers.](#)

[Personen.](#)

[Erster Akt.](#)

[Zweiter Akt.](#)

[Dritter Akt.](#)

[Vierter Akt.](#)

[Fünfter Akt.](#)

Monaldeschi

Einleitung des Verfassers

Personen.

Vorspiel.

Erster Akt.

Zweiter Akt.

Dritter Akt.

Vierter Akt.

Fünfter Akt.

*Bühnenwerke , H. Laube
Jazzybee Verlag Jürgen Beck
Loschberg 9
86450 Altenmünster*

ISBN: 9783849656270

*www.jazzybee-verlag.de
admin@jazzybee-verlag.de*

Heinrich Laube - Biografie und Bibliografie

Schriftsteller, geb. 18. Sept. 1806 zu Sprottau in Schlesien, gest. 1. Aug. 1884 in Wien, erhielt seine Schulbildung auf den Gymnasien in Glogau und Schweidnitz, studierte

darauf seit 1826 in Halle und Breslau Theologie, war später einige Zeit Hauslehrer und begab sich 1832 nach Leipzig, um als Schriftsteller ein unabhängiges Leben führen zu können. Seine Sympathien für die französische Julirevolution zogen ihm eine Untersuchung zu, infolge deren er 1834 aus Sachsen verwiesen und in Berlin neun Monate lang in der Hausvogtei festgehalten wurde. Auch seine Schriften verfielen dem 1835 vom Bundestag über das »junge Deutschland« verhängten Banne. Nach seiner Freilassung lebte er zunächst in Kösen bei Naumburg und in Berlin und verheiratete sich 1837 mit der Witwe des Professors Hänel in Leipzig, die ihn, als ihn die preußischen Gerichte wegen seiner burschenschaftlichen Bestrebungen zur Gefängnisstrafe verurteilten, in seine Hast im Amt- und Jagdhaus zu Muskau begleitete. 1839 bereiste er Frankreich und Algerien und ließ sich nach seiner Rückkehr in Leipzig nieder. Vom deutsch-böhmischen Wahlkreis Elbogen 1848 in die deutsche Nationalversammlung gewählt, hielt er sich zum Zentrum und zur erbkaiserlichen Partei, trat jedoch im März 1849 aus, da er sich wegen der Kaiserfrage mit seinen Wählern im Widerspruch befand (vgl. seine Schrift: »Das erste deutsche Parlament«, Leipz. 1849, 3 Bde.). Ende 1849 ward er als artistischer Direktor des k. k. Hofburgtheaters nach Wien berufen. Seine Direktion, die bis zum September 1867 währte und das Burgtheater zu hoher Blüte brachte, wurde durch das Bestreben geleitet, ein bleibendes, mustergültiges Repertoire zu schaffen, worin neben den klassischen Dramen die besten Schöpfungen der modernen Poesie dauernd ihren Platz finden sollten. Mussten diese Bestrebungen sich einer allseitigen Anerkennung erfreuen, so stieß Laubes unverkennbare Vorliebe für das französische Drama auf viel Widerspruch (vgl. P. Lindau, L. und Dingelstedt als Regisseure, in »Nord und Süd«, 1901). Eine Geschichte seiner Direktion gab er in dem Werke: »Das Burgtheater« (Leipz. 1868, 2. Aufl. 1891), das mit

Recht als ein sehr wertvolles dramaturgisches Handbuch gilt. 1869 übernahm L. die Leitung des Leipziger Stadttheaters, dem er einen bedeutenden Aufschwung zu geben wusste. Mannigfache Differenzen mit Behörden, Kritik und Publikum bewogen ihn indessen, schon 1870 von dieser Bühne wieder zurückzutreten, deren Geschichte er wiederum in einem eignen Buch: »Das norddeutsche Theater« (Leipz. 1872), beschrieb. 1872 nach Wien zurückgekehrt, trat er an die Spitze des neugegründeten Stadttheaters, legte die Direktion aber infolge der durch die Wiener Börsenkatastrophe eingetretenen Missverhältnisse nieder, die er in dem Buch: »Das Wiener Stadttheater« (Leipz. 1875) ausführlich schilderte. Im Sommer 1875 ergriff er jedoch von neuem das Steuer des Wiener Stadttheaters und behielt es bis 1880. Fortan war er nur noch als Schriftsteller tätig. In seiner Vaterstadt wurde ihm 1895 ein Denkmal errichtet. Sein Bildnis s. auf der Porträttafel beim Artikel »Junges Deutschland«.

Als Schriftsteller versuchte sich L. zuerst in dem bisher ungedruckten Drama »Gustav Adolf« (1829), in der durch Paganinis Anwesenheit in Breslau veranlassten Farce »Zaganini« und gab vom Juli bis Dezember 1829 eine Zeitschrift: »Aurora«, heraus, der die historisch-politischen Skizzen »Das neue Jahrhundert« (Fürth u. Leipz. 1832-33, 2 Bde.) und der Roman »Das junge Europa« (Mannh. 1833-37, 3 Tle.) folgten. Seine »Liebesbriefe« und Novellen: »Die Schauspielerin« (Mannh. 1836) und »Das Glück« (das. 1837), waren nur Variationen, keine Vertiefungen seiner früheren Schilderungen. In den »Reisenovellen« (Mannh. 1834-37, 6 Bde.; 2. Aufl. 1846-47, 10 Bde.) setzte er Heines »Reisebilder« fort, doch insofern auf eigentümliche Weise, als sie ein Totalbild von Deutschland zu geben versuchten; auch zeigte er darin Spuren des Einflusses von W. Heinse, dessen »Sämtliche Schriften« er (Leipz. 1838, 10 Bde.; 2. Aufl. 1857-58, 5 Bde.) herausgab. Politische,

soziale und literarische Porträts sammelte er in seinen »Modernen Charakteristiken« (Mannh. 1835, 2 Bde.). An der Kölner Streitsache zwischen Deutschland und Rom beteiligte er sich anonym mit der Broschüre »Görres und Athanasius« (Leipz. 1838). Eine Frucht seines Aufenthalts in Muskau war seine oberflächliche und später von ihm selbst fallen gelassene »Geschichte der deutschen Literatur« (Stuttg. 1840, 4 Bde.). In rascher Folge erschienen demnächst: »Französische Lustschlösser« (Mannh. 1840, 3 Bde.); »Jagdbrevier« (Leipz. 1841, 2. Aufl. 1858), worin ihm die Sitten der Tiere Gelegenheit zu allerlei scherzhaften, satirischen und ernstesten Reflexionen gaben; »Die Bandomire, eine kurische Erzählung« (Mitau 1842, 2 Bde.); die historische Novelle »Der Prätendent« (Leipz. 1842), die den bekannten Naundorf, angeblichen Ludwig XVII. zum Gegenstand hat; der Roman »Die Gräfin Chateaubriant« (das. 1843, 3 Bde.; 2. Aufl. 1846); »George Sands Frauenbilder« (Brüssel 1844); »Drei Königsstädte im Norden« (Leipz. 1845, 2 Bde.), Reiseschilderungen mit Novellistik und geschichtlicher Charakteristik; »Der belgische Graf« (Mannh. 1845); »Paris 1847« (das. 1848), eine Wiederaufnahme seiner Reiseschilderungen mit einer trefflichen Darlegung der parlamentarischen Kämpfe zwischen Thiers und Guizot. Zugleich hatte sich L. mit wachsendem Erfolg dramatischen Arbeiten zugewendet. Zwar waren seine ersten Versuche, die Tragödie »Monaldeschi« (1839), deren Held der Liebhaber der Königin Christine von Schweden ist, die kulturhistorische Komödie »Rokoko« (1842) und das Schauspiel »Die Bernsteinhexe« (1843), im ganzen verfehlt; dagegen erreichte er gute Erfolge mit der Tragödie »Struensee« (1847), die eine meisterhafte dramatische Technik in der Verknüpfung der Intrige zeigt, mit der Literaturkomödie »Gottsched und Gellert« (1847), namentlich aber mit dem Schauspiel »Die Karlsschüler« (1847, 10. Aufl. 1900), das Schillers Flucht aus Stuttgart zum Gegenstand hat und

wegen des tendenziösen Pathos, zu dem es sich erhebt, und wegen der lebensvollen Gruppierung der dramatischen Tableaus großen und verdienten Beifall fand. Weniger gilt dies von dem Schauspiel »Prinz Friedrich«, das Friedrichs d. Gr. Konflikt mit Friedrich Wilhelm I. vorführt. Die beste Tragödie Laubes ist unstreitig »Graf Essex« (1856, 9. Aufl. 1900), reich an lebendigen Szenen und epigrammatischen Wendungen von schlagender Kraft, wenn auch wirkliche psychische Tiefe und echter poetischer Schwung dem »Essex« wie allen Tragödien Laubes mangeln. Bedeutend zurück dagegen stehen seine Dramen: »Montrose« (1859) und »Der Statthalter von Bengalen« (1866). Seine Lustspiele: »Cato von Eisen« und »Böse Zungen« (1868), zeigten den wachsenden Einfluss seiner französischen Vorbilder und der Wiener Verhältnisse. Die Vollendung des Schillerschen »Demetrius« (1872, 5. Aufl. 1904) ließ den Abstand zwischen Schiller und seinem Ergänzer allzu stark hervortreten. Dagegen erwies der auf eingehende Studien beruhende und sorgfältig durchgearbeitete Roman »Der deutsche Krieg« (Leipz. 1865–66, 9 Bde.; 3. Aufl. 1867–68) alle Vorzüge des Laubeschen Talents in ausgiebigster Weise. Ihm folgten der aus Jugendeindrücken erwachsene Roman »Die Böhmingen« (Stuttg. 1880, 3 Bde.; 2. Aufl. 1882), die Novellen: »Louison« (Braunschw. 1881), »Entweder-oder« (das. 1882), »Die kleine Prinzessin« und »Blond muß sie sein« (Bresl. 1883), »Der Schatten Wilhelm« (Leipz. 1883); ferner: »Ruben«, ein moderner Roman (das. 1885), und »Franz Grillparzers Lebensgeschichte« (Stuttg. 1884). Mit seinen »Erinnerungen, 1810–1840« (Wien 1875) hatte L. eine Folge seiner »Gesammelten Schriften« (in 16 Bdn.) eröffnet, die mit den »Erinnerungen 1841–1881« (das. 1882) schloss, während seine »Dramatischen Werke« schon früher (Leipz. 1845–75, 13 Bde.; Volksausgabe 1880–92, 12 Bde.) gesammelt erschienen waren. Vgl. I. Proelß, Das

Junge Deutschland (Stuttg. 1892); Geiger, Das Junge Deutschland und die preußische Zensur (Berl. 1900).

Gottsched und Gellert

Charakterlustspiel in fünf Akten

Herrn Eduard Devrient, Mitgliede des K. Hoftheaters in Dresden, gewidmet

Einleitung des Verfassers.

Die ganze Geschichte klingt wie ein Märchen.

In einer Stadt hatten sich die großen und die kleinen Kindes zusammen ein Theater errichtet. Darin spielten sie, und darauf wurden sie allmählich sehr stolz. Wie denn Kinder leicht sehr stolz werden, wenn ihnen etwas gelingt, was eigentlich den Großen zukommt. Hierbei tat indessen der Stolz nicht gut: man wollte die Darsteller und das Theater immer mehr putzen und geriet damit auf gar zu viel Geschmack für Äußerlichkeiten. Man wollte ferner durch aus Absonderliches leisten und wurde dadurch maniert. Von den älteren Kindern bemerkten einige, daß es jetzt gar nicht mehr so hübsch sei wie ehemals in ihrer Komödie. Sie wußten nicht, woran das lag, und sagten kurzweg: Es wird nicht mehr gut gespielt. Da nahmen natürlich die anderen sehr übel, und es gab Streitigkeit, und eine große Anzahl der großen Kinder sagte endlich: Wir tun nicht mehr mit! und ging fort und kam wirklich nicht mehr wieder.

Jetzt spielen wir erst recht! sagten die Zurückbleibenden, und das taten sie denn auch. Um ja zu zeigen, daß sie gut spielten, trachteten sie nach allerlei avarten Dingen. Kurios ging das her! Was ihnen nur in der Schule vorkam aus Indien oder aus China, aus Griechenland oder aus Spanien, daraus machten sie ein Theaterstück, und wenn's nicht recht zusammengehn wollte, so ließen sie Musik dazu spielen, und da ging's zusammen. Ganz wie in der Küche, wo die Köchin vermitteltst scharfer Saucen immer noch ein Ragout zustande bringt, wenn die Überbleibsel von allen möglichen Gerichten kein Gericht mehr hergeben wollen.

Einzelne Abtrünnige von den großen Kindern wurden durch dritte und vierte Hand vermocht, solche aparte Vorstellungen einmal anzusehn. Nachdem dies geschehn, wurden sie durch dritte und vierte Hand gefragt, triumphierend gefragt: Na, war dies nicht außerordentlich?

Ja wohl, war die Antwort, aber es ist uns zu hoch, es unterhält uns wohl, aber es gefällt uns nicht recht!

Weil ihr nichts versteht! erwiderte ärgerlich das Personal der kleinen Akteurs und des kleinen Publikums. Heut' kommt ein Erwachsener zu uns, und sieht unsre Künste an, der wird euch sagen, was eine Harke ist.

So geschah's. Und als der Erwachsene die Vorstellung angesehen hatte, fragten sie ihn stolz: was er dazu meine? Liebe Kinder, sagte er, ich möchte euch nicht betrüben, aber ich glaube, eure Geschichte wird ein schlechtes Ende nehmen. Ihr habt euch den Magen verdorben durch Näscherei, und nun bringt ihr schon lange keinen gesunden Appetit mit zu eurer Theatermahlzeit. Euren Köchen da oben geht es um kein Haar besser, und deshalb sind sie auf lauter scharfe Saucen bedacht. Ihr müßt eure Bude zuschließen und ein Jahr hungern, sonst wird euch bald

nichts mehr übrig bleiben gegen eure innere Langeweile, als nach Art der überreizten Römer Tierhetzen zu veranstalten. Löwen und Tiger habt ihr nicht, ihr werdet also wohl Hunde nehmen müssen. Dahin wird's kommen. Denn wenn man den Geist überreizt dadurch, daß man ihn ohne Hilfe des Herzens zu immerwährender Bewegung anspornt, so stumpft man ihn ab und versinkt einmal plötzlich auf tierische Gelüste. Wie gesagt, schließt eure Bude zu und fastet. Vielleicht kommt euch allmählich wieder der Sinn für Natürlichkeit und Einfachheit, den ihr dadurch verloren habt, daß ihr das Außerordentliche früher habt besitzen wollen als das Ordentliche. Nach diesen Worten erhob sich ein widerwärtiges Kindergeschrei: Steinigt den Bötier! Steinigt den Barbaren! Da aber nicht gleich Steine zur Hand waren, und der Erwachsene mit leichter Mühe die nächsten kleinen Helden beseitigte, so blieb's bei dem Geschrei, und er ging unbeschädigt von dannen.

So klingt's, wer mag es deuten?! Wehe dem heutigen dramatischen Schriftsteller, der nicht den Mut hat, etwas Eigenes zu wollen, der nicht den Mut hat, etwas anderes zu wollen als das zehnfach verschiedene Urteil eines in Wandelungen begriffenen Publikums, als die hundertfach verschieden fordernde Kritik zu wollen scheint; wehe vollends demjenigen, der sich von maniert gewordenen Hauptstädten Gesetze vorschreiben ließe. Die Spaltungen und Widersprüche auf der einen Seite, die Kapricen auf der anderen Seite sind nur ein sicheres Zeichen, wie groß das Bedürfnis neuer Wege ist. Nicht das Publikum, nicht die Kritik erfindet die neuen Wege. Sie sagen nur nein, sie sagen nur ja; der Autor muß erfinden. Jenes Nein und Ja sind ihm Fingerzeige, nicht aber Gesetze. Oder sollte diese Ansicht dem Autor zu viel zumuten und zutrauen und der Kritik und dem Publikum zu wenig einräumen? Diese vorwurfsvolle Frage ist meines Erachtens nur richtig, wo es

sich um Formen handelt, welche in geringere Berührung kommen mit dem unmittelbaren Leben, und welche deshalb gesicherter sind vor täglichen Einflüssen. Das Drama ist unmittelbare Schlacht. Das Drama besteht nur durch immerwährende Eroberung, der Dramatiker muß den Mut der Anmaßung haben, und wenn er ihn nicht hat, so muß er ihn suchen. Was er bringt, das will und soll unmittelbare Gegenwart werden: diese ist nicht zu gewinnen durch bloße Befolgung von Regeln, welche gestern das Leben trafen, sie ist nur zu gewinnen durch immer neues Leben innerhalb alter Regeln. Die Kritik hat die Regeln, das Publikum besitzt das Leben, der Autor muß beides in sich vereinigen zu einer unerhört neuen Gestalt. Nur dann wird er schöpferisch. Man kann diese neue Gestalt verwerfen, entweder von seiten der Kritik oder von seiten des Publikums: der selbständige Hauch, welchen sie mit sich gebracht, wird dennoch befruchten und weiter zeugen. Ja, Publikum und Kritik können sie verwerfen, der Autor wird dennoch das Recht gehabt haben zu seinem selbständigen Wege, und er wird mit seiner Niederlage einflußreicher und lobenswerter sein als der Verfasser nach Rezepten, der nicht siegt und nicht fällt. Wer auf dem Theater eine Niederlage nicht wagen und erleiden kann, der wird auch das Theater nicht fortbewegen.

Ich kam von Berlin zurück mit der herben Erfahrung, ein Drama, Rokoko, unwirksam gesehen zu haben, welchem ich Wirksamkeit zugetraut, welches Wirksamkeit bewährt hatte. Am selbigen Abende meiner Rückkehr fand ich die sechste Vorstellung desselbigen Stückes im Leipziger Theater, und fand das Haus so überfüllt, daß ich Freund Kuranda, welcher das Stück noch nicht gesehen, hinter den Kulissen ein dürftiges Plätzchen verschaffen mußte. In Berlin, mußte ich ihm sagen, würden wir schon für die dritte Vorstellung die schönsten Plätze in größter Anzahl und größter Auswahl finden! Und es ist hier wie dort ein

und dasselbige Stück! Woher kommt das? Bloß von der Aufführung? Bloß vom Publikum? Allerdings ist ein Theaterstück ganz wie ein Segelschiff den Steuer- und Bootsleuten vorzugsweise, den berechenbaren Winden und Wellen und den unberechenbaren Winden und Wettern des Zufalls preisgegeben. Eine glückliche Fahrt beweist nicht immer die Güte des Schiffes, eine unglückliche Fahrt beweist nicht immer die Untauglichkeit des Schiffes. Zahlreich wiederholte glückliche Fahrten sind allerdings ein wichtigeres günstiges Zeugnis als ein Schiffbruch ein ungünstiges Zeugnis ist für das Schiff. Aber ein Schiffbruch ist doch immer lehrreicher als eine glückliche Fahrt, wie jedes Unglück lehrreicher ist als gutes Glück. Was ich auch der Aufführung zubürden mußte, ich war doch nicht so verblindet, darin allein die Erklärung zu suchen. Und so fand ich denn, daß man in Deutschland auch bei der Abfassung des Stückes einem verderblichen Aufführen desselben vorbauen müsse, und daß man ein ungenügendes Verständnis in der Anlage des Stückes vermeiden müsse und könne.

Worin bestünden dergleichen Sicherheitsmaßregeln gegen eine ungenügende und besonders gegen eine unklare Aufführung? Gegen ein ungesammelt hörendes, zerstreutes, in seinen Sympathien schwankendes Publikum? In Folgendem:

Man wähle starke, naheliegende Interessen, starke, ja grobe Züge; wenig Interessen, wenig Züge; einen starken Mittelpunkt und massenhafte Gruppierung um denselben, und nur um denselben; große Einfachheit in der Exposition, sorgfältiges Vermeiden einer Führung des Stückes durch Wendungen, welche nicht alle sichtbar aus den Charakteren und aus der in Bewegung gesetzten Handlung entspringen; nachdrückliche Wiederholung dessen, worauf der Nachdruck liegt; große Sparsamkeit in dem bloß

Geistreichen, in alledem, was die Verstandesoperation übermächtig zeigt; nachdrückliche Behandlung dessen, was den Menschen in seinen Gefühlen darstellt, und alledem entsprechend die einfachste, natürlichste Rede.

Wie beleidigend! mag man sagen, solche Hausmittel anzubieten! Als ob wir krank wären, und so recht bauernkrank!

Wir? Das ist eine unrichtige Bezeichnung. Ich glaube, es ist in unserem Vaterlande wenigstens ebensoviel Bildung, ja noch mehr Bildung als in irgend einem Lande. Wäre diese Bildung so leicht wie anderswo vereinigt, wäre diese Bildung die herrschende Stimme in unserm Theater, dann wäre es allerdings nicht nötig, von einer solchen Kur zu reden. Aber die Erwachsenen haben das Theater zu lange schon aufgegeben, deshalb ist die Entwicklung des Theaters gestört worden. Ein gemischtes Publikum richtet in der Arena, und doch verlangen die Besten, daß auch ihnen gleichzeitig Genüge werde. Was ist da anders übrig, als die Form dergestalt zu vereinfachen und von dieser Einfachheit dergestalt organisch aufzubilden, daß sich die zersprengten Teile des Publikums allmählich wieder in einem kernigen Mittelpunkte begegnen können! Ist der Kern wieder gewonnen, wird auch die Feinheit gewonnen werden.

Und was ist dieser Kern? Ist er vorhanden? Und bietet er vielleicht gar in seiner einfachen Tüchtigkeit all' jene Eigenschaften, welche oben durch sogenannte Hausmittel angedeutet worden sind? Freilich! Auf so viel Umwegen kommt man zum Nächsten. Dies Nächste heißt: nationales Schauspiel. Betrachten wir's in der Nähe, so werden sich alle obigen Eigenschaften und Kennzeichen daran bemerklich machen. Starke, naheliegende Interessen soll man wählen; wo gäbe es stärkere und näher liegende als

daheim? Wessen bedarf's denn, um sich für die Heimat zu interessieren? Nichts als eines natürlichen, gesunden Sinnes. Und fehlen uns etwa die starken, ja groben Züge? Ei, es erscheint schon stark und grob, was uns so nahe vor Augen ist, und daß wir nicht hoch hinaus dürfen, dafür ist gesorgt. Was sich in die Regentengeschichte hinauf versteigt, das ist nicht erlaubt. Man will offenbar unserm Anteil eine ganz andere Richtung geben, man will die regierenden Familien ausgeschlossen sehn von dem mächtigen Kultus einer Kunst, welche so lebendig eindringt in alle Klassen. Man will uns bürgerlich haben um jeden Preis. Wer verliert dabei? Die Nation, welche sich bilden will, welche Mittelpunkt werden will für massenhafte dramatische Gruppen; sie wundert sich eine Zeitlang, daß die Häupter unsrer Reichsgeschichte von ihr ausgeschlossen sein sollen, aber sie ist gehorsam, und »man gewöhnt's!«, wie Bauernfeld in seinem »Deutschen Krieger« sagt.

Unsre bürgerlichen Zustände ferner, auf welche wir somit angewiesen sind, bieten von selbst eine einfache Exposition, schließen von selbst eine vorherrschende Führung durch Intrige aus, drängen von selbst auf Charaktere, welche nicht in übermächtiger Verstandesoperation, sondern auch besonders in gemüthlicher Wendung sich entwickeln, drängen von selbst auf einfachste, natürlichste Rede. Ein nationales Schauspiel zu suchen in der Tat, nicht in unbestimmten Phrasen, dies war die Lehre meiner Theaterschicksale, war die Antwort auf meine erstaunten Fragen.

Ich nahm mir Lehre und Antwort zu Herzen und wartete geduldig ab, ob mir ein heimatlicher Stoff und eine heimatliche Form sich bilden werde. Verzichtend legte ich alte Pläne zur Seite. Eins wußte ich endlich: Wer im Theater wirken will, muß die Gelüste und Wendungen

besonderen Geistes und überraschender Laune verabschieden.

So lagen mir die Dinge im Winter zwischen 1844 und 45. Da kam an einem verschneiten Wintertage Robert Heller zu mir und sagte in seiner heiteren Weise: Was meinen Sie, Heinrich Laube, wäre es nicht auch bei uns tunlich wie in Frankreich, gesellschaftlich ein Theaterstück zu machen? Ich weiß einen guten Stoff!

Wirklich einen Stoff?

Wenn Sie so ernsthaft fragen, nein, bloß eine Gegend, eine Figur, einen Charakter, einen Vorfall, gleichviel, was meinen Sie zu einem Gesellschaftsstück?

Wenns ein Lustspiel werden soll, und die beiden Leute einander richtig ergänzen, so mag's wohl tunlich sein.

Nun, ich dachte, wir ergänzten einander gegenseitig, und natürlich müßte es ein Lustspiel werden. Gottsched ist der Held! Das Theater der Neuberin, die Hanswurstvertreibung und die Hanswurstwiederkehr könnte der Mittelpunkt werden.

Kurz, wir vertieften uns wirklich in dieser und einer zweiten Unterredung: was für Personen herbeizuziehen wären, und ob nicht auch Gellert mitspielen könne, und – hiermit war unser gemeinschaftlicher Eifer zu Ende. Je näher man an die Dinge und Charaktere rückt, desto deutlicher sieht man ein, daß die konsequente Durchführung des Eigenwillens ein Bedürfnis ist bei literarischer Schöpfung, und daß etwas innerlich Starkes nicht geschaffen werden kann in solcher gesellschaftlichen Produktion. Sie genügt nur für Stücke, welche im

äußerlichen Aufbau und in abwechselnden Szenen ihr Genüge finden.

Ich verreiste außerdem, und wir sahen uns monatelang nicht wieder, und als wir uns wiedersah, war uns das Thema vergessen. Vergessen? Wer hat die innern Gegenden in uns ergründet, welche man Gewissen nennt! Gewissen ist eine unglaublich weite und mannigfaltige Landschaft. Da herrscht nicht bloß die Moral, da herrschen alle möglichen Systeme und Formen, die uns am Herzen liegen. Was wir zu wissen und zu besitzen für nötig erachtet haben einen Augenblick lang, das wird unser Gewissen. Dort ruht es, was der unabhängigste Menschenteil in uns jemals angeregt, dort gestaltet es sich sogar in völliger Verborgenheit oft jahrelang, und wenn der richtige Anstoß kommt, dann entdecken wir mit Schrecken oder mit Freuden, was in uns fertig geworden sei.

Nicht Gottsched war mein Gewissen geworden, sondern Gellert, welcher in den zwei Unterredungen nur so nebenher berührt worden war, und als die stille Stunde kam, in welcher man in sich schaut, in die dunklen Vorratskämmerchen des Innern schaut, hinter die wunderbar bemalten Vorhänge beseitigter Phantasiegebilde schaut, als diese Examenstunde kam: – da saß der kleine Mann im hechtgrauen Kleide, mit der schwächtigen Nase, mit den guten Augen fertig angekleidet da, den Spazierstock in der Hand, und sagte lächelnd zu mir: »Na, wollen wir anfangen?«

Herr Professor!

»Bloß außerordentlicher, lieber Herr Nachbar aus Schlesien, und deshalb können Sie schon dreister mit mir umspringen. 's ist wohl wahr, was ich da in Ihrem Gesichte lese, daß ich mir später bittre Vorwürfe machen werde,

wiederum dem Theaterspiel, Gott verzeih mir's, die hilfreiche Hand, ja diesmal sogar meine ganze kleine Person geboten zu haben. Man wird schelten, ja, ja, man wird auch mit Recht schelten, daß ich meiner Würde als Lehrer christlicher Moral nicht immer eingedenk geblieben sei, indem mit dieser Würde der Theaterspektakel doch nicht recht vereinbar ist. Aber, lieber Gott, es könnte doch auch aus dem Theater eine recht preiswürdige Schule gemacht werden – unterbrechen Sie mich nicht mit Vorwürfen, ich weiß wohl, daß ich damit altmodisch geworden bin! aber es war doch etwas Gutes an diesem lehrsamem Gedanken meiner Zeit, vielleicht ließe er sich nach Art des Ovidius metamorphosieren, was meinen Sie? Machen Sie keine Umstände mit mir, ich bin über fünfundsiebzig Jahre tot, und Sie müssen am besten wissen, was etwa von mir noch lebendig ist unter den Menschen, und bloß das müssen Sie an mir herauskehren. Am Ende ist's doch wohl das Beste, weil es lebendig geblieben ist, was meinen Sie? Sie sehen ja doch, ich lasse mir's gefallen, daß ich Komödie spielen soll!«

Allerdings war ich von lange her willens, nur das herauszukehren an geschichtlicher Person und Begebenheit, was lebendig geblieben ist. Diese Lehre war mir bei der »Bernsteinhexe« tief eingepägt worden. Und zum Teil darum wurde mir Gottsched Nebenperson, obwohl er doch eigentlich viel wirksamer angetan zu sein scheint für ein Lustspiel. Der Leser möge sich an das erinnern, was ich in der Einleitung zu »Rokoko« über die innere Form des Lustspiels gesagt. Ich hielt mich für talentlos zu einer ganz heiteren Form, welche sich nur in Kraft der Wendungen und Abwechselungen schaukelt, und welche der Gegensätze nicht bedarf. Ich habe mich leider nicht bessern können in diesem Mangel und brauche immer noch einen starken ernsthaften Halt auch für die Komödie. Diesen Fehl möchte ich weder verleugnen noch

verkleinern, es ist wirklich ein Fehl, und ein größerer Fehl als vor unserm Publikum sichtbar wird. Unser Publikum nämlich ist auch nicht absonderlich begabt gegenüber der echtsten und freiesten Lustspielform, es ist verzweifelt geneigt zu der abgeschmackten Äußerung, nachdem es sich notabene eben ungemein belustigt hat, zu der Äußerung: das war aber doch lauter dummes Zeug! Es weiß die reine Lustigkeit nicht recht zu würdigen. Dieser Mangel entschuldigt freilich den meinigen nicht im mindesten. Es ist beim Publikum ein Mangel, der nur die Kehrseite ist von einem großen Vorzuge des deutschen Publikums. Der Humor wirkt mächtiger im deutschen Publikum als die bloße Lustigkeit. Wir sind »ernsthafte Kanailen«, wie sich ein Grobian ausgedrückt hat, welche das Lachen nur als Mitgift einer soliden und ernsthaften Braut brauchen können. Fehlt dieser solid ausgerüstete Brautstand, so sprechen wir leicht von einer reizenden Komödie verächtlich wie von einem Freudenmädchen. Deshalb könnte man sich wohl über den Mangel echter Komödienform mit leichtem Gewissen entschuldigen wie mit etwas »Ungermanischem«, was eben nur bei den romanischen Völkern zu suchen sei. Aber dies Gewissen ist leicht, diese Entschuldigung ist nicht viel wert. Die echte Komödienform ist auch uns, das heißt, einem starken Lustspieltalente auch unter uns erreichbar, wenn sie auch noch selten oder gar nicht erreicht worden ist.

Genug, ich habe nicht den Mut und also auch nicht das Talent für solche Aufgabe, und mochte und konnte nicht auf Gottscheds Hanswurstgeschichte ein Stück bauen, wie anfangs in den Unterredungen mit Heller unsere Absicht war, und wie Heller allein wahrscheinlich besser vermocht hätte als in Gemeinschaft mit mir. Ich konnte diesen lustigen Bestandteil des Themas nur streifen, und als das Stück fertig war, mußte ich mir eingestehn, daß auch dies Streifen ungeschickt genug geraten war und zum Vorteil

der Aufführung herausgestrichen werden könne. Was denn auch geschah. Bei diesem Herausstreichen erinnerte Marr sehr richtig, daß ich diesen Bestandteil auch für den Druck weglassen möchte, weil aus ihm ein ganz anderes Stück noch zu machen sei. Ich kann es aber nicht machen, es liegt über meiner Fähigkeit. Vielleicht veranlaßt diese Partie einen anderen, der sich begabter fühlt, zu solcher Gottsched-Komödie. Während ich dies schreibe, wird bereits von Wien aus ein Stück »Karoline Neuber«¹ angekündigt, welches sich den Andeutungen nach mitten in diesen Kreis hineinbegibt. Die Ausgabe ist also vielleicht schon gelöst, welche ich nicht lösen konnte.

Mein Stützpunkt sollten die Charaktere sein, der deutsche Pedant in seiner prahlerischen Hohlheit, der deutsche Gelehrte in seiner Schüchternheit, in seiner inneren, endlich zur Äußerung genötigten Tüchtigkeit, mein Mittelpunkt sollte Gellert sein. Gottsched vorauf mit dem Titel und im Titel, und Gellert bescheiden hinterdrein und den Nachdruck und den Sieg still in sich tragend.

Das Element, welches Gellert bezeichnet und vertritt, ist grunddeutsch. Es nötigt von selbst zu nationaler Form, zu nationalem Ausdruck. Nur darum ist der Name und der Begriff Gellert so unvergeßlich, so unverwüstlich geblieben. Seht in die Literaturgeschichten! Da werdet ihr diesem Manne ein so dürftig Plätzchen, ein so beschränktes Lob eingeräumt finden! und der kritische Historiker wird sich dafür noch entschuldigen, als ob er zu viel eingeräumt habe. In diesem Punkte liegt das Geheimnis eingesargt von der Wirkungslosigkeit einer künstlichen Literatur, von der Entstehung und Preisung eines künstlichen Theaters, welches keinen rechten Halt, keine sichre Stütze findet in dem Publikum, weil es seinen Halt und seine Stütze nicht in der Nation gesucht hat.

Diese weiß einen einzigen aber echten Ton des Schriftstellers höher zu achten als die zehnfache künstlich durchgeführte, künstlich zusammengesetzte Melodie. Das Herz ist beteiligt und getroffen bei jenem einzigen Tone, bei dieser künstlichen Melodie aber nicht. Und das Herz einzurechnen hat unsere kritische Geschichte so lange vergessen. Der Herzenston Gellerts war Epoche machend in Deutschland, ihn erkannte der gesunde Instinkt der Nation, und obwohl ihn die Kritik nicht zu würdigen gewußt, so ist dies Verdienst Gellerts doch trotz aller Literaturgeschichten unvergeßlich und unverwüstlich am Leben geblieben in Deutschland, ein sicheres Zeichen, daß sich ein Volk immer besser auf den Kern versteht als die Gelehrsamkeit. Nach unserer heutigen Erkenntnis verdient Gellert eine viel wichtigere Stelle in der Literatur, als ihm bisher zugestanden worden ist, weil er in einfacher Form und einfachem Ausdrucke das wirklich deutsche Leben zuerst literarisch wirksam gemacht, dergestalt wirksam gemacht hat, daß seine besseren Sachen heute noch nach beinahe hundert Jahren klassische Kraft ausüben. »Wie groß ist des Allmächt'gen Güte, ist der ein Mensch, den sie nicht rührt!« und ähnliche Lieder Gellerts sind heute noch musterhaft in dem klaren, wohllautenden, natürlichen Ausdrucke eines einfachen, herzlichen Gedankenganges. Darin liegt ein Triumph der Kunst, welchen man nur übersehen kann, wenn man den Wald vor Bäumen nicht sieht. Haben wir doch neuerer Zeit eine ähnliche Erfahrung gemacht von so schreiender Gewalt, von so erschreckendem Unrecht, und sie hat doch so wenig genützt! Das Rätsel muß also wohl tief mit unseren literarischen Fehlern verwachsen sein: Schiller trat Bürgers Gedichte in den Staub, in jenen kritischen Staub, welchen wir mit so viel Ernsthaftigkeit und gerichtlicher Würde selbst zu bereiten wissen, ehe wir das Schlachtopfer vom Armensünderschemel stoßen. Schiller, unser geliebter Schiller tat's in einem schwachen Momente, da er sich in

Kategorien die Kraft des Auges stumpf gesehn, er tat's gegen einen Dichter, welcher nach Gellert den unmittelbarsten deutschen Ton und Sang mit heute noch unübertroffenem Wurf zu treffen wußte, tat's gegen Bürger, der gerade in diesen rezensierten Formen Größeres leistete als Schiller selbst! Konnte dies Unglück geschehn, wie muß man auf der Hut sein! Und gewiß, gerade des Dramatikers Beruf kann es sein, solche Sünden der Literatur zur Absolution zu bringen dadurch, daß er Poeten zu Helden auf der Bühne macht, welche geliebte Eigenschaften der Nation und nicht bloß der Literatur an sich tragen. Dadurch wird eine Ausgleichung möglich für beide Teile, für Literatur und für Nation.

Mit Gellert war eine Probe zu machen. Eine zweite und dritte Generation nach ihm herrscht jetzt in Theatern; – ist die Stellung welche er in der Literaturgeschichte einnimmt, wirklich so untergeordnet, dann wird seine Erscheinung auf den Brettern nicht elektrisch, sondern nur wie eine Kuriosität wirken, dann wird der Anklang an seine Verse schwach und unmächtig sein, die Kunstkritik, welche den besonderen Sinn des Vaterlandes nicht in Rechnung zu bringen weiß, wird Recht behalten, und der ganze oben erwähnte Gedankengang wird irrtümlich sein, daß auch die höchste Kunst sich organisch aus den tieferen Eigentümlichkeiten einer Nation entwickeln und bilden solle, dieser Gang wird mißlich erscheinen, ich selbst aber werde eine abweichende Lehre erhalten: in der Form des Dramas so ganz und gar dem Sinne deutschen Publikums entgegengegangen zu sein.

Was ich später von der Wirkung des Stückes zu erzählen habe, möge der Leser als Antwort auf diese Zweifel betrachten.

Einmal über die Frage nach dem Mittelpunkt des Stücks entschieden war ich natürlich sofort auf die zweite Frage angewiesen. Wie war Gellert in all seinen Beziehungen, und was ist von diesen Beziehungen als nachdrücklich zu benützen für die Darstellung auf der Bühne, was ist zu übergehen?

Gellert war kein geistiger Führer seiner Zeit, er war nur ein talentvoller Leiter, und sein Talent war so wirksam, weil es ein blanker Spiegel seines Charakters wurde. Was er lehrte, mag in bezug auf seine Schöpfungskraft nicht erheblich sein, weil es sich innerhalb der durch herrschende Sitte und Religion gegebenen Grenzen verhielt; wie er es lehrte, das war die ihm eigentümliche Tat, welche ihn zu einem Helden seines Vaterlandes machte. Der Inhalt selbst konnte also für mich im Hintergrunde bleiben, die Form schon brachte mir das, dessen ich bedurfte, und Gellerts Form war eben Gellerts Person, Gellerts Charakter. Seine Person und seinen Charakter in Verhältnissen darzustellen, in welchen er sich auch noch heutiger Bildung entsprechend äußern durfte, das war die Aufgabe.

Wäre der Grundsatz falsch, daß man für den Theaterhelden nur das lebendig Verbliebene ausbilden solle, dann hätte selbst die populäre Figur Gellerts einen schweren Stand auf der Bühne. Ich will nur einen Zug erwähnen. Gellert war fromm; nicht nur im allgemeinen fromm, sondern auch christlich fromm. Das heißt: die dogmatischen Hauptpunkte des christlichen Bekenntnisses waren ihm außer Zweifel, er war, wie man es heutigentages nennt, gläubig. Die direkte, persönliche Vermittelung Christi zum Beispiel war sein Trost im Sterben; er erwartete den ganz persönlichen Heiland, welcher zu ihm treten und ihn zu Gottes Thron geleiten würde, sobald der letzte Atemzug des irdischen Körpers verhaucht sein werde.

Diese naheliegende Vorstellung von Lohn und Strafe gibt eine ganz andere Grundlage für die Moral, als sie heutiges Tages seit der Kant'schen Epoche die herrschende ist. Heut' würde ein solcher Moralist unsern Pietisten ähnlich sehn und dadurch die Sympathie des Publikums auf der Stelle verlieren. Und Gellert war auch keineswegs ein Pietist. Wenn man also alle Züge einer geschichtlichen Figur anbringen wollte, so würde man geradezu die Figur verzeichnen, da man ja doch innerhalb der festen Formgrenzen nicht das ganze Leben des Mannes mit allen Erklärungen und Ergänzungen geben kann, sondern nur das Charakteristische und Seelenvolle herausbilden muß. Man würde die Figur verzeichnen auch für jede andere Form, nicht bloß für die Theaterform. Deutet nicht diese Bemerkung darauf hin, daß die Forderung des bloß lebendig Verbliebenen für das Theater eine tiefe ästhetische Berechtigung hat? Eine Wahl muß jedenfalls stattfinden unter den Materialien, welche eine geschichtliche Person bilden; für diese Wahl hat jede Kunstform ihren eigentümlichen Seelenpunkt. Der eigentümliche Seelenpunkt für die Theaterform ist derjenige Lebenshauch, welcher unmittelbar lebendig und dauernd verblieben ist. Fast alle Kunstformen, welche wirken sollen, werden einen ähnlichen Anspruch machen, aber keine wird so empfindlich sein in Forderung der Unmittelbarkeit als die Theaterform, weil keine andere so unmittelbar mit und von Menschen zu Menschen dargestellt wird.

Ginge man von diesem Grundsatz ab, wo bliebe da die Popularität Gellerts, welche ihn zum Helden für das Theater empfiehlt? Die Popularität ist eben daraus entstanden und besteht eben dadurch, daß jedermann ein dauernd Lebendiges in Gellert findet. Das Populäre ist ja eine Hapterscheinung des dauernd Lebendigen und ist ein

wichtiger Teil dessen, was ich für den geschichtlichen Theaterstoff unerlässlich nenne.

Die Weltgeschichte bewegt sich nur um eine kleine Anzahl von Grundgedanken. Mit einem derselben seinen Helden in Verbindung zu bringen, ist Aufgabe des Autors, der eine starke Wirkung erregen will. Wehe ihm, wenn er sich in die hundert Nebengedanken einwirren läßt, welche jeder Epoche eigen sind. Diese Nebengedanken wechseln mit der Mode, und was von ihnen der Theaterheld mitbekommen darf zur Ausrüstung, das muß wohl erwogen und mit dem herrschenden Geiste der Zeit ausgeglichen sein.

Es mußte mir also darum zu tun sein, daß meine Komödie für Gellert Situationen darbot, welche seinen populären Kern enthüllen konnten, ohne das zu berühren, was von den Nebengedanken der Gellertschen Epoche und Person altmodisch geworden ist. Letzteres das Negative also, habe ich als Praktiker hinlänglich vermieden, ich glaube aber nicht, daß mir jenes, das Positive, hinlänglich gelungen ist. Es sollte ein Lustspiel werden, und dadurch allein schon wurde mir die breitere Entwicklung der Gellertschen Eigentümlichkeit sehr beeinträchtigt. Sie bietet sich wohl zu einzelnen Zügen einer lieblichen Laune, nicht aber zu freier Teilnahme an völliger Lustigkeit. Wenn man in Leipzig lebt, so kann man ohne Bücher heute noch erfahren, in welcher tief verehrten und für Lustspielszenen schwer verwendbaren Bedeutung Gellert im Gedächtnisse der Menschen lebt. Er war die geistliche Oberbehörde der Stadt. Nicht die offizielle, sondern, was viel mehr sagen will, die freiwillig und nur innerlich erwählte. Die Herzen gehörten ihm, er war gleichsam das persönliche Christentum, welches jedermann liebte und verehrte. Noch heutiges Tages [1847] darf man in dem Walde bei Leipzig, welcher bis an die Stadt heranreicht unter dem Namen »Rosental«, nicht fahren noch reiten. Der Bürger will dort

vor Staub und auch vor jeder symbolischen Nähe einer Aristokratie gesichert sein. Nur für Gellert allein ward eine Ausnahme gemacht. Seiner Gesundheit wegen mußte er reiten, und da die weitere Umgebung der Stadt keinen so schattigen Reitweg darbot wie das Rosental, so bat man ihn, es für sein Roß und seine Person zu benutzen. Und wenn der kleine, magere Mann auf dem Schimmel², welchen ihm Prinz Heinrich geschenkt, dort erschien und langsam zwischen den Spaziergängern hindurch ritt, so blieb jedermann ehrerbietig stehen und zog seinen Hut und grüßte ehrfurchtsvoll, und die Mütter hoben ihre Kinder in die Höhe, damit sie ihn sehen könnten, den Herrn Professor Gellert. Damals war Dresden noch drei Tagereisen von Leipzig entfernt, und doch ließ der Kurfürst, als jenes Reitpferd Gellerts gestorben war, ein schön gezäumtes Roß hinüberführen von Dresden nach Leipzig, damit der kränkliche Herr Professor Gellert ja wieder reiten könne, ja er schickte, als Gellert schwer erkrankte, seinen eigenen Leibarzt Demiani, und dieser mußte täglich eine Stafette nach Dresden senden mit Nachrichten über Gellerts Zustand. Gellert war tief gerührt von dieser Fürsorge und »dankte Gott mit lauter Stimme dafür. Aber, setzte er hinzu, als ob er fürchtete, daß ihn seine Freude darüber zu weit führen möchte: Verlasset Euch nicht auf Fürsten! Sie können nicht helfen, wenn sie auch noch so gütig sind und gern helfen wollen. Meine Hilfe kommt vom Herrn! Und wie er immer gewohnt war, unter seinen Leiden an die Leiden des Erlösers zu denken, so wiederholte er auch jetzt: daß er als ein Untertan von seinem Herrn so viel Mitleid genösse, da doch sein Heiland von den Menschen nicht einmal hätte Gerechtigkeit erlangen können!«³

Als er wirklich im Dezember 1769 starb, brach eine allgemeine Wehklage aus, und man wallfahrte förmlich

nach seinem Grabe auf dem Johanniskirchhofe. Der Magistrat mußte es geradezu verbieten, weil es äußerlich und innerlich störend wurde. Und heute noch ist sein Grab das allgemein gesuchte Auge des großen Gottesackers, heute noch kennt jedes Kind in Leipzig Gellerts Grab, nicht minder wenigstens als das Denkmal, welches ihm auf einem Hügel der Promenade errichtet worden ist, noch heute lebt er mit seinen Liedern und seinen Fabeln. Gellert ist also heute noch nicht bloß durch kanonisches Dekret, sondern durch lebendig erwachsene Überzeugung der Schutzpatron von Leipzig.

Diesen in einem Lustspiele aufzuführen, welches in Leipzig zuerst dargestellt werden sollte, war ein Wagstück, welches mir in der Komposition manche beschränkende Rücksicht auflegte. Wie sehr mich diese Rücksicht beschränkt, erkenne ich zum Teil erst jetzt. Ich bin offenbar jedem intimeren Verhältnisse Gellerts aus dem Wege gegangen, damit er so viel als möglich öffentliche Person bleibe. So ist von dieser Seite schon etwas Breitspuriges in die Komposition gekommen, und diese breite Spur ist noch obenein erweitert worden durch den oben erklärten festen Vorsatz: den Gang in großen, nicht zu verkennenden Strichen anzulegen, die Intrige dergestalt zu vermeiden, daß sich lediglich die Dinge durch sich selbst intrigieren sollten, und um einen einzigen Mittelpunkt alles zu gruppieren, ja mit wiederholtem Nachdrucke immer wieder nur um den einen Punkt zu gruppieren. Dies ist die Gefahr vor einem brutalen Kriegsgerichte. Selbst eine verzweifelt große Einheit und Einfachheit entstand aus der Erfahrung: dem so verschiedenen und so gemischten Theaterpublikum dürfte mit oberflächlich zufahrenden Schauspielern keinerlei Schwierigkeit des Verständnisses zugemutet, keine Möglichkeit der Abirrung gelassen werden. Kurz, die oben aufgezählten Hausmittel sind hier redlich angewendet worden, und die mitunter etwas zage Hoffnung tröstete

mich: auf solchem Wege kann eine nationale Form gefunden werden.

Eine echt deutsche Schwierigkeit entwickelte sich übrigens in dem Stücke, und ich habe sie mit voller Absicht zu entwickeln gesucht: dies ist der Gegensatz zwischen Sachsen und Preußen. Wir wissen alle, daß der Preuße im westlichen Deutschland besonders unpopulär ist. In Sachsen ist dies noch ärger: er ist geradezu verhaßt. Das hat einen ganz natürlichen und einen klaren geschichtlichen Ursprung. Hier ein Naturell mit ausgesprochener Anlage für gebildete Form, dort ein Naturell mit ausgesprochener Anlage zu übergreifender Handlung. Hier eine geschichtliche Vergangenheit, welche gegründete Ansprüche entwickelte auf die erste Stellung im protestantischen Norden, dort eine Neuzeit, welche die Ansprüche nicht nur, sondern auch einen großen Teil von sächsischem Land und Leuten an sich gerissen – diese Antipathien in einer Komödie zu vereinigen, dergestalt zu vereinigen, daß hier wie dort eine hinreichende Genugtuung empfunden wurde, das war eine nicht geringe Schwierigkeit, war aber doch meines Erachtens ein würdiger Nebenzweck für ein Nationalschauspiel. Gellert schien mir dafür ein trefflicher Vereinigungspunkt. Unsre literarischen Größen sind die glücklichsten Vertreter einer Einheit, deren wir so tief bedürftig sind. Den Südwesten herbeizuziehen in dem lebhaften Cato, und in Nebenfiguren noch andre Landschaften zu beteiligen, war eine natürliche und, wie mir's scheint, wohltätige Erweiterung solchen Zweckes. Diese Absicht ist denn auch in den verschiedenen Hauptstädten vollständig erreicht worden: man hat die preußische Macht in Dresden und Leipzig und am Rhein, man hat die sächsische Tüchtigkeit in Berlin harmlos hingenommen in solcher Vereinigung, die auf billige und gerechte Anerkennung begründet ist. Sogar der sächsische Dialekt, welchen man eigentlich auf den sächsischen

Theatern übelnimmt, hat sich mit heiler Haut auf den sächsischen Schlachtfeldern hindurchgeschlängelt.

All' diese Absichten im breiten und ganzen sind denn auch von der Mehrzahl der Kritiker erkannt und im wesentlichen gebilligt worden. Die Schulkritik hat ihr kopfschüttelndes Bedenken ausgesprochen über die gar so einfache Form. Das ist ihr Recht und ihre Schuldigkeit. Sie hat zu konservieren, und die stete Wiederholung bewährter Grundsätze ist uns heilsam, die wir unsrerseits nach neuer Eroberung trachten müssen, die wir aber unsre Schuldigkeit am ungenügendsten erfüllt haben, wenn wir bloß das Lob der Schulkritik ernten. – Mehrere achtungswerte Kritiker haben ihr Erstaunen und ihre Mißbilligung ausgesprochen über die vielfache Äußerung politischer Tendenz, welche in diesem Stücke hervortritt, und dies ist ein Thema, welches genauere Betrachtung verdient. In dem vorliegenden Falle bin ich gemeint, keinen Fußbreit vom ein genommenen Terrain aufzugeben und dem Angriffe ganz und gar die Spitze zu bieten.

Ist es ein würdiges Streben, und ein solches ist es, und lohnt es der Mühe, und das tut es, die dramatische Kunst auf Kern und Wesen einer Nation zu gründen, also ein Nationaldrama zu erstreben, so wäre es doch verwunderlich, wenn Lebensinteressen der Nation nicht den Lebenspunkt eines Dramas bilden dürften. Wie? Das Ganze sollte national sein und das einzelne nicht, oder gar die Seele nicht? Lebensfragen der Nation sollten nicht geeignet sein, das Pathos eines Dramas zu bilden?

Das wäre doch wohl eine Konfusion! Sie ist nur daher entstanden, daß man politische Tagesfragen und Stichworte verwechselt hat mit tieferen Tendenzen der Politik und Nation. Tagesfragen und Stichworte sind allerdings nur jene »Nebengedanken, welche mit der Mode

wechseln«, und auf welche man sich nicht stützen darf, wenn man einen dauernden Charakter, einen dauernden Inhalt gewinnen will. Aber das Gesellschaftsleben, das Staatsleben, das Nationalleben hat in seinen tieferen Tendenzen Momente des Pathos, welche eine Tragödie erfüllen können. Ich will der Kürze wegen nur an Regulus erinnern. Um wieviel mehr wird es Momente bieten können für Schauspiel und Lustspiel. Die Uneigennützigkeit des Charakters, die Hingebung an das Allgemeine werden ja neben dem Verhältnisse zur Religion am stärksten hervortreten können im Verhältnisse zum Staats- und Nationalleben. Ist man weniger tüchtig, wenn man der Überzeugung Opfer bringt, als wenn man der Neigung opfert? Also, so wie das Verhältnis zu einer geliebten Person der Kernpunkt eines Dramas sein kann, so kann auch das Verhältnis zur Gesellschaft, zum Staate, zur Nation der Kernpunkt werden. Namentlich zur Nation, welche eben eine erweiterte Persönlichkeit und dem abstrakten Begriffe ganz und gar entrückt ist.

Dies zugegeben, wird es doch nur darauf ankommen, ob das Stück im ganzen darauf angelegt ist, daß es in Entwicklung solcher Verhältnisse sein Pathos suchen und finden kann. Ist dies der Fall, und bei »Gottsched und Gellert« ist es der Fall, dann sind die wirksam hervortretenden Tendenzen nicht mehr Phrasen, welche gelegentlich und ohne Notwendigkeit hervortreten, sondern sie sind die organischen Blüten desjenigen Pathos, in welchem das Stück wurzelt, sie gehören ihm also nicht nur mit Fug und Recht, nein, sie sind ihm unerläßlich zur Erfüllung seines Wuchses.

Die nähere Frage betrifft nun die gerichtliche Möglichkeit. Mit gutem und strengem Rechte darf man fragen: sind diese Tendenzen am Schlusse des Siebenjährigen Krieges vorhanden, oder sind sie auch nur möglich gewesen? Wenn

sie nur möglich gewesen sind, so halte ich mein ästhetisches Gewissen für vollkommen gedeckt. Und ich meine: sie sind nicht nur möglich, sie sind vorhanden gewesen. Nicht nur das ist vorhanden, und besonders für die poetische Verwertung vorhanden, was aller Welt vernehmlich, was lebendig sich äußert, sondern auch das, was überhaupt lebt, wirklich lebt. Und wenn ich Lessing lese, welcher damals in der ersten Blüte seiner Kraft schrieb, wenn ich nur seine »Minna von Barnhelm« lese, das Lustspiel, welches aus dem Siebenjährigen Kriege emporwuchs, da finde ich in dem Verhältnisse Tellheims des Preußen zu Minna der Sächsin diese ganze Welt der Gegensätze, welche sich ausgleichen wollen, welche das tiefe Bedürfnis fühlen und das tiefe Bedürfnis des Autors verraten: deutsche Gegensätze auszugleichen. Das wäre mir Quelle genug. Man vertiefe sich aber doch in die Gemüter der Deutschen nach dem Siebenjährigen Kriege, nach einem solchen Kriege unter Brüdern, und frage sich, ob jene Menschen nicht auf ähnliche Gedanken kommen mußten, wie sie in den letzten zwei Akten dieses Stückes ausgesprochen werden! Man taste an Gottsched herum nach politischen Wünschen, an diesem Gottsched, der teils aus Eitelkeit, teils aus wirklich ihm eigenem Organisationssinne die deutschen Mächte in Mittelpunkten vereinigt sehen wollte; man taste in Gellerts Äußerungen, an Gellerts Herzen herum, ob dieser grunddeutsche Mann nicht gleiche Liebe für jeden deutschen Stamm hegen, und ob er nicht für diese Liebe eine leichter faßliche Form wünschen mußte. Man frage nach dem Charakter des Prinzen Heinrich, der schon aus Selbstgefühl neben dem gewaltsamen Bruder liberale Prinzipien gern besprach! Als erobernder preußischer Kriegsfürst begriff er zwar die mögliche größere Einheit des Deutschen Reiches innerlich nur in preußischer Herrschaft; neben Gellert aber und in größter Wallung beim ersten Friedensschimmer, bei einem Friedensschimmer, welchen er selbst zu Wege gebracht,