



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

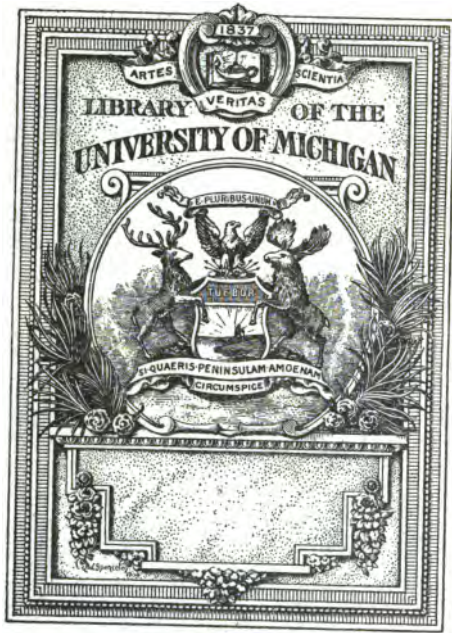
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

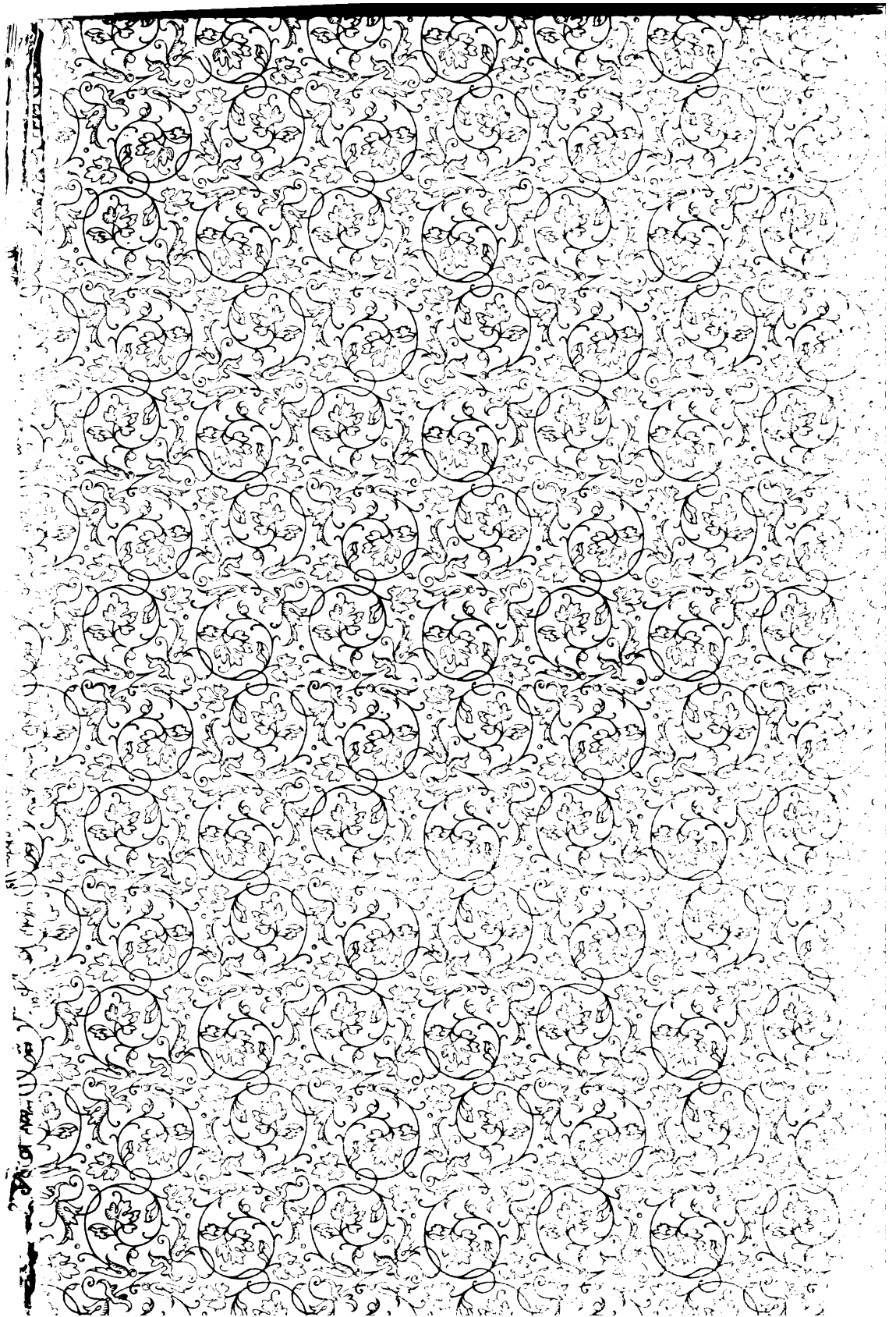
- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

B 1,382,786





830

61392

J17

1878

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.

XIV.

GERMANISCHE ABTEILUNG No. 7.

*Heute
Nun*
GERSTENBERGS UGOLINO

6422
EIN VORLÄUFER DES GENIEDRAMAS.

MIT EINEM ANHANG. GERSTENBERGS FRAGMENT „DER WALDJÜNGLING“.

AUS DER HANDSCHRIFT VERÖFFENTLICHT

VON

Dr. MONTAGUE JACOBS.

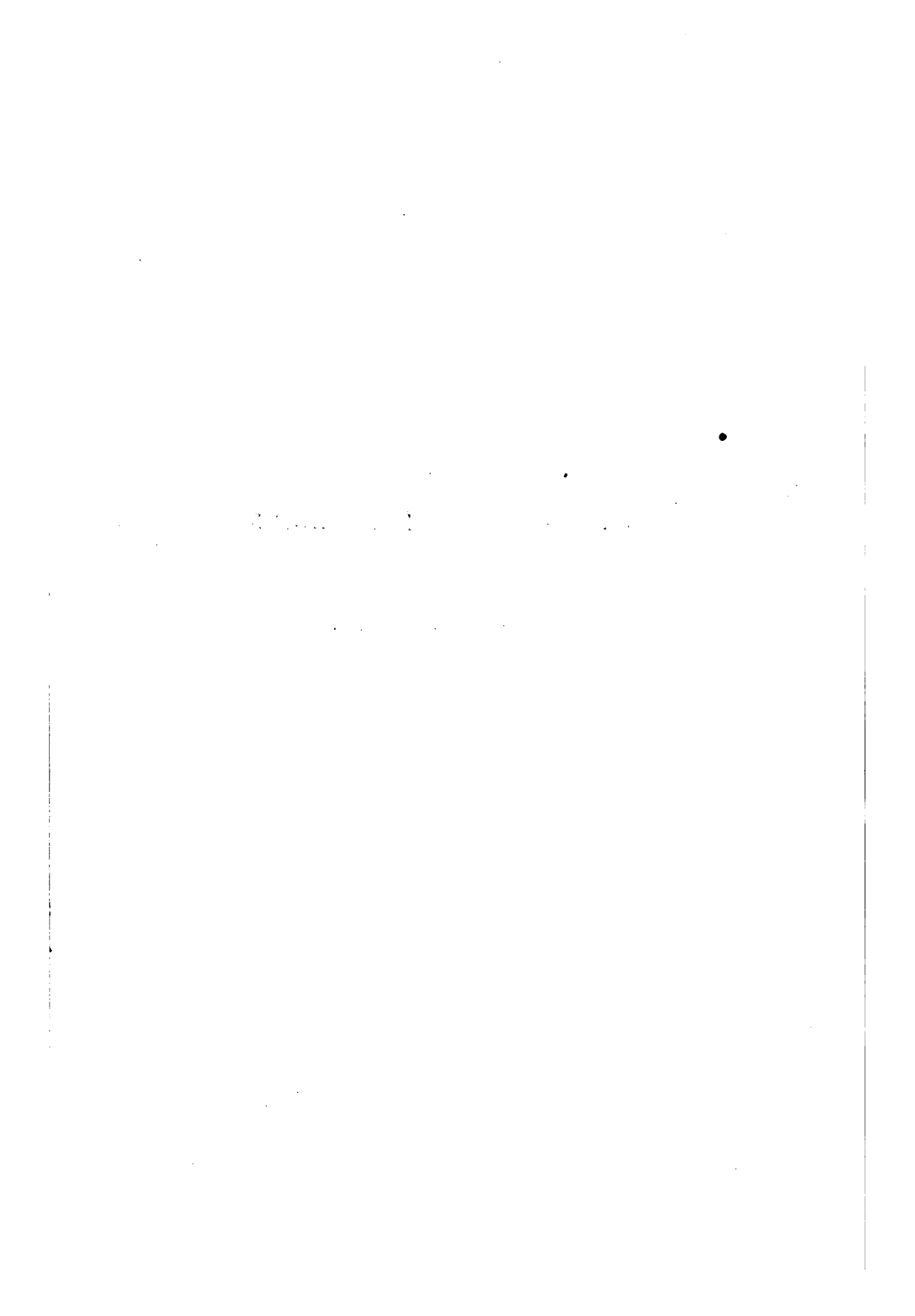
BERLIN
VERLAG VON E. EBERING
1898.

Druck von E. Ebering, Berlin W., Linkstr. 16.

Handwritten text: 10-23 41 11:11

Meinem Onkel Nathan Samuel

in herzlicher Dankbarkeit.



Einleitung.

Als Max Rieger sein Werk über Klinger zu veröffentlichen begann, konnte er diesen Charakterkopf der Sturm- und Drangdichtung noch als einen „konventionellen Popanz“ der Litteraturgeschichte bezeichnen. Doch die eifrige und liebevolle Erforschung der Geniezeit, die eben damals begann, hat mit manchem Vorurteil aufgeräumt. Eine ruhigere Betrachtungsweise der aufgeregten Epoche ist eingekehrt. Man bekreuzt sich nicht mehr entsetzt vor den tollen Ausgeburten der tumultuarischen Geister, die sich um den jungen Goethe schaarnten. Andererseits kann ein dilettantischer Kultus als überwunden gelten, der mit jener revolutionären Jugend getrieben wurde und in schiefen Vergleichen gipfelte.

Die Notwendigkeit der leidenschaftlichen Bewegung für die historische Entwicklung des deutschen Dramas ist allgemein anerkannt. Ihre wohlthuende Frische, der reinigende Charakter ihrer Wirkung lässt auch manche Ausschreitung, die das pathologische Gebiet zu streifen scheint, in milderem Licht erscheinen. Niemand verlangt mehr die ängstliche Beobachtung fester Grenzen von den Heissspornen, die sich gewaltsam von dem dumpfen, lastenden Druck eines verzapften Geschmacks befreien wollten. Unter diesem Gesichtspunkte findet sogar das forcierte, selbstgefällige Element ihres Wesens nachsichtige Beurteilung.

An stelle des Verdammens wird also die Kunst des psychologischen Verstehens, nicht selten auch des Verzeihens angestrebt. Von dieser General-Absolution bleibt jedoch

Gerstenbergs „Ugolino“ noch allzu häufig ausgeschlossen; ein Werk, das seinem ganzen Wesen nach zu den Genie-dramen gezählt werden muss. Gervinus' Urteil: „eine fünf-aktige, höchst einförmige Qual, ein Stück ohne Plan, mit der Phantasie eines Henkers entworfen“, lebt in vielfachen Modifikationen fort. Die Bezeichnung als „Schauertragödie“ kann gewissermassen als offizielles Brandmal des Trauerspiels gelten.

Die vorliegende Studie bezweckt nun nichts weniger als den undankbaren Prozess einer Rettung. Sie versucht jedoch, die enge Verwandtschaft des „Ugolino“ mit den dramatischen Dichtungen des Sturm und Drangs aufzuzeigen. Denn eine gerechte Würdigung des Werks ist nur in diesem Zusammenhang möglich. Es ist die Frucht ästhetischer Anschauungen, die der Dramaturgie der Geniezeit zu grunde liegen. Es ist von dem gleichen Genius inspiriert und birgt in Stil und Motiven die Keime aller ihrer Eigenarten. Isoliert muss es als Popanz erscheinen, wie dereinst die Schöpfungen eines Lenz oder Klinger. Als ihr Vorläufer darf es einen billigeren Wahrspruch erwarten.

Wenn diese Zusammengehörigkeit oft verkannt wird¹, so ist der Grund dafür leicht erkennbar. Denn gerade in sinnfälligen Aeusserlichkeiten gingen die Stürmer und Dränger weit über Gerstenberg hinaus.

Auch sein Lebensweg weist in andere Regionen. Schon zeitlich reicht seine litterarische Entwicklung tiefer in die eigentliche Aufklärungsepoche hinein. Soweit bei diesem unstäten Geist überhaupt von einer Entwicklung die Rede sein kann. Denn eine launische Sprunghaftigkeit ist der hervorstechendste Charakterzug seiner dichterischen Produktion. Seinen Werken fehlt durchaus der Stempel

1. Trotz Erich Schmidts Hinweis, der bereits im Jahre 1878 Gerstenberg den Vater der Genietragödie nannte. Lenz und Klinger S. 25.

einer einheitlichen, in sich geschlossenen Persönlichkeit. Etwas Zersplittertes haftet seiner Thätigkeit an und man kann meist bei der Betrachtung einer seiner Schriften die übrigen ausser Acht lassen. Charakteristisch ist die behende Gewandheit, mit der er durch Nachahmung der verschiedensten Stilarten in seinen „Litteraturbriefen“ ein proteisches Spiel trieb. Kein grösserer Gegensatz ist denkbar als der Unterschied, der in dieser Beziehung zwischen seinem Freund Klopstock und ihm waltete. Verfolgte jener mit eiserner Konsequenz die Lebensziele, die ihm bereits in der Schulzeit vorschwebten, so liess sich Gerstenberg planlos von wechselnden Interessen in immer neue Bahnen treiben.

Im Anfang seiner Laufbahn lässt sich deutlich eine starke Beeinflussung durch Modeströmungen wahrnehmen. Nach einem Erstlingsversuch, den er selbst bald verwarf, huldigte er der anakreontischen Zeitrichtung in seinen zierlichen „Tändeleien“. Nicht nur Lessings Lob errangen diese graziösen Dichtungen, sondern sie stellten den Zweiundzwanzigjährigen mit einem Schlage in die erste Reihe der zeitgenössischen Poeten. Ueberall wird sein Name mit Haller, Klopstock, Kleist, Gessner, Gleim in einem Atem genannt und schon im Jahre 1763 spricht im fernen Schwaben der junge Schulmeister Schubart von dem „grossen Gerstenberg“.¹ Wie ungerechtfertigt dieser frühe Ruhm war, lehrt am besten die Unselbständigkeit seiner Schöpfungen in dieser Zeit. Auch die verlorene Tragödie „Turnus“,² die Weisses Autorität unterbreitet wurde, dürfte schwerlich über die entsagungsfrohe Sentimentalität eines Cronegk hinausgekommen sein. Als Nachahmung kennzeichnen sich ferner die „Kriegslieder eines königlich dänischen Grenadiers.“

1. D. Fr. Strauss, Schubarts Leben in seinen Briefen Berlin 1849, S. 21, 31, 37, 61, 173 u. a.

2. Ch. F. Weisses Selbstbiographie. Leipzig 1806 S. 59 f. — Minor, Anz. V 385.

Doch können sie an Bedeutung und Wirkung mit Gleims Vorbild ebenso wenig verglichen werden, wie die unblutige dänisch-russische Mobilmachung des Jahres 1762 mit dem siebenjährigen Krieg.

Aber damit ist die nachempfindende Phase seiner dichterischen Wirksamkeit beendet. Im Hinblick auf sein ferneres Schaffen ist es ungerecht, ihn mit Goedekes kurzem Urteil „meistens unselbständig“ abzuthun. Im Gegenteil lässt sich fortan eine stark hervortretende Neigung für unbetretene Pfade, eine intensive Aufnahmefähigkeit für neue, umwälzende Ideen beobachten. Eine so bedeutsame Bewegung wie die Bardendichtung muss jetzt unbestrittenermassen auf Gerstenbergs Vorgang zurückgeführt werden. Zugleich bedeutet sein „Gedicht eines Skalden“, so verwirrend es auch auf Klopstock und seine Nachtreter wirkte, das hervorragendste Denkmal seiner künstlerischen Begabung:

Ebenso steht seine tragische Kantate „Ariadne auf Naxos“ am Beginn einer langen Reihe von melodramatischen Werken, die im deutschen Bühnenleben des vorigen Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle spielen. Ausgesprochen musikalische Talente und Neigungen führten ihn zu theoretischen Untersuchungen und praktischen Experimenten, die einer fachmännischen Prüfung reichliche Ausbeute verheissen.

Daneben kommt eine bedeutsame kritische Thätigkeit in Betracht. Auf frühe, unreife Versuche in Weisses „Bibliothek“ folgt die Beteiligung am „Hypochondrist“, einer moralischen Wochenschrift nach englischem Muster, sodann Gerstenbergs kritisches Hauptwerk, die „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur“¹, und endlich eine Reihe von Rezensionen in der Hamburgischen „Neuen Zeitung.“ Vor

1. Schleswig und Leipzig 1766 ff. Neudruck in Seufferts Litteraturdenkmäler No. 29. 30. mit einer überaus reichhaltigen Einleitung von Alexander v. Weilen, Stuttgart 1890.

allem sind seine Hinweise auf das englische Drama von entscheidender Wirkung. Sie beginnen mit der Verdeutschung eines Schauspiels von Beaumont und Fletcher¹ und gipfeln in den Shakespeare-Abhandlungen der Schleswigschen Litteraturbriefe. Als Inauguration einer neuen, dramaturgischen Auffassung, die sich dem britischen Genius mit bedingungslosem Enthusiasmus in die Arme warf, bilden sie die Vermittlung zwischen Lessing und der Herderschen Generation. Ihr Produkt ist der „Ugolino“, der zu den Schöpfungen des jungen Geschlechts in demselben Verhältnis steht, wie jenes kritische Journal zu der neuen Aesthetik.

Diese verheissungsvollen Anläufe auf drei zukunftsreichen Gebieten folgen sich ganz unvermittelt in ebenso viel auf einander folgenden Jahren. Ein beharrliches Fortwirken ist diesem typischen Repräsentanten einer gährenden, aufgeregten Zeit fremd. So mächtig ein auftauchendes Interesse ihn packt, so schnell verlässt es ihn auch wieder. Ebenso ungleichartig wie der geistige Gehalt seiner Produktion ist ihr äusserer Verlauf. Auf jene Jahre der Fruchtbarkeit folgt eine fast zwanzigjährige Pause. Ihr Resultat, die opernhafte „Minona“ ist ein unglückliches Zwitterding, das schnell der wohlverdienten Vergessenheit verfiel, wenn sein Verfasser es auch für die wertvollste seiner Schöpfungen hielt. Damit ist die eigentlich poetische Wirksamkeit Gerstenbergs abgeschlossen. Ein Fragment, das sich in stofflicher Hinsicht dem Skaldengedicht angliedern lässt, bringt der Anhang dieser Schrift zum Abdruck.

Das lange Leben des Dichters, der wahrlich kein Vielschreiber war, endete wieder mit einer Dokumentierung seiner ausgeprägten Begeisterungsfähigkeit für das Neue. Diesmal galt sein Enthusiasmus der Kantschen Philosophie. Aber der Eifer des Sechzigjährigen war endlich anhaltender Ausdauer fähig. Bis an sein Lebensende beschäftigten ihn

1. Die Braut, Kopenhagen und Leipzig 1765.

ihre Probleme und nur die späte Sammlung seiner Schriften entzog ihn vorübergehend der metaphysischen Spekulation.

Als er hochbetagt starb, war der Frühberühmte längst verschollen und schon 13 Jahre vorher stieß einem Dorpater Professor das Missgeschick zu, unter eine Briefsammlung verstorbener Dichter des 18. Jahrhunderts auch ein Gerstenbergsches Schreiben aufzunehmen.¹

Der unstäte, an Dissonanzen reiche Charakter dieser dichterischen Laufbahn wird durch die zerfahrenen Verhältnisse des Gerstenbergschen Lebens bedingt. Da der wichtigste Teil seines handschriftlichen Nachlasses zerstreut ist, so bleibt Redlichs ausgezeichnete biographische Skizze,² die noch aus dieser nun versiegtten Quelle schöpfen durfte, die Grundlage jeder Forschung über den Dichter des „Ugolino“.

Sein Leben ist das eines dänischen Offiziers, Diplomaten und Verwaltungsbeamten. Doch kam Heinrich Wilhelm von Gerstenberg nicht wie Schlegel, Cramer, Klopstock, Sturm aus dem Reich in das gastliche Land Friedrichs V., sondern er ist als Sohn eines dänischen Rittmeisters am 3. Januar 1737 zu Tondern geboren. Auf den Schulen zu Husum und Altona erzogen, begann er als Jenenser Student seine schriftstellerische Thätigkeit. Doch bereits im Jahre 1760 schlug er die väterliche Carrière ein und brachte es im dänischen Heere gleichfalls bis zum Rittmeister, um sodann in den Civildienst überzutreten. Nach langjährigem Aufenthalt in Kopenhagen vertrat er sein Vaterland als Resident in Lübeck, verbrachte sodann eine dreijährige Wartezeit in Eutin und übersiedelte endlich nach Altona. Hier starb er im 87. Lebensjahr als Direktor des Lottojustizwesens am 1. November 1823.

1. Morgenblatt 1810, No. 185 f.

2. A. D. B. IX 60 ff.

Doch scheinen alle diese Aemter wenig mehr als Sinekuren gewesen zu sein. In Wirklichkeit lebte er, zumal in der Kopenhagener Zeit, als gelehrter Polyhistor im Bernstorffschen Kreise. Aber die staatliche Versorgung, die ihm einflussreiche Freunde immer wieder verschafften,¹ reichte für ihn und die Bedürfnisse seiner zahlreichen Familie nicht aus. So hielt denn die Not frühzeitig ihren Einzug in sein Haus. Sorgen und Schulden lähmten die Kraft seiner besten Jahre. Die Reste seiner Korrespondenz² bieten ein klägliches Bild der Zerrüttung und Verzweiflung. Bittgesuche an die Mächtigen wechseln mit Borg- und Bettelbriefen an die Freunde. Tragisch berühren die aufopfernden Bemühungen eines Getreuen, den der Unglückliche mit Undank belohnt und in sein Elend verstrickt. Tragisch mutet es an, wenn die Wittve eines friderizianischen Offiziers den Kameraden, der so wenig an einen Tellheim erinnert, um Hilfe bittet.

Familienleid aller Art kam hinzu, um Gerstenberg noch in jungen Jahren stumpf und mürbe zu machen. „Seine häuslichen Umstände waren zerrüttet; die Frau lag an der Auszehrung darnieder, die Kinder verwilderten ohne Aufsicht von Vater und Mutter Beide waren in hohem Grade verstimmt gegeneinander, was sich in lauten Klagen wie in versteckten Andeutungen kundgab.“ So berichtet Ernestine Voss³ aus der schlimmsten Zeit des Dichters.

Redlichs Hypothese, dass eigene Nahrungssorgen die dramatische Behandlung des Hungerthemas in ihm angeregt haben, verliert ihre Unwahrscheinlichkeit für jeden, der die vergilbten Blätter jenes Briefwechsels durchforscht. Selbst in dem erzwungenen Humor, mit dem der Dichter Freund

1. Ein Zeugnis solcher Bemühungen bei Hennes, Aus F. L. v. Stolbergs Jugendjahren Frankfurt 1876 S. 102 f.

2. jetzt im handschriftlichen Nachlass auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

3. Briefe von J. H. Voss ed. Abraham Voss Halberstadt 1832 III 25 f, 36.

Voss zu einem barocken Plan verlocken will, kommt das Elend zum Durchbruch. Es handelt sich um das kühne Projekt einer litterarischen Auswanderung nach den glücklichen Inseln von „Austrasien“.¹ „Hier in Europa singen wir, graben können wir nicht und schämen uns zu betteln. In Tahiti singen wir, wie in Europa: aber unser Eingeweide brummt nicht vor Hunger und unsre Zähne klappern nicht vor Kälte . . .“

Es ist kein Wunder, dass Gerstenberg in solchen Nöten verbitterte. Er zog sich in sich selbst zurück und erschien selbst den Vertrauten als „Verstandesmensch ohne Herz“, ja als „schlüpfriger Charakter“.² Der Göttinger Bund sah von seiner Aufnahme ab, weil er zu kalt wäre,³ und Biester charakterisierte ihn brieflich: „Er ist ein wahres Genie und ein gar gescheidter Kopf; aber nicht ganz ein Mann für mich. Er ist mir zu klug, und nicht ehrlich offen genug.“⁴

Dass diese Bezeichnung als blosser Verstandesmensch nicht zutrifft, verbürgt nicht nur die „reiche, feurige, schaffende Phantasey“ des Dichters, die der begeisterte Fritz Stolberg so lebhaft pries.⁵ Beweiskräftiger ist die Thatsache, dass er in seinen kritischen Werken stets unter dem Bann eines hitzigen Enthusiasmus für eine neue Wahrheit steht, dass fast alle seine Schöpfungen die Früchte solcher impulsiven Stimmungen sind. Neben seinen jeweiligen Götzen giebt es nichts anderes für ihn. Das blinde Uebermass seiner Verehrung für das nordische Altertum, seines Shakespeare- und Kantkultus spricht nicht eben für eine kalt abwägende Unempfänglichkeit seiner Natur.

1. W. Herbst, J. H. Voss, Leipzig 1872 I 306 ff.

2. a. a. O. II. 20.

3. a. a. O. I 120.

4. Briefe von und an G. A. Bürger ed. Strodtmann II 33.

5. Keiper, Zwei Geniebriefe aus der Schweiz v. J. 1775. Nord und Süd, November 1894, 223 ff.

Wie wenig Gerstenberg sich aber darüber im unklaren war, dass seine wachsende Verschlossenheit ein falsches Bild seines wahren Charakters geben müsse, zeigt eine handschriftlich erhaltene „Instruktion für mich selbst“. Dieses erschütternde Denkmal bohrender Selbstbeobachtung und Selbstquälerei enthält eine ausführliche Liste der Personen, die sich wegen seiner „finstren zerstreuten Gemüthsbeschaffenheit“ oder wegen seiner „Hofmeister-Manier“ verletzt fühlen könnten. „Sobald ich aufhörte, aufmerksam auf meine Handlung zu seyn, so bekam ich gegen Jedermann ein frostiges air; man fand in meinen gleichgültigsten Reden und Geberden Stolz, und selbst meine Freunde wollten mich hassen.“ So hebt das Blatt an, das mit einer Reihe bitterer Reflexionen und Aphorismen schliesst. Zwischen ihnen und jenem Sündenbekenntnis aber steht, charakteristisch genug, ein Verzeichnis dringlicher Schulden!

I. Stoffgeschichte.

A. Erwähnung und Uebersetzung von Inferno XXXII—XXXIII.

Trotz aller Unbill, die ihm seine engeren Landsleute bei Lebzeiten widerfahren liessen, gehört Dante doch für lange Zeiten zu den Propheten, die nur im Vaterlande gelten.

Wenn auch nicht mehr, wie zu Boccaccios Zeiten, die göttliche Komödie auf der Kanzel von S. Stefano dem florentinischen Volke erklärt wurde, so erlahmte doch der Eifer der Kommentatoren niemals. Drohten auch humanistische Heisssporne über den neu errungenen Klassikern der Antike die heimische Dichtung zu vergessen, waltete auch im 16. Jahrhundert die Begeisterung für Petrarca vor, so blieb doch Dantes Werk unter seinem Volk lebendig. Und konnte es auch in allem Zauber seiner grandiosen Phantastik als Ganzes nicht volkstümlich werden, so gingen doch zahllose seiner Gestalten, Wendungen, Sentenzen den Italienern in Fleisch und Blut über. Ihre litterarische und künstlerische Entwicklung scheint ohne Dante undenkbar und keine Seltenheit ist es, wenn von einem Genius, wie Michel Angelo berichtet wird, er habe die *Divina Commedia* fast auswendig gewusst.

Auf die litterarische Entwicklung der Nachbarvölker indess hatte die Dichtung Jahrhunderte hindurch keinen nennenswerten Einfluss, da ihre Kenntnis, wenigstens ihre wahre, fruchtbringende Kenntnis, erst spät über die Alpen drang. Der einzige namhafte Poet des Auslandes, der noch

im Laufe des 14. Jahrhunderts ihren Reiz auf sich wirken liess, war der Dichter der *Canterbury Tales*. Sein Aufenthalt in Italien war für die weitere Entwicklung von Chaucers Kunst von entscheidender Bedeutung. Erfuhr er auch in stofflicher Hinsicht durch Boccaccio eine stärkere Bereicherung, so bezeugen doch zahlreiche Reminiscenzen in seinen späteren Werken die gewaltigen Eindrücke der Danteschen Schöpfung.¹

Aber auf Chaucers fromme Andacht für die Werke des „grete poete of Itaille“ folgte die Vergessenheit. So sah man in Frankreich² die göttliche Komödie allmählich für eine Dichtung an, deren Dunkelheit das Geniessen ihrer Schönheiten unmöglich mache. Petrarca und Tasso gewannen die Gunst des Publikums, dem es vor einem Werk graute, das so zahlreicher Erläuterungen bedurfte. „Il a des commentateurs, c'est peut-être encore une raison de plus pour n'être pas compris“, witzelte noch Voltaire. Es kann nicht wunder nehmen, dass die Aufklärung der Mysterienwelt Dantes wenig Verständnis und Zuneigung entgegenbrachte. Und so richtete derselbe Voltaire seinen Spott ebenso keck gegen den Dichter, wie gegen seine Ausleger. Er erklärte ihn kurzweg für unlesbar, da sein Gedicht auf längst vergessene Geschichten anspiele. In unzweideutigen Worten drückt sich seine Missachtung aus, indem er erklärt, „que le Dante était un fou et son ouvrage un monstre!“

In Deutschland³ wird im Laufe des 15. und 16. Jahr-

1. ten Brink *Geschichte der engl. Litteratur* II 51 ff.

2. vgl. Die Darstellung bei Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi* XI 166 ff. — ferner H. Oelsner (*Dante in Frankreich bis zum Ende des 18. Jhs.*, Berlin 1898), der seine Arbeit selbst als eine lange Reihe von Beweisen für das geringe Verständnis bezeichnet, welches die Franzosen Dante entgegenbrachten.

3. G. A. Scartazzini, *Dante in Germania* Milano 1881 ist für die ältere Zeit jetzt überholt durch Emil Sulger-Gebing,

hundreds nicht der Poet, sondern der Politiker Dante gewürdigt. In den theologischen Kämpfen der Zeit preisen oder verdammen die Parteien einzelne antikirchliche Stellen seiner Monarchia. Dieses Werk erfährt bereits 1559 eine Verdeutschung. Im gleichen Jahre aber scheidet ein Herausgeber des Tractats seinen Verfasser von dem „poeta celebrimus“ und beweist damit, dass der Ruf der danteschen Poesie grösser war als ihre Kenntniss.

Aber auch die ersten Gelehrten, die nach Sulger-Gebings Ermittlungen Bekanntschaft mit der Divina Commedia an den Tag legten, beriefen sich auf die Dichtung nur, um ihren Schöpfer wegen einzelner antipapistischer Verse als Vorläufer der Reformation in Beschlag zu nehmen. Von einer ästhetischen Würdigung Dantes ist also bei ihnen ebenso wenig die Rede wie bei den Schwankdichtern, die Poggios Anekdoten über sein Leben in deutsche Verse umgossen. Ihren Reigen führt auf Sebastian Brants Spuren Hans Sachs an.

+ Im 17. Jahrhundert beginnt man hie und da, einzelne Verse aus dem Inferno oder Purgatorio metrisch zu übersetzen. Opitz bezeugt seine Ehrfurcht vor „Dantes, dem ersten Licht der Hetrurischen Sprache“, Gryphius erwähnt ihn in einem seiner Trauerspiele. Aber von einem Einfluss der italienischen Dichtung auf Deutschland kann in dieser Zeit ebenso wenig wie im Beginn des 18. Jahrhunderts gesprochen werden. Die Vorbedingung einer derartigen Wirkung, das gründliche Studium und die Versenkung in ihren Geist fehlte.

Die Ausfüllung dieser Lücke ist ein Verdienst der Schweizer. Aber auch Bodmers Hinweise und Darlegungen

Dante in der deutschen Litteratur bis zum Erscheinen der ersten vollständigen Uebersetzung der Divina Commedia 1767/69 (Zeitschrift für vgl. Litteraturgeschichte Neue Folge VIII 221 ff, 453 ff IX 457 ff. — Nachträge bei H. Grauert, Historisch-Politische Blätter 120. Bd. S. 81 ff München 1897.

blieben ohne grosse Wirkung. „Man kann mit Wahrheit sagen, dass die italienische Litteratur noch nie recht unter uns bekannt geworden“, gesteht Lessing¹ noch 1765 nach dem Erscheinen von Meinhards „Versuchen über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“². Erst durch dieses Werk wurde für die deutsche Litteratur der Name Dante zu einem Begriff.

Als Gerstenberg im Jahre 1768 sein Trauerspiel Ugolino veröffentlichte, durfte er ihm deshalb bereits die Worte vorausschicken „Die Geschichte dieses Drama ist aus dem Dante bekannt“.

Sogar noch vor der Hauptmasse der Dichtung war die Leidensgeschichte des Verdammten verbreitet, der im ewigen Eise des tiefsten Höllenkreises das Haupt seines Todfeindes zerfleischt. Gehörte sie doch zu den Bruchstücken der Commedia, die den frühesten und nachhaltigsten Eindruck auf die Phantasie des Auslandes machten. Ja, sie erscheint sogar neben der unvergänglichen Liebestragödie des 5. Gesanges zeitweilig als der einzige bekannte und gepriesene Teil des ganzen Werks. So erinnert sich noch im Jahre 1839 J. J. Ampère in seiner „Voyage Dantesque“³ der Zeit, „ou l'on ne citait de la Divine Comédie que l'épisode d'Ugolin et celui de Françoise de Rimini, laissant de côté le reste du poème comme barbare et indigne d'occuper les gens de goût.“ Und Francesco de Sanctis⁴ erklärt gleichermassen: „Francesca e Ugolino sono i due episodii rimasti vivi in tutto il mondo civile nelle classi anche illetterate“, indem er auch inhaltlich einen geistvollen Vergleich beider Gesänge findet: Ugolino ist ewig an

1. Briefe die neueste Litteratur betreffend No. 332 Lachmann-Muncker VIII 280.

2. Braunschweig 1763/64.

3. Revue des Deux Mondes XX 534 ff.

4. „L'Ugolino di Dante“ Nuova Antologia XII 665 ff Firenze 1869.

Ruggieri gefesselt, wie Paolo an Francesca, aber nicht wie jener durch die Liebe, sondern durch den Hass.

Als charakteristisches Beispiel für Dantes Kunst dient so die Erzählung des Grafen den Schriftstellern des Auslands, die ihre Nationen zuerst wieder mit der Göttlichen Komödie bekannt machen. So viel mir bekannt ist, weist im 18. Jahrhundert zuerst der englische Kunstschriftsteller Jonathan Richardson¹ im Jahre 1719 auf sie hin.² Er hatte eine barocke Theorie aufgestellt, die den einzelnen Künsten eine bestimmte Stellung in einer Stufenleiter zuwies. Die Geschichtsschreibung diente danach zur Grundlage der Poesie, über die sich wiederum die Skulptur emporschwang. Als Krone und Vollendung des Ganzen aber erscheint die Malerei. Diese Hypothese erläutert er mit einem, nach seiner Aussage sehr merkwürdigen und sehr unbekanntem Beispiel. Nämlich mit der Geschichte des Grafen Ugolino. Zunächst giebt er als historische Behandlung des Stoffs den Bericht des Chronisten Villani wieder. Darauf überträgt er den 33. Gesang des Inferno, bespricht sodann das Ugolino-Relief von Michel Angelo³ und schliesst mit der Behauptung, dass eine

1. Ein deutsches Urteil über ihn in einem römischen Brief Winckelmanns (Justi I 301) . . . wie viel wollte ich Ihnen erzählen . . . was in keinen Büchern steht, und was selbst Richardson nicht gewusst hat. Dieser ist noch immer der Beste, aber ein grosser Sünder.

2. „An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur.“ Zuerst einzeln London 1719, dann mit zwei andern Essays 1725 neu herausgegeben und endlich in The Works of Mr. Jonathan Richardson London 1773, 256 ff.

3. Dieses Relief stellt den sterbenden Ugolino und seine vier Söhne, alle unbekleidet, dar. Über ihnen erscheint eine dämonische Verkörperung des Hungers, unten wird der Flussgott sichtbar. „Le père, debout, s'appuie sur une main; de l'autre, il presse ses entrailles et regarde en face sa terrible ennemie. L'attitude d'un des jeunes gens, qui contemple son frère étendu

malerische Darstellung den Historiker, den Dichter und den Bildhauer weit hinter sich lassen würde. Vielleicht wurde Reynolds durch diesen Hinweis zu seinem Bilde veranlasst.

Die Uebertragung des danteschen Gesanges verzichtet darauf, die Formenschönheit des Originals nachzubilden. Anspruchlose, etwas weitschweifige Blankverse treten an Stelle der Terzinen:

Thus spake my boys: I like a statue then
Was silent, still, and not to add so theirs
Doubled the weight of my own miseries:
This and the following day in silence pass'd.

Why, cruel earth, didst thou not open then!

Richardsons Versuch ist besonders wichtig, weil er gleichzeitig für zwei Litteraturen die Bekanntschaft mit Ugolino erneuerte. Denn sein Essay wurde neun Jahre nach seinem Erscheinen ins Französische übersetzt.¹ Ungeschickte, ge-

à ses pieds, est animée d'une expression touchante (Ampère a. a. O.). Das Werk galt lange für eine Arbeit Michel Angelos. Doch wird es jetzt dem Neffen Lionardos, Pierino da Vinci zugeschrieben. (Lübke Gesch. der Plastik S. 850; Volkman Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia S. 43.) Das Original befindet sich nach einer Mitteilung Wölfflins (bei Sulger-Gebing a. a. O. 473) Kensington Museum zu London. Doch verblieb eine Kopie im Museo Nazionale zu Florenz (No. 117). Von sonstigen bildlichen Darstellungen des Stoffes kommt besonders Reynolds Gemälde in Betracht, wenn man von den zahlreichen Höllen-Darstellungen auf den Weltgerichtsbildern und von den Dante-Illustrationen absieht. In neuerer Zeit schufen Delaborde (1838), Boulanger (1850) u. a. Ugolino-Gemälde, während eine Bronze-Gruppe von Carpeaux (nach 1863) im Jardin des Tuileries zur Aufstellung kam. Interessant ist ferner die Darstellung und Ausdeutung des „planvollen Manns“ in Lavaters Physiognomischen Fragmenten (4. Versuch 8. Abschnitt 414).

1. Traité de la peinture et de la Sculpture . . Amsterdam 1728 II 131 ff.

schwätzigte Alexandriner voll überflüssiger Einschiebsel lassen hier den Urtext mehr ahnen, als erkennen.

Bodmer, der schon früher in kurzen Andeutungen seine Bekanntschaft mit der Divina Commedia verraten hatte, zog sie in seiner Schrift „Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter“¹ ausführlich in den Kreis seiner Beobachtungen. Die Ausmalung Lucifers fand seinen Beifall allerdings nicht, desto höher pries er die Anmut der Francesca-Episode. Und neben der holden Sünderin von Rimini durfte auch bei ihm der unglückliche Pisaner nicht fehlen. „Was vor Abscheu“, erklärt er,¹ „würde die Ansichtung der Verhungerung des Grafen Ugolino und seiner Söhne in dem Gefängnis zu Pisa bei uns verursachen, statt dass die natürliche Beschreibung derselben in Dantes Gedichte von der Höllen, sowohl als das davon gefertigte Bas-Relief des Michael Angelo etwas angenehmes für uns haben?“ Um diese Annehmlichkeit auch seinen Lesern zu erschliessen, überträgt Bodmer ein gut Teil von Ugolinos Erzählung ins Deutsche. Noch bescheidener als sein englischer Vorgänger verzichtet er auf jede metrische Wiedergabe und kleidet die Terzinen-Musik des Florentiners in seine plumpe, altväterische Schweizerprosa. Ist sein Werk also kein sonderlicher ästhetischer Genuss, so erwirbt er sich doch damit das historische Verdienst, den Deutschen zuerst umfangreiche Bruchstücke der Divina Commedia zugänglich gemacht zu haben. Eine Probe seiner Uebersetzung möge genügen:

„Da jetzo einige schwache Strahlen des Lichts sich in den traurigen Kercker hineinsenketen, und ich in den vier Angesichtern meiner Söhne mein eigenes Gesicht gewahr ward, biss ich mich vor Hertzeleid in beyde Hände; und weil sie gedachten, ich thäte solches aus Begier zu essen,

1. Zürich 1741.

2. a. a. O. S. 30 f.

stuhnden sie plötzlich auf und sagten: Vater, es wird uns nicht so vielen Schmerzen bringen, wenn du uns essen wirst, du hast uns mit diesem elenden Fleische bekleidet, zieh du uns dasselbe wieder aus . . . Ha, unbarmhertziges Erde, warum hast Du Dich nicht aufgespärret?“

In der Folgezeit schiessen in Deutschland, Frankreich, England, zahlreiche Ugolino-Uebersetzungen aus dem Boden. So erscheint die Episode, in englische Prosa gefasst, bei Warton,¹ der begeistert ihr unvergleichliches Pathos preist, sie aber „not sufficiently known“ nennt, trotzdem inzwischen Reynold's Bild vollendet ist. Sein Unvermögen, die Vorlage wiederzugeben, bekennt er durch Einstreuung einzelner Brocken des italienischen Originals in seinen Text.

Für Deutschland kommt Wartons Versuch besonders in Betracht, weil das viel besprochene Buch in der verbreiteten „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ auszugsweise wiedergegeben wurde. Hier² findet sich dann auch in wortgetreuer Anlehnung an das Englische der Dante'sche Gesang in deutscher Prosa. Auch fehlt nicht Wartons begeisterte Schlussbemerkung, die das Inferno mit Homer und Vergil vergleicht.

Auf eine schlichte französische Prosa-Wiedergabe durch Watelet³ folgt sodann in Deutschland die erste gediegene und brauchbare Analyse der Ugolino-Episode, wie der Divina Commedia überhaupt in Meinhards Werk.⁴ Den Abdruck des Urtextes nebst prosaischer Wiedergabe begleitet hier ein kurzer historischer Kommentar nach Villani und eine verständnisvolle ästhetische Würdigung der Dichtung. Mit der

1. An Essay on the Genius and Writings of Pope, London 1756 I, Section 5.

2. IV. Bandes 2. Stück, Leipzig 1759. S. 655 f.

3. in Marmontels Poétique Française Paris 1763 (in der Ausgabe von 1767 I 395 ff.)

4. a. a. O. I. 104 ff.

unvermeidlichen Seitenhieben auf die „schönen Tiraden“ und „rollenden Verse“ der Franzosen wird Dantes Kunst gerühmt, die wahre und richtige Natur, diesen schweren Mittelweg zwischen dem platten, stumpfen und dem gekünstelten zu finden. Aus der ganzen Schrift spricht nicht der Dilettant, der einen flüchtigen Blick in die grause Höllenwelt des Inferno warf, sondern der ernste, gewissenhafte Forscher, der die italienische Poesie aus langjährigem Aufenthalt in ihrer Heimat genau kennen gelernt hat. Die Uebersetzung rechtfertigt in ihrer ernsten Würde auch in diesem Fall Herders Urteil, dass Meinhard von der Muse des deutschen Vaterlandes zum Mund fremder Nationen bestimmt zu sein scheine.

✓ Nun wandte auch der Klotzische Kreis der Ugolino-Episode seine Aufmerksamkeit zu. Zunächst erwähnte sie allerdings nicht der Meister, sondern sein jugendlicher Gefolgsmann Johann Georg Jacobi. Wenn er sich aber in dem betreffenden Passus seiner Dissertation¹ auf die Freunde beruft, „quorum iudicium apud me multum habet auctoritatem“, so ist wohl klar, wer der Anreger zu diesen Studien war. „Mihi nunquam admirationi fuit, certe non placuit, tetrum illud spectaculum, quod in C. XXXII. Inf. Dantes nobis offert . . . Quae vero sequitur Ugolini narratio summo poeta digna satis laudari nequit.“ Also der Situation gilt sein Abscheu, der Erzählung seine Begeisterung! Eine Begeisterung, die ihn ein Jahr später veranlasste, in

1. *Vindiciae Torquati Tassi Disputatio. Quam in Academia Georgia Avgosta Praeside Christian. Adolph. Klotzio Professore Publico Philosophiae. D. XXIV. Septemb. A. C. M. D. CCLXIII. Publice defendet Auctor Joannes Georgios Jacobi Dusseldorpiensis Goettingae (1763).*

seiner lyrischen Erstlingssammlung¹ die „metrische Uebersetzung einer Stelle aus der Komödie des Dante im 33. Gesang von der Hölle“ darzubieten. Seltsames Beginnen! Der weichliche, frauenhafte Schöngeist wagt sich an die Verkörperung der erschütterndsten Seelenpein. Wagt sich an Dantes eherne Gestalten, die im Leid nicht artige Seufzer austossen, sondern grimmig verstummen, um sich dereinst mit der Wut eines gehetzten Tieres zu rächen! Aber Gleims tändelnder Freund bewährte sich bei seiner Aufgabe besser, als man erwarten sollte. Machen seine Blankverse auch einen etwas glatten und korrekten Eindruck, so kann man ihnen doch eine gewisse Prägnanz nicht absprechen.

So ausgehungert, wie Du mich ietzt siehst, Sah
ich am fünften und am sechsten Tage Die andern
drey zu meinen Füßen sterben. Nun tappt' ich
blind herum auf ihren Körpern, Und rief drey Tage,
beym geliebten Namen, Die armen Kinder noch nach
ihrem Tode, Bis über meinen Schmerz der Hunger
siegte.

Im Wetteifer mit seinem Jünger veröffentlichte Klotz im gleichen Jahre seinen *Ugolino*². In einem Experiment, das dem eleganten Lateiner sehr nahe lag, übertrug er Dantes Terzinen in Vergils Hexameter. Die gewandten, fließenden Verse sind ein interessantes Beispiel für das schmiegsame Anpassungstalent ihres Verfassers, der übrigens mit gesuchter Bescheidenheit hinzufügt: „*Narravi mediocribus versibus Latinis. . quae Italus optimis cecinit.*“ Eine Bescheidenheit, die nicht recht zu der pomphaften Ankündigung passen will.

1. Poetische Versuche von J. G. J. Düsseldorf 1764. S. 55 ff.

2. Christ. Adolphii Klotzii Epistolae Homericae. Altenborgi 1764. S. 236 ff.

Perque diem totum tacui noctemque sequentem.
Interea noua lux surgit, radiumque malignum
Per tenuem rimam tenebrosum mittit in antrum.
Pallida conspexi natorum quattuor ora
Et facie in quavis propria occurrebat imago.¹

Auch Klotz schliesst sich der allgemeinen Begeisterung an und fragt, ob Hellas oder Rom jemals etwas hervorgebracht hätte, das sich mit diesen Versen vergleichen liesse?

Dieses Lob aber zieht er sofort zu Gunsten der Laocoon-Gruppe und ihrer „incredibilis animi tristitia“ zurück. Ihm ist eben Dante gerade gut genug für einen eleganten Uebergang.

Was Klotzens Widersacher Lessing über den Stoff dachte und äusserte, steht in zu engem Zusammenhang mit der Geschichte des Gerstenberg'schen Dramas, als dass es davon getrennt werden dürfte.

Einen überaus grossen Rückschritt gegen Meinhard bedeutete die erste deutsche Gesamt-Uebersetzung der göttlichen Komödie. Zwar durfte sich der Verfasser auf ein behördliches Privilegium berufen, das dem Candidati Juris Lebrecht Bachenschwanz in Leipzig gestattete „des ehemaligen italienischen Dichters und Prioris zu Florenz Dante Alighieri divina Commedia“ in deutscher Uebersetzung drucken zu lassen.² Ein weiteres Anrecht zu seiner schweren Aufgabe kann er aber schlechthin nicht aufweisen. Die Einförmigkeit seiner weichlichen, kraft- und reizlosen

1. Herders Urteil lautete (krit. Wälder II 1 Suphan III 270). Nach dem Gradu ad Parnassum sind die Verse schön, mit der Meinhardschen Prosa verglichen, matt und kraftlos. Die Macht der Simplicität des Italieners; die kurze Wut des Schmerzes in demselben, bei jedem neuen Anfalle; die rührenden Einschübel desselben, die wie ein einsilbiges Ach! die Rede stören, ist hier in schöne lateinische Verse verflossen, ganz verflossen.

2. Zunächst erschien: Dante Alighieri von der Hölle. Leipzig 1767.

Prosa wird auch an den leidenschaftlichsten Stellen nur durch eingestreute O! und Ach! unterbrochen. Der Kandidat Bachenschwanz war nicht der Mann, seinen Landsleuten die Qualen der Verdammten im siedenden Pech oder im ewigen Eise zu veranschaulichen.

Dank dem neuerwachenden Interesse für italienische Litteratur war also die Ugolino-Episode in vielen Versionen verbreitet, als Gerstenberg sie dramatisch verwertete. Für ihn, den belesenen Polyhistor und den geschworenen Feind der Uebersetzungen von „Originalgenies“, waren zwar die Winke und Hinweise überflüssig. Er las seinen Dante in der Ursprache. Aber nun durfte er die Bekanntschaft mit seinem Vorbild auch bei dem Publikum voraussetzen.

Wirft man einen raschen Blick auf die ferneren Schicksale Ugolinos in Deutschland, so ist eine starke Steigerung oder auch nur Beeinflussung des Interesses durch Gerstenberg nicht festzustellen. Zwar dürfen wir Anregung durch ihn annehmen, wenn Angehörige seines Kreises oder nahestehender Gruppen (wie des Hains oder des Sturms und Drangs) plötzlich Bekanntschaft mit dem Stoff verraten.

So verwendet Matthias Claudius in seiner burlesken Weise die Schicksale des Pisaners als Füllsel und Staffage einer landschaftlichen Beschreibung¹. Die Existenz eines harmlosen Turmes im Walde veranlasst ihn unvermittelt genug zur Einflechtung folgender Strophen:

Ad vocem Thurm fällt mir gleich ein,
Dass einst im Pisa-Lande
Mit dreyen Kindern, jung und fein!
Ein Mann von hohem Stande

1. Wandsbeck. Eine Art von Romanze von Asmus pro tempore Bothe daselbst. Mit einer Zuschrift an den Kaiser von Japan. Asmus omnia sua secum portans etc. I. S. 68 ff 1775.

Verriegelt worden jämmerlich,
S' ist schrecklich zu erzählen
Wie da der Alte musste sich,
Wie sich die Kinder quälen.

Wer nicht versteht Reim u. Gedicht
Kann ihre Qual nicht sprechen;
Sie sassen da und hatten nicht
Zu beissen, noch zu brechen.

Und hatten Hunger, ach der Tod
War hier Geschenk und Gabe
Drey Tag lang bat Gaddo Brodt
Dann starb der arme Knabe.

Um seine kleine Leiche her
Wankt Vater, wanken Brüder
Und starben alle so wie er
Nur später — aber wieder

Zu kommen auf den Thurm im Wald“ . . . und die Schilderung geht ruhig weiter fort. Wie gut Claudius es verstand, den Bänkelsängerton zu treffen und aus scharfen Kontrasten seine humoristischen Wirkungen zu schlagen, aber auch wie wenig wählerisch er dabei vorging, erhellt aus dem Angeführten zur Genüge.

Einen ähnlichen launigen Wiederhall fand die grausige Fabel des Gerstenbergschen Dramas in einer poetischen Epistel B ü r g e r s¹.

Bedenk Er mal! Wie schön das ist
Verleger, wohlgezogen,
Bezahlen oft, zu dieser Frist
Mit Louisdor den Bogen.

1. Antwort an Göckingk: Göttinger Musen-Almanach 1777
S. 193 f. Text später umgearbeitet.

Wächst nun im zehnten sauren Jahr
Zehn Bogen stark sein Bändchen
So schnappt er ja an Trankgeld baar
Zehn Blinde, ohne Rändchen.

Und das ist doch kein Katzendreck
Wofür man sich kasteyet
Es kömmt ja kein gebratner Speck
Umsonst ins Maul geschneyet.

Herr Ugolino * muss doch auch
Nebst Weib und Kind u. Gästen
Nach altem hergebrachtem Brauch
Von unserm Hirn sich mästen.

* (Ugolino war Verleger des Gehirns des Erzbischofs Ruggieri in der Hölle. S. Dante.)

Ein drastisches Bild, das die Betroffenen nicht eben erbaut haben mag, im Freundeskreis aber „gar gut“ gefunden¹ und von Bürger auch später gern wiederholt wurde.²

Auf Gerstenberg geht es wohl auch zurück, wenn der Maler Müller in den Teufelsszenen seines „Faust“ Ugolinos Verräter bei Namen nennen lässt. Sein Lucifer jammert über die Degeneration des Menschengeschlechts:³ „Wärens noch starke Kerls, die uns mit ihren Tugenden zu schaffen machten — oder ganze Schuften, angefüllt vom Wirbel in die Zähne herab von Mordsucht und Gift der Hölle — Du Christiern, Ruggieri, Nero, wackre Burschen!“ Auf die gleiche Quelle wird der Umstand zurückzuführen sein, dass

1. Strodtmann, Briefe von und an G. A. Bürger I 336, 366.

2. an Göckingk, 22. Febr. 1779. Viertelj. Schr. III 423.

3. Fausts Leben dramatisiert. Erster Teil. Mannheim 1778. S. 23.

11

Lenz einer Person seines Fragments „Graf Heinrich“ den Namen Ruggieri verlieh.¹

Es verlohnt nicht, auf die ferneren zahlreichen Uebertragungen des Ugolino-Gesanges² einzugehen. Begabte Dilettanten, wie der Deutsch-Franzose Graf Reinhard³, versuchten ohne rechtes Glück ihre Kräfte an dem Stoff, Eschenburg nahm den Urtext in seine verbreitete Anthologie⁴ auf.

Zu einem vorläufigen Abschluss für Deutschland brachte am Ende des Jahrhunderts A. W. Schlegel die Aufgabe, indem er in dreimaligem Versuch⁵ dazu gelangte, nicht nur den geistigen Gehalt, sondern auch die äussere Form der Dichtung ansprechend wiederzugeben. Wenigstens annäherungsweise erreichte seine Uebertragung die Terzinenform.

In Kürze möge noch auf das starke Interesse hingewiesen sein, das Byron und seinen Kreis wie an die Divina Commedia überhaupt, so besonders an die Ugolino-Episode fesselte. Ein Zufall liess den Lord in Pisa im Palazzo Lanfranchi, dem verwunschenen Hause der Verfolger Gherardeskas wohnen. Ein Bild der Verhungerten hing in seinem Zimmer⁶. Mag auch eine direkte Beeinflussung durch

1. Dram. Nachl. ed Weinhold Frankfurt 1884. S. 276 ff.

2. z. B. Deutsches Museum Bd. 2. Nov. S. 469—477 (nach Jördens).

3. in Stäudlins „Schwäb. Blumenlese“ auf 1784, Tübingen vgl. Viertelj. Schr. VI 260.

4. Beispielsammlung zur Theorie u. Litteratur der schönen Wiss. Berlin, Stettin 1790. V 248 ff.

5. Zuerst in Bürgers Akademie der schönen Redekünste. III. Stück. Berlin 1791, dann in Beckers Taschenb. zum gesell. Vergnügen für 1794. Leipzig S. 206 ff; vgl. dazu Friedrich Schlegels Brief vom 8. März 1793 bei Walzel S. 85; endlich in Schillers Horen III. Bd. 8. Stück. S. 35 ff.

6. Karl Elze Lord Byron. Berlin 1886, S. 260.

Dante nicht vorliegen, so ist wohl zweifellos, dass dem Dichter des „Prisoner of Chillon“ das Ende Ugolinos und seiner Kinder vorschwebte.¹ Auch nahm Byron verschiedentlich unmittelbaren Bezug auf die Episode, so in „The Prophecy of Dante“², besonders aber im Don Juan.³

Hier verteidigt er das Verhalten seiner Schiffbrüchigen, die den armen Pedrillo schlachten und essen, durch die ironische Berufung auf das erlauchte Vorbild im Inferno:

And if Pedrillos fate should shocking be
Remember Ugolinos condescends
To eat the head of his arch-enemy,
The moment after he politely ends
His tale: if foes be food in hell, at sea
'Tis surely fair to dine upon our friends
When shipwrecks short allowance grows too scanty
Without being much more horrible than Dante.

Und als Dante die zarte Empfindung abgesprochen wird, protestiert Byron in seinem Tagebuch⁴ empört dagegen, indem er neben Francesca und Beatrice die Gefühle des Vaters im Hungerturm zum Beweise anführt.

Selbstverständlich fiel auch des Lords Freund Shelley, der in Pisa lebte und unterging, dem Banne der danteschen Dichtung anheim.

Er verbesserte eine englische Terzinen-Uebersetzung seines Freundes Medwin, die er angeregt hatte⁵ und richtete

1. vgl. E. K ö l b i n g s ausführl. Einleitung „Lord Byrons Werke in krit. Texten herausg.“ Bd. II. Weimar 1896 u. G. M o n t i. Il Prigioniero di Chillon di Byron e il Conte Ugolino di Dante, Studi critici, Firenze 1887, 129 ff.

2. Canto II.

3. Canto II, LXXXIII.

4. 29. Jan. 1821.

5. abgedruckt in Percy Bysshe Shelley Poetical Works ed. Forman London 1877 Vol. IV. 244 ff.

selbst an den Hungerturm¹ ein überaus stimmungsvolles Gedicht, dessen poetischer Wert durch den Umstand keineswegs beeinträchtigt wird, dass es — laut einer beschreibenden Fussnote — zweifellos einem falschen Turme gilt.

B. Ugolino-Dichtungen.

Betrachtet man die dichterischen Ausgestaltungen des Ugolino-Stoffes von Gerstenbergs Drama aus, so kommen mehr die Wirkungen als die Vorläufer des Trauerspiels in Betracht. Zwar war das tragische Schicksal der Gherardescas in mancher Chronik geschildert, aber auch in diesem Fall erwies sich die Ueberlieferungskraft des Dichterworts mächtiger als die historische: erst nach der Wiedereroberung der Divina Commedia kann die geschichtliche Tragödie des Hungerturms als litterarisches Gemeingut gelten.

So kommt es, dass vor dem Jahre 1768 nur von zwei Ugolino-Dichtungen berichtet werden kann² und auch von ihnen geht eine in unmittelbarster Anknüpfung auf Dantes Werk zurück.

Es ist bereits erwähnt worden, dass Chaucer zahlreiche Motive aus der göttlichen Komödie entlehnte. Auch ihm entging die wirksame Kraft unserer Episode nicht. In seinen Canterbury Tales fand sie ihren Platz. Die „Erzählung des Mönchs“ bot geeigneten Anlass zu ihrer Einflechtung.³ Sollte sie doch schildern:

1. The Tower of Famine a. a. O. S 59 f.

2. Auf Vollständigkeit kann diese Untersuchung selbstverständlich keinen Anspruch machen.

3. ed. Tyrwhitt II 170 ff. Oxford 1798.

The harm of hem, that stode in high degree
And fellen so, that ther n'as no remedie
To bring hem out of hir adversitee . . .

In diesem Teil seines Werks kamen Einflüsse Boccaccios neben danteschen Anregungen zum Vorschein. Den ersteren schloss sich Chaucer in Anordnung und Komposition an.¹ Denn wie der Mönch vom Unglück und Sturz der Mächtigen fabulierte, so hatte Boccaccio de casibus virorum illustrium libri nouem geschrieben. Darin fehlte nicht ein kurzer Hinweis auf den Landsmann, der durch das Inferno unsterblich geworden war . . .² „venientem Vgolinum Pisarum comitem vidi amplissimo fletu, ciuium suorum saeuitiam, ac inediam (qua cum filiis perierat) flentem . . .“

Bei Chaucer beginnt der Erzähler mit der Geschichte Lucifers und schliesst die bunte Reihe der biblischen antiken und zeitgenössischen Helden mit „Hugelin of Pise“. Naturgemäss waltet in der Geschichte seiner Leiden der engste Anschluss an Dante. Kleine Abweichungen kommen zwar vor. So wird die Zahl der verhungerten Kinder von 4 auf 3 zurückgeführt und ihr Alter auffallend niedrig angegeben: The eldest scarsely five yere was of age.

Sonst aber beschränkt sich die Dichtung auf genaueste Wiedergabe der Erzählung des Inferno. So ist z. B. die vorletzte der sieben Strophen eine fast wörtliche Uebertragung des italienischen Textes:

His children wenden, that for hunger it was
That he his armes gnawe, and not for wo,
And sayden: fater, do not so, alas!
But rather ete the flesh upon us two.
Our flesh thou yaf us, take our flesh us fro,

1. ten Brink a. a. O. II 183.

2. Liber nonus, Caput XX, nach dem Augsburger Druck von 1544.

And ete ynough: right thus they to him seide,
And after that, within a day or two,
They laide hem in his lappe adoun, and deide.

Doch Chaucer deutet am Schluss selber an, dass er nur einen kurzen Auszug bringen wolle und verweist die Leser auf seine Quelle:

Who so whol here it in a longer wise,
Redeth the grete poete of Itaille,
That highte Dante, for he can it devise
Fro point to point, not o word wol he faille.

Eine weite Kluft trennt diese erste Ugolino-Nachdichtung von einer folgenden Bearbeitung des Stoffes. Nicht nur räumlich und zeitlich, obgleich der Sprung von Chaucer zu einer bayerischen Klosterschule des 17. Jahrhunderts wahrlich gross genug ist. Der Hauptunterschied liegt in der Quellenbenutzung: statt engster Anknüpfung tritt uns völlige Freiheit von der Danteschen Ueberlieferung entgegen. Eine Freiheit, die sich wahrscheinlich sehr einfach mit völliger Unkenntnis der Divina Commedia erklären lässt. Das Jesuitendrama des Jahres 1675, das den Ugolinostoff verwertet, entnimmt seine Fabel ohne Vermittlung des Dichters der italienischen Geschichte. Aus Einzelheiten er giebt sich mit höchster Wahrscheinlichkeit Villanis bekannte Chronik als Quelle.

Ist der Text des Stückes auch nicht überliefert, so gestattet doch das ausführliche, nach Akt und Szenen ge-

1. Fortunae Ludibrium | In | Vgolino Principe | et | Tribus
Filiis | Demonstratum | das ist | Trauriger Unglücksfall | So |
Ugolinum den Fürsten | Sampt | Seinen dreyen Söhnen | Erbärm-
licher weiss getroffen | Auff die Trawr-Bine herfürgestellt. | Von
der studierenden Jugendt des Hochfürstl. Gymnasii der Societet |

IESu zu Neuburg an der Thonaw den 4 und 6 Herbstmonat
Anno. 1675. | Gedruckt zu Ingolstatt |

Hof und Staatsbibl. München. Bay. 2193, III 43.

gliederte argumentum ein Urtheil über die Anlage des Ganzen.

Selbstverständlich fällt in diesem Werk die Konzentration des Dichters fort, welche nur die Hauptpersonen und auch diese nur im letzten Stadium ihres Leidens vorführt. Das Repräsentationsstück der Lobensteinschen Zeit stellte andere Anforderungen. Aus dem Seelendrama wurde eine Haupt- und eine Staatsaktion. Ein Blick in das angehängte Personenverzeichniss beweist das zur genüge. An Stelle von Dantes fünf leidenden Gherardesca treten hier nicht weniger als 154 Darsteller auf.

Darunter eine stattliche Reihe allegorischer Personen wie Fortuna, Invidia, Justitia divina u. a. Denn nach der Sitte des Jahrhunderts wird jeder der drei Akte von einem Chorus beschlossen, in dem die Personifikationen überirdischer Gewalten zu Worte kommen.

Den „Inhalt der Tragödi“ verrät ein kurzes Resumée, das dem ausführlichen Szenarium vorangeht. „Eben zu selbiger Zeit da sich ein gefährlicher Aufruhr in Hetruria zwischen den Guelphen und Gibellinern erröget, wurde am meisten die Statt Pisa getroffen, auff dero Fürstenthumb Ugolinus der Principal under den Guelphen . . . sein Auge geworffen. Er hatte sich würclich in die Possess des Fürstenthumbs zu Pisa schon eingetrungen, und hatte das Glück an einem Faden: da begabe es sich, dass er mitten under Fürstlicher Freytaffel von einem seiner Vertrautisten Freunden, Mario mit Namen, hochmüettig fragend, was er crachte, dass ihm zu seiner Glückseeligkeit noch möchte abgehen? Zur Antwort bekommen: Nichts als die Rach dess gerechten Gottes. Welche dann nicht lang ausgebliben: in deme seine eigne Bürger mit zuthun der Gibelliner sich wider ihn aufgelainet, und weilen sie in gewisse Erfahrnuss gebracht, das Ugolinus seinen aignen Herrn Vötteren Anselmum, so bey dem Volk sehr vil goltten, durch Gifft hingericht, auch ihr Statt und Vatterland durch Verrätherey den Florentinern übergeben

seinen Pallast feindlicher Weis gestürmet, einen seiner Printzen nidergemacht und den Fürsten selbst sambt zweyen Söhnen gefänglich eingezogen, zu ewigem Kärker verdammet, die Schlüssel zum Thurn . . . in den vorbeylauffenden Fluss Arnun geworffen. In welcher Gefangenschaft dann der Herr Vatter sambt seinen zweyen übrigen Printzen nach lang ausgestandenem Elend vor Hunger und Kummer dess zeitlichen Todts verblichen“.

Es scheint fast, als haben diese Geschehnisse nur zum Rahmen einer Reihe von Prunkszenen gedient, bei denen es mehr auf Zurschaustellung prächtiger Bühnenbilder als auf straffe Fortführung der Handlung ankam. Eine militärische Musterung, Gesandtschaften, eine Jagd, ein kriegerischer Triumphzug, ein fürstliches Festmahl — in solchen bunten Bildern erschöpfen sich zumal die beiden ersten der drei Akte. Die Charakteristik und Komposition macht sich der geistliche Verfasser recht leicht. Ugolino ist der übermüthige Tyrann, der auf sein Glück pocht und den deshalb die himmlische Strafe erteilt. Sein Enkel Anselmus, der, „von der Statt Pizsa zu seines Herrn Vöthern Todtschlag mit Versprechung dess Fürstenthumbs angereizet“ wird, lässt die „heimbliche Brieff“ der Verschwörer fallen, wird entdeckt und beim Geburtstagsmahl seines Grossvaters vergiftet. Diese That sowie seinen Landesverrat büsst Ugolino und seine Familie mit dem Leben. In die kindlich einfältige Handlung tragen die erwähnten Aufzüge sowie Geistererscheinungen, hie und da auch ein komisches „Episodium“, wie die Beratung der Köche, reiche Abwechslung hinein. Selbstverständlich darf eine moralisierende Tendenz nicht fehlen und so muss der Sturz des Mächtigen als Beweis dafür dienen, „dass alle menschliche Zufäll nicht an dem Glück, sondern Gottes allmögender Vorsichtigkeit hangen“. Handelt es sich doch um eins jener Werke, die das Motto: Omnia ad Majorem Dei, Dei paraeque Virginis Gloriam tragen. Den kirchlichen Ursprung verrät auch ein anderer

Umstand: Ruggieri fehlt in dem Drama. Ein Bischof durfte auf der Bühne der Jesuitenschule natürlich nicht als rachsüchtiger Verräter erscheinen. Deshalb tritt dem Grafen kein einzelner Gegenspieler entgegen, sondern er findet seinen Untergang im Kampf mit den „Burgeren und Gibellinern“ von Pisa.

Eine weitere dichterische Bearbeitung des Stoffes vor 1768 ist mir nicht bekannt.

Als eine Parodie des Gerstenbergschen Dramas galt lange Zeit und gilt vielfach noch heute Bodmers „Hungerthurn in Pisa“¹. Der Dichter dieses Werks hatte allerdings Grund, dem Verfasser des Ugolino zu zürnen. Denn mit seinen „Drey neuen Trauerspielen“ war Gerstenberg in einer scharfen Jugendrezension² recht unsanft umgesprungen: „Wer mag gern Unsinn beurteilen? Man lasse diesen elenden Dichter noch erst eine Weile in die Schule des Geschmacks gehen, bevor er es wagen könne, vor dem Publikum aufzutreten“. Auch ist es richtig, dass Bodmer das dramatische Erstlingswerk seines gestrengen Kritikers travestiert hat. Aber dieses „Parterre der Tragödie Ugolino“, das sein eigener Schöpfer brieflich „das treffendste“ nannte, „das er noch in dem satirischen Geiste gemacht habe“, blieb ungedruckt.³ Dass jedoch „Der Hungerthurn in Pisa“ mit Gerstenbergs Tragödie schlechterdings nichts zu thun hat, muss jedem Leser beider Werke einleuchten. Zum Ueberfluss ist von Baechtold⁴ nachgewiesen, dass Bodmer sein Drama dichtete, bevor er das Objekt seiner vermeintlichen Parodie gelesen haben konnte.

1. Ein Trauerspiel. Chur und Lindau 1769.

2. In Weisses Bibliothek der Schönen Wiss. u. der freyen Künste VII 2, 318 ff.

3. vgl. Baechtold, Gesch. der deutschen Litt. in der Schweiz Frauenfeld, 1892. S. 651.

4. a. a. O. S. 646.

Es handelt sich also um ein ernstgemeintes, unabhängiges Trauerspiel. Und, um es gleich hinzuzufügen, um ein recht schlechtes Trauerspiel. In der „Schule des Geschmacks“ hatte der Dichter inzwischen zweifellos wenig oder nichts gelernt. Schlecht und recht werden die Vorgänge in naivster, epischer Art herunter erzählt. Ugolinos Tochter Laura fleht den Bischof Rüdiger um Befreiung ihres eingekerkerten Vaters und ihrer Brüder an. Er verspricht höhnisch, ihre Wünsche zu erfüllen, wenn sie den im Arno versenkten Turmschlüssel finden könne. Durch ein Wunder wird dies ermöglicht, indem der Schlüssel sich in einem Fische findet. Aber Rüdiger erfüllt sein Versprechen nicht. Erst Nino, Lauras Gatte, bricht durch bewaffneten Ueberfall die Mauern des Hungerturms. Nur Ugolino kann gerettet werden, da die Söhne bereits verhungert sind und ihrem Vater zur Nahrung gedient haben. Um einen drohenden Aufstand im Keime zu ersticken, tritt der Bischof unter das Volk, wird jedoch durch einen Pfeilschuss getötet. In dem allgemeinen Tumult gelingt es Nino und Laura, mit Ugolino zu entfliehen.

Die meisten dieser bewegten Vorgänge geschehen hinter der Szene und veranlassen weitschweifige Botenberichte. Ueberhaupt bedeutet das Stück in technischer Hinsicht einen Rückschritt in die Dramatik des 17. Jahrhunderts. Die Aehnlichkeit mit dieser Kunst geht so weit, dass sogar zahlreiche gelehrte Anspielungen aus der Antike unmotiviert genug auftauchen. Doch steht Bodmers Werk in vieler Beziehung noch hinter jenen Vorläufern zurück. So beschränkt sich seine Charakter-Darstellung darauf, dass er aus dem Bischof einen rabenschwarzen Bösewicht und aus Ugolino einen empfindsamen Weichling macht, der seine Leiden als gerechte Sühne seiner Frevel hinnimmt und von Grossmut gegen seinen Peiniger trieft. Zu alledem gesellt sich noch das unsprechbare Buchdeutsch der Diktion und

eine Erfindungsarmut, die an unpassendster Stelle umfangreiche Entlehnungen aus dem Inferno veranlasst.

Der Hungerturm in Pisa ist also als eine der missratensten poetischen Schöpfungen Bodmers anzusehen. Ein Versuch, Gerstenbergs Drama zu travestieren, wäre an sich recht dankbar gewesen. Aber das Werk des streitfrohen Schweizers kann aus äusseren wie aus inneren Gründen nicht mit dem Ugolino in Beziehung gesetzt werden.

Einen komischen Beigeschmack hat der Versuch eines Franzosen, der um diese Zeit die Schicksale Gherardescas auf die Bühne brachte. Nicht in einem selbständigen Stück, sondern in einer Bearbeitung von — Romeo und Julia. J. F. Ducis vollbrachte im Jahre 1772 die Leistung, Dante und Shakespeare in edler Harmonie zu verschmelzen. Sainte-Beuve¹ erzählt, wie diesem Wackeren die Vorgänge seines britischen Originals nicht genügten. Deshalb bereicherte er das Drama mit verschiedenen Einlagen. Auch die Ugolino-Erzählung des Inferno muss dazu herhalten. Der alte Montague spielt die Rolle des beklagenswerten Pisaners, muss im Kerker vier seiner Söhne verzehren und davon nach seiner Befreiung in wohlgesetzten Alexandrinern berichten! Im übrigen schnitt Ducis seine Tragödie zu einem regelrechten Intriguendrama nach der Schablone zu, liess z. B. Romeo unerkant unter falschem Namen als Capulets Adoptivsohn aufwachsen und entfernte dafür die Balkonszene und den Bruder Lorenzo². Ein ausserordentlicher Bühnenerfolg bewies ihm, dass er den Geschmack seines Publikums richtig getroffen habe. Bei deutschen Beurteilern fand seine Arbeit indessen weniger Anklang. So berichtet

1. *Causeries du lundi* VI. 459 ff.

2. vgl. G. Lanson *Histoire de la Littérature française* (Paris 1895) 823 ff.

ein Korrespondent des „Deutschen Merkur“,¹ dass sein Trauerspiel „mit dem Shakespearischen dieses Namens wenig mehr als den Titel gemein habe.“ Aber selbst Lenz, der in einer erst kürzlich gedruckten Strassburger Rede vom 2. Dezember 1772² über Ducis und seine Bearbeitung sprach, sah darin manche „Schönheiten hervorblicken“. Und aus ihnen hob er besonders die eingeschaltete Hungerturm-Episode mit den Worten hervor: „Die Stelle aus dem Dante ist ziemlich glücklich franzisiert.“

So fern dieses kuriose Drama der Gerstenbergschen Tragödie steht, so eng schliesst sich ein Trauerspiel an sie an, das bald darauf unter dem Titel „Der Aufruhr zu Pisa“³ erschien. Ludwig Philipp Hahn, einer der unfähigsten Mitläufer und Nachtreter des Sturm und Drangs, war ihr Verfasser. Ueber dieses Werk braucht nur wenig gesagt zu werden, da es in Richard Maria Werners Monographie⁴ ausführlich analysiert worden ist. „Der Aufruhr zu Pisa“, will ausgesprochenermassen nichts anderes sein, als eine Dramatisierung der Vorgeschichte zu Gerstenbergs „Ugolino“. Wie wenig schöpferische Gestaltungskraft Hahn für diesen reichen Stoff besass, ist in Werners Besprechung im einzelnen dargethan. Dies geht auch schon aus der sklavischen Genauigkeit hervor, mit der alle Winke und Andeutungen Gerstenbergs befolgt werden. Nur ein Talent dritten Ranges konnte sich dazu hergeben, diejenigen Vorgänge auf die Bühne zu bringen, die im „Ugolino“ nur erzählt werden. Besonders auffällig erscheint dies testimonium paupertatis bei der Verwertung von Motiven, mit denen Gerstenberg die Fabel be-

1. Februar 1773 I 2 S. 187.

2. „Pandaemonium Germanicum“. Festgabe für Karl Weinholt, Berlin 1896 S. 59 ff.

3. Ulm 1776.

4. Q. F. XXII. Strassburg 1877.

reichert hatte. Z. B. bei der Flucht Francescos, beim Tode der Gräfin Gianetta.

Auch in der Charakteristik der Hauptpersonen macht sich dieser ängstliche Anschluss an das Vorbild bemerkbar. Von den Söhnen Gherardescas ist auch bei Hahn der älteste der Energisch - Besonnene, Anselmo der Ungestüme, Gaddo das furchtsame Kind. Mit der Einkerkering der unglücklichen Familie bricht der „Aufruhr zu Pisa“, dem Vorhaben seines Verfassers gemäss, ab.

Dass auch im Lande Dantes die dichterische und besonders die dramatische Behandlung der Schicksale Ugolinos nicht stockte, beweist eine im Jahre 1779 anonym erschienene Tragödie dieses Namens.¹ Die ausführliche Besprechung in einer deutschen kritischen Zeitschrift jener Tage muss das unzugängliche Original ersetzen.²

Danach ist ^{ist} der Held der Geschichte nicht sowohl der Graf Ugolino als sein Sohn Guelfo, und „nicht der Tod des Grafen, sondern die Ermordung des pisanischen Tyrannen Nino . . . ist der Hauptknoten dieses Trauerspiels.“ Die weitere Analyse ergibt, dass es sich auch hier um eine Haupt- und Staatsaktion mit Gesandtschaften, Senatssitzungen, Volksaufständen handelt. Doch scheint die Anlage des Ganzen recht glücklich zu sein und dramatisch wirksame Szenen zu bieten. Auch scheut der Verfasser nicht Verletzungen der Ueberlieferung, wenn dadurch ein theatralisches Motiv gewonnen wird. Klerikale Rücksichten bedingen wohl auch hier den Umstand, dass, der historischen und poetischen Tradition zuwider, für den Erzbischof Ruggieri Ubaldini der Graf Nino v. Galura eintreten muss.

Aus theoretischer Beschäftigung mit Dante, aus Ueber-

1. Ugolino conte de Gherardeschi Tragedia Bassano 1779.

2. Gothaische gelehrte Zeitungen auf das Jahr 1780. 35. Stück S. 285 f.

tragungsversuchen war Bodmer zu selbständiger dichterischer Verwertung der italienischen Vorlage gekommen. Aehnlich wie diesem ersten Ugolino-Uebersetzer ging es seinem letzten Nachfolger im 18. Jahrhundert. Auch August Wilhelm Schlegel fasste während seiner Beschäftigung mit dem Inferno den Plan einer Dramatisierung der Episode. Aber von seiner Arbeit ist nichts auf uns gekommen. Nur ein kurzes Mahnwort des Bruders zeugt von dem Vorhaben. Friedrich schreibt:

„Ich wünschte, Du riefest Deine alten Pläne zurück ins Gedächtnis — die Erzählung von Dante — das Trauerspiel Ugolino — das Trauerspiel Cleopatra.“¹

Den Grund für dieses Aufgeben seines Vorhabens verrät eine gelegentliche Bemerkung in den Horen², derzufolge Schlegel in der Natur dieser Geschichte mancherley Unbequemlichkeiten für die dramatische Form fand.

Für diesen Verlust wurde die deutsche Bühne jedoch zu Beginn des neuen Jahrhunderts reichlich entschädigt. Eine ganze Reihe von Dramen erschien kurz hintereinander, die den gleichen Stoff³ behandelten. Aber mögen diese Werke auch untereinander die grössten Verschiedenheiten aufweisen — eins ist ihnen allen gemein: sie sind heute

1. Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder Aug. Wilhelm ed. Walzel Berlin 1890 S. 36.

2. III, 8, S. 65 f.

3. Böhlendorff, Ugolino Gherardesca Dresden 1801 — (Jos. Al. Gleich.) Der Hungerturm oder Edelsinn und Barbarei der Vorzeit Wien 1805 — Karl August Buchholtz Ugolinos Gherardesca Fall Hamburg 1806 — Ugolino Gherardesca Trauerspiel in 4 Aufz. Leipzig 1814 (neue Ausgabe 1818) — F. L. K. v. Biedenfeld Ugolino oder der Hungerturm in „Winterabende, eine Sammlung dramatischer Beiträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt, Bamberg 1822 — Ebenso blieb mir Ceroni, Ugolino, Tragedia, Milano 1843 unzugänglich.

fast spurlos verschollen. Schon R. M. Werner¹ hatte vergebliche Nachforschungen nach ihnen angestellt. Meine Bemühungen sind nicht erfolgreicher gewesen. Eins der Bücher — Böhlendorffs Tragödie — ist sogar den jetzt lebenden Nachkommen des Verfassers noch nicht zu Gesicht gekommen.²

Ueber dieses Drama besitzen wir jedoch ein klassisches Zeugnis. Kein geringerer als Goethe hat es rezensiert.³ Bereits brieflich⁴ hatte er das Urteil gefällt: „null, ohne schlecht zu sein“ und in der Besprechung wird dieses Prädikat eher verschärft als gemildert. Besonders reizten zahlreiche, plumpe Reminiscenzen an den „Wallenstein“ Goethes Zorn. Scharfe Worte galten aber auch der falschen Einbildung des Verfassers, „dass man ein politisch-historisches Stück erst ziemlich kalt anlegen, fortführen und es zuletzt mit dem Ungeheuern enden könne.“

Aus der Analyse ergibt sich, dass Böhlendorff sich nach schwerfälliger Exposition streng an die geschichtlichen Vorgänge hielt, sogar die Vertreibung Ninus durch seinen Parteigenossen Ugolino in die Tragödie hineinbezog.

Ein neues Motiv erscheint zunächst nur in der veränderten Auffassung des Francesco, der als eine blasse Kopie des jungen Piccolomini seine Freiheitsliebe der väterlichen Politik entgegenstellt. Im letzten Akt aber gerät die trockene Staatsaktion plötzlich in die romantische Sphäre des Uebernatürlichen. Prophetische Schicksalsschwester künden Unheil und bei der nächtlichen Ermordung Ruggieris im Dom schwebt Ugolinos Geist über die Bühne. Vor diesem

1. a. a. O. S. 35.

2. Freundliche Auskunft des Herrn Stadtbibliothekars A. v. Böhlendorff in Riga.

3. Jen. Allg. Lit. Zeitg. 1805 No. 38 Sp. 300 ff. Hempel 29, 463 f.

4. an Eichstädt, 21. März 1804. W. A. IV 17, 101.

Schluss „werden wir“ nach Goethes Aussage „in den Hungerthurm geführt, wo der Verfasser der Leitung Gerstenbergs mehr oder weniger folgt, die Wirkung aber völlig zerstört, indem er die Hungerszene zerstückt und den Leser wechselsweise in den Thurm und auf die Strasse führt.“¹

Ob der Rest der angeführten Dramen mit Recht der völligen Vergessenheit anheimgefallen ist, lässt sich bei dem Mangel aller Anhaltspunkte naturgemäss nicht entscheiden; doch dürfte zum mindesten das Drama von Josef Aloys Gleich aus der Reihe ernst zu nehmender Litteraturwerke ausscheiden. Denn dieser Klassiker der Hintertreppe wird wohl auch als Dramatiker das Niveau seiner zahlreichen Schauer-Romane² schwerlich verlassen haben.

In neuester Zeit ist Adolf Friedrich v. Schack in seinem fünfaktigen Trauerspiel „Die Pisaner“³ auf den Ugolinostoff zurückgekommen. Auch er versucht auf historischer Grundlage ein farbenprächtiges Bild des vom Parteihader zerfleischten Toskanerlandes zu geben. Aber auch seine Epigonenkunst scheidet an dem spröden Stoff. Sein Ugolino, der von einem einigen Italien träumt und nach seiner Befreiung für Ruggieris Leben bittet, hat mit

1. Ueber die Lebensschicksale des unglücklichen Schwärmers Böhlendorff, der sich nach einem zerrütteten Dasein erschoss vgl. Allg. Schriftsteller u. Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland u. Kurland ed. Recke u. Napiersky. Mitau 1827. Bd. I, 209 ff. — Proben seines starken, lyrischen Talents bei Grotthuss „Baltisches Dichterbuch“ Reval 1894 S. 115 ff. — Auf dramatischem Gebiet schuf er ausser „Ugolino“ „die Schlacht bei Marignano“ Vorspiel zu einem histor. Schauspiel Franz I. vgl. Frankreich (im poetischen Taschenbuch ed. Gramberg u. Böhlendorff Berlin 1803) u. Fernando oder die Kunstweih. Eine dram. Idylle. Bremen 1802.

2. vgl. Goedeke Grundriss VI², 397 ff.

3. Berlin 1872.

Dantes Grafen nur den Namen gemein. Der Ueberfülle der Motive wird auch Schack nicht Herr. Im Gegenteil verstärkt seine Sucht, alles sinnfällig zu motivieren, noch die allgemeine Ueberladung. Damit hängt ein fatales Bestreben nach pedantisch genauer Verteilung von „Schuld“ und „Sühne“ zusammen. Ugolino lässt seine Landsleute im Kerker der Genuesen schmachten und veranlasst eine Hungersnot in Pisa. — Deshalb muss er — so gebietet die aufdringliche Moral des Stücks — selbst im Kerker hungern! Ansätze zu starker theatralischer Wirkung birgt allein die Gestalt des Erzbischofs, der bis zur Erreichung seines Ziels vor Zeugen stets den weltfremden, apathischen Asketen spielt, um vor dem Vertrauten desto wilder seine glühende Rachsucht zu offenbaren. Auf Gerstenbergs Werk weisen nur schwache Spuren in der Charakteristik der Kinder.¹

Alle diese Dramatiker, von Bodmer bis Schack, reizt an dem Stoffe nicht das persönliche, menschliche, sondern das historisch-politische. Sie wollen keine Charaktertragödie, sondern ein Intriguenstück schaffen. Die Vorbedingungen dafür sind im höchsten Grade günstig zu nennen. Bietet doch die Geschichte den Kontrast zweier scharf ausgeprägten Gestalten, die einander mit offener Gewalt und verräterischer Tücke befehdeten. Ferner als reichbewegten Hintergrund die Zeit der italienischen Bürgerkriege mit ihren kriegerischen Katastrophen, mit ihren diplomatischen Winkelzügen und heimlichen Greueln! Gerstenberg, der das „Fabeldrama“ geringschätzte, verzichtete auf diese Fülle der Motive und deutete in seinem „Seelengemälde“ nur das Notwendigste der historischen

1. Nach Schacks Drama erschien ferner: Karl Reuleaux Ein Tag in der Hölle oder Ugolino und Roger. Dichtung in 55 Gesängen München 1878. Ein Werk, das sich jedoch in seiner unfreiwilligen Komik der Beurteilung entzieht.

Ereignisse an. Seine Nachfolger aber schlugen wieder die Bahnen ein, die bereits im 17. Jahrhundert der jesuitische Schuldichter betreten hatte. Ihre Aufgabe war wesentlich leichter und doch vermochten sie nicht, sie zu lösen. War Gerstenberg gescheitert, weil er seine analysierende Kunst überschätzte, so reichten ihre Kräfte nicht einmal dazu aus, die Materie zu meistern. „Es ist ein unterhaltendes Spiel für die Einbildungskraft, sich vorzustellen, was etwa Shakespeare, wenn ihm die Geschichte in irgend einer Chronik vorgekommen wäre, daraus gebildet haben möchte“ bemerkte Schlegel.¹ Shakespeare und seinen Historien mögen die Schöpfer der Pisanerdramen auch zumeist nachgeeifert haben, aber seines Geistes hatten sie kaum einen Hauch verspürt.

1. Horen a. a. O. S. 67.

II. Gerstenbergs Drama.

1. Quellen.

Historische Vorgänge liegen Dantes „Ugolino“-Episode zu grunde. Die Chronisten Toskanas, voran Giovanni Villani¹, erzählen von den blutigen Parteifehden, die Pisa am Ausgang des 13. Jahrhunderts zerrütteten. Guelfen und Ghibellinen rangen, wie überall auf der Halbinsel, um die Herrschaft und wüteten mit allen Gräueln jahrzehntelanger Feindschaft gegeneinander. Ugolino, Graf von Gherardesca, das stolze Haupt der guelfischen Partei, hatte bereits alle Leiden des Bürgerkrieges durchkostet, ehe es ihm gelang, sich dauernd zum Herrn der Stadt zu machen. Von seinen Mitbürgern vertrieben und wieder aufgenommen, im offenen Krieg gegen sie und dann wieder als ihr Oberfeldherr gegen Genua hatte er ein wechselreiches Leben voll von Kämpfen und Gefahren hinter sich. Als Sohn seiner Zeit nicht eben bedenklich in der Wahl seiner Mittel, scheute er weder Gewalt noch Verrat. Sein Enkel Anselmo musste seine allzu grosse Volkstümlichkeit mit dem Tode büssen, und um unbeschränkter Herrscher zu bleiben, verband sich der Graf sogar mit dem ghibellinischen Todfeind: Erzbischof Ruggieri Ubaldini musste ihm behülflich sein, einen grossen Teil der eigenen Partei zu verjagen. Aber in dem tückischen Prälaten fand er seinen Meister. Der Bischof wiegte ihn durch heuchlerische Freundschaft in Sicherheit, um heimlich die Pisaner gegen ihn aufzuhetzen. Ein Volksaufstand brach

1. Storia. Ausgabe: Firenze 1587 Libro Settimo Cap. CXX

los — im Juli 1288, — zwei der Gherardescas wurden erschlagen, Ugolino selbst mit 2 Söhnen und 2 Enkeln in den Turm de Gualandi alle sette vie¹ gesetzt. Dort liess Ruggieri seine Feinde verhungern, nachdem er die Schlüssel des Gefängnisses im Arno versenkt hatte. Così fu lo ingiusto traditore dal traditore tradito giustamente — mit diesem herben, wuchtigen Lakonismus beschliesst Villani, selbst ein guelfischer Parteimann, das erschütternde Drama der entfesselten Ränke und Leidenschaften.

Dante durfte die furchtbaren Einzelheiten dieser Kämpfe als bekannt voraussetzen, denn noch lebte die entsetzliche Ausartung des pisanischen Parteihasses frisch im Gedächtnisse der florentinischen Nachbarn. Er führte deshalb unmittelbar ans Ende: nur die letzten Leiden der Eingekerkerten schildert das Inferno.

Wenn Gerstenberg den gleichen Weg einschlug, so lag der Grund dafür nicht — wie Lessing meinte — in einer Verkennung der Grenzlinien von Drama und Epos. Es wird zu zeigen sein, dass er als Verfechter seiner dramaturgischen Grundsätze von diesem Stoff die eigentliche Fabel nur mittelbar verwerten konnte, dass er sich auf die Ausmalung der Katastrophe beschränken musste. Bei einem solchen Verfahren lag die doppelte Gefahr nahe, zu wenig oder zu plump zu motivieren. Beide Fehler glaubte der Dichter — mit Recht — vermieden zu haben.

„Eine weitläufige Exposition ist mir immer anstössig gewesen und vornehmlich hütete ich mich, diese in eine Er-

1. Der Turm stand an der heutigen Piazzetta dei Cavalieri, ist längst abgerissen und nicht, wie R. M. Werner annimmt, mit dem berühmten schiefen Campanile des Doms identisch. Abbildungen bei G. G. Warren Lord Vernon „L'Inferno di Dante Alighieri“ Londra 1865 Vol. III Tav. 103, 105. Ferner die Nachbildung einer Bronze-Medaille bei Giov. Sforza „Dante e i Pisani“ Pisa 1873 S. 111.

zählung zu legen, weil es in den meisten Fällen einen höchst unangenehmen Mangel der Kunst verräth“.¹

Da also alle historischen Exkurse nach Möglichkeit vermieden sind, so kommt für diese einfachste aller Fabeln als Quelle fast nur die gleich knappe Vorlage in Betracht: „die Geschichte dieses Drama ist aus dem Dante bekannt“. Einzelheiten, die über den Rahmen des Inferno hinausreichen, wie Ruggieris heuchlerisches Bündnis (s. S. 14)², wie das Versenken der Turmschlüssel (38) — konnte Gerstenberg in jedem landläufigen, italienischen Dantekommentar, aber auch schon in Meinhards „Versuchen“ finden. Absichtlich sind alle übrigen geschichtlichen Anspielungen so unbestimmt wie möglich gehalten. Ugolinos kriegerische Vergangenheit wird häufig gestreift, aber nur Ausdrücke wie „der grosse Sieg“ (51) kommen vor. Der unglückliche Vater peinigt sich in Selbstvorwürfen und nennt sich einen Verräter an Pisa (10. 36.); aber die Ueberlieferungen der Geschichte, die ihn des Festungsverrats bezichtigen, werden nicht näher ausgeführt.

Es lässt sich also nicht nachweisen, dass der Dichter für die historische Grundlage seines Werks besondere Quellenstudien gemacht habe. Auch die Namen bot ihm Dante: Ugolino, Ruggieri, Anselmuccio, Gaddo. Nur tritt an Stelle des Ugucione und Brigata Gerstenbergs Francesco und Gherardescas Gattin, die er neu einführte, erhielt den Namen Gianetta³. Schwieriger steht es mit den gelegent-

1. Briefe an Lessing. Hempel XX 2, 240.

2. Ich citiere nach den Seitenzahlen der Originalausgabe 1768, da sie keine Szenen-Einteilung aufweist. Hamels Ausgabe (Klopstocks Werke Teil 4. Kürschners deutsche Nat. Litt. Bd. 48) sowie dem Abdruck in Reclams Univ. Bibl. liegt die zweite Fassung (Vermischte Schriften Altona 1815 I 379 ff.) zu grunde.

3. Die historische Gräfin hiess Margherita di Pannocchieschi; vgl. Scartazzini La Divina Commedia di Dante Alighieri Milano 1893 p. 269.

lich angeführten Vertretern der guelfischen und ghibellinischen Partei. Bei Dante werden die Gualandi, Sismondi, Lanfranchi, als Anhänger des Bischofs genannt. Zu ihnen gesellt Gerstenberg die Buondelmonti, die Cavicciulli und stellt ihnen als Partisane Ugolinos die Cavalcanti, Cerrettieri, Ruccellai gegenüber. Diese Namen sind historisch für die Pisaner Wirren nicht zu belegen, so wohlbekannt auch z. B. ein Geschlecht wie das letztgenannte ist. Villani nennt ausser Dantes Namen nur die Visconti, Ubizinghi, Guatani. Diese Dreizahl kehrt bei den übrigen Chronisten wieder und wird bei einigen beträchtlich vermehrt. So enthält das *Chronicon Pisanum* in „Stephani Baluzzii Miscellanea“¹ noch die Familie der Librafatta, während der anonyme Verfasser der „*Fragmenta Historiae Pisanae*“ in Muratoris Geschichtswerk² eine umfangreiche Liste bietet, in der sich jedoch die im „Ugolino“ genannten Geschlechter nicht finden.

Kulturhistorische Vorstudien lagen Gerstenberg natürlich eben so fern wie den übrigen zeitgenössischen Dramatikern. Sein „Ugolino“ trägt nicht mehr und nicht weniger italienisches Lokalkolorit als etwa Emilia Galotti oder Klingers „Zwillinge.“ Wenn sich einmal Ansätze dazu finden, so beschränken sie sich auf Aeusserlichkeiten: Die Aufzählung stidländischer Pflanzen in Anselmos Beschreibung des väterlichen Lusthauses, die äusserliche Hervorhebung des Katholizismus muss ausreichen. Im übrigen begnügt sich der Dichter mit der Vermeidung augenfälliger Anachronismen. Aber wenn der Vielbelesene im allgemeinen auch die Schilderungen der Chronisten unbeachtet liess, so wusste er doch für das Detail seines Werks eine gelegentliche Andeutung zu nutzen: Wenn seine Gianetta durch einen vergifteten Brief getötet wird, so stammt dieses Motiv wohl

1. ed. J. D. Mansi Lucae 1761 p. 452.

2. *Rerum Italicarum Scriptores Mediolani* 1738 XXIV, 650 ff.

aus dem „Chronicon Venetum“ in demselben Band der Muratorischen Annalen, der auch jene Schilderung des Pisanischen Bürgerkriegs enthält¹. „Madama di Forli avendo mandato due soi Oratori a Roma a piedi del Pontefice . . . avea dato a i suddetti Ambasciadori una lettera di credenza, attossicata, da essere data in mano del Pontefice, con la quale pensava di attossicarlo.“²

2. Textgeschichte.

Gerstenberg gehört zu den Schriftstellern, die von ihren Werken erst nach deren Fertigstellung reden. In seinen Briefen ist überhaupt, soweit die kümmerlichen Reste des Nachlasses ein Urteil erlauben, von seinen schriftstellerischen Arbeiten wenig die Rede.

So weist er denn auch in einer fast ausschliesslich litterarischen Korrespondenz mit Nicolai³ aus der Entstehungszeit des Ugolino mit keiner Silbe auf das Drama hin.

Wie weit das Interesse für die Divina Commedia bei dem Dichter zurückreicht, ist schwer zu entscheiden. Denn die Geschichte seiner geistigen Entwicklung liegt noch arg im Dunkeln und die Kärglichkeit des Materials macht es unmöglich, ihre einzelnen Phasen aufzuhellen.

In seinen Druckwerken erscheint der Name Dante, soweit ich sehe, zuerst in den Schleswigschen Litteraturbriefen. Aber dieses Journal, das eine liebevolle Apologie, des Ariost enthält und auch sonst von des Herausgebers

1. XXIV, Col. 131.

2. vgl. auch Burckhardt Kultur der Renaissance 451.

3. ed. R. M. Werner. Z. D. Ph. XXIII 43—67.

eingehender Beschäftigung mit der italienischen Kunst zeugt, begnügt sich mit einer kurzen Erwähnung. Allerdings wird der Schöpfer des Inferno als „grosses Genie“ neben Shakespeare gestellt¹ und dieser Vergleich bedeutet bei dem Enthusiasten für den Will of all Wills ausserordentlich viel.

Doch wenn auch nur dieses späte Zeugnis vorliegt, so ist bei dem ausgebreiteten litterarischen Wissen und Interesse des Polyhistor's anzunehmen, dass seine Dante-Begeisterung nicht erst durch Meinhard geweckt ist.

Eine schwache Spur weist auf eine frühe Berührung mit der Commedia. Das Altonaer Christianeum, auf dem Gerstenberg seine Schulbildung abschloss, besitzt eine Handschrift der Dichtung mit Illustrationen von Künstlern des Quattrocento. Dieser Schatz kam allerdings erst im Jahre 1768, als der Ugolino bereits entstanden war, in den Besitz der Schule. Doch sein Eigentümer, Professor Kohl, der zu dem Gymnasium Beziehungen gehabt haben muss, lebte bereits seit 1728 im nahen Hamburg.² Empfang der frühreife Dichter des Ugolino vielleicht von ihm ähnliche Anregungen wie von dem gleichzeitigen, durch Batka³ nachgewiesenen Verkehr mit dem Rektor Gottfried Schütze?

Doch, um von den Hypothesen zu den Thatsachen zurückzukehren, so wissen wir von der Entstehung des Dramas nur aus Klopstocks Mund, dass er den Dichter „aufgemuntert“ habe, und ferner, dass die Tragödie um die Jahresmitte abgeschlossen war.

Denn bereits am 9. Juli 1767 teilt Gerstenberg seinem Freund Gleim mit, dass er das Manuskript durch den in Hamburg weilenden Messiasdichter an ihn abgesandt habe. Gleim sollte es der „Neuen typographischen Gesellschaft“

1. Weilens Neudruck Litt. Denkm. 29,89.

2. J. Claussen Programm des Kgl. Christianeum zu Altona 1897 S. 8 f. „Nachrichten über die Bibl.“

3. Euphorion 2. Ergänzungsheft 1896 S. 37 ff.

in Berlin, deren Teilhaber Bachmann ihm nahestand, übergeben.¹ Jedoch „aus der typographischen Gesellschaft ward nichts; und so brachte Klopstock das Manuskript nach Kopenhagen zurück“.² Habent sua fata libelli: drei Unternehmungen, die „Ugolino“ veröffentlichen sollten, scheiterten vor der Ausführung dieses Plans. Denn auch die niedersächsische typographische Gesellschaft, die Bode mit Bachmann zu gründen plante und die neben Gerstenbergs Drama die Hermannsschlacht veröffentlichen sollte, kam durch die Bedenklichkeit des Magdeburgers nicht zu stande.³ So musste denn Bode und sein buchhändlerischer Kompagnon Lessing allein das Werk herausgeben. Dieser hatte die Handschrift bereits am 4. August in Händen⁴ und plante, seine Zeitschrift „Deutsches Museum“ mit dem „Ugolino“ zu beginnen. Noch im Februar vertröstete er den Autor auf das Erscheinen des neuen Journals, das zu Ostern allerdings noch nicht gedruckt sein könnte. Aber auch dieses Unternehmen sollte nie zur Ausführung kommen und so entschloss sich denn die „Buchhandlung der Gelehrten“ endlich zur Einzelausgabe des Dramas, weil sie nach Bodes Ausdruck „dem Publico das Vergnügen, den Ugolino zu lesen, unmöglich länger versagen konnte.“⁵ Mit einem derben Witz schloss der schmeichelhafte Brief des Verlegers. „Wenn die Leser nicht alle Klotzig werden, so muss bald eine zweite Ausgabe nötig sein.“ Die Hoffnung des Optimisten war trügerisch: erst 47 Jahre später erschien ein neuer (rechtmässiger) Druck in den „vermischten Schriften“ des greisen Verfassers.

1. Redlichs Anm. zu Lessing Hempel 20, 1, 256.

2. Gerstenberg an Gleim, 28 Dezb. 1768, Morgenblatt 1817. S. 97.

3. Holstein, Klopstockiana. Fleckeisens Jahrb. für Philologie und Pädagogik. Bd. 118, 479 ff.

4. Hempel, 20, 1, 256 an Nicolai.

5. An Gerstenberg. a. a. O. 270. Anmerkung..

Aber je weniger Nutzen das Unternehmen dem Buchhändler Lessing brachte, desto mehr Gewinn zog Gerstenberg aus seiner Verbindung mit dem Dramaturgen Lessing. Er befragte seinen Verleger, den er wohl nicht nur nach den Schmeichelsitten der Zeit verehrte, um Rat, „nicht um Antwort, sondern um Unterricht herauszulocken.“ Und was er begehrte, wurde ihm in Gestalt einer freundschaftlichen Lektion Lessings zu teil, der sich in einem umfangreichen Schreiben¹ über den Ugolino äusserte. Aus dem Briefe spricht warme Bewunderung für die poetische Kraft und für die kunstvolle Komposition der Dichtung. Lessing gesteht, dass darin Schwierigkeiten überwunden seien, die ihn zur Verzweiflung gebracht hätten. Dann aber liest er dem Dichter ein freundschaftliches Privatissimum über die Grenzen der epischen und dramatischen Poesie. Der Schluss, der sich allzu streng an das Vorbild des Inferno hielt, gefiel Lessing nicht, denn der Tragiker dürfe nicht Dantes Bahnen wandeln. Das unschuldige oder unverhältnismässig schwere Leiden aller seiner Personen wäre an sich ein dramatischer Fehler. Aber auch der unglückliche Ausgang sei von Anfang an allzu deutlich besiegelt. Die Geduld, mit der die Unglücklichen ihr Elend ertrügen, sei von ihrem Standpunkt aus gerechtfertigt, da die Hoffnung auf Erlösung sie aufrecht erhalten müsse. Der Zuschauer aber, der ohne Täuschung Ugolinos Ende mit Schrecken entgegensehe, werde ungeduldig. „Vor der Bühne kann ich den Augenblick kaum erwarten, da er endlich den Entschluss fasst, seiner und meiner Marter auf die kürzeste, die beste Art ein Ende zu machen.“

Bieses Begehren nach einem anderen Abschluss seines Dramas wurde von Gerstenberg nicht unberücksichtigt ge-

1. a. a. O. 267 ff. 25. Februar 1768. Durch Jacobis Vermittlung von Goethe im Intelligbl. der Jen. Allg. Litt. Ztg. 1835 No. 56 ff. veröffentlicht.

lassen, sondern gab den Anstoss zu einer mehrmaligen Umarbeitung der letzten Szene.

Von der ersten handschriftlichen Fassung, die Lessing vorlag, waren in Gerstenbergs hinterlassenen Manuskripten nur Fragmente erhalten. Auch diese sind verschwunden¹ und nur wenige Zeilen blieben, dank Redlichs Sorgfalt, erhalten. Ihnen zufolge lautete die Skizze des Schlusses folgendermassen:

„Anselmo jammert in seinem Blute und stirbt. Ugolino spricht wie träumend vom Geschrei der Sterbenden. Da er Anselmos Leichnam sieht, verflucht er die Stunde seiner Geburt. Entkräftet sinkt er zu Boden, streckt sich auf dem Boden aus, als ob er die Erde umarmt, der er sich vermählt.“

Der Vorhang sollte sich also über einer Szene senken, in der die heftigsten Affekte zur Geltung kommen. Etwas Unbefriedigendes liegt zweifellos an diesem Entwurf. Nur zwei Wege führten aus dem Dilemma heraus: entweder musste eine gewaltsame Katastrophe die Spannung lösen oder ein sanftes Ausklingen der angeschlagenen leidenschaftlichen Töne lindernd und versöhnend wirken. Lessing riet zum ersten, Gerstenberg schlug den zweiten Ausweg ein. Er fügte der ersten unveränderten Fassung einen Monolog Ugolinos hinzu, in dem der Unglückliche schwört, seinem Leben ein Ende zu machen, und sich jäh anschickt, den Kopf an der Mauer zu zerschellen. Aber — so erklärt der Verfasser in seinem Rechtfertigungsschreiben an den Berater², „der Schwur selbst, den er that, nicht länger zu leben und die Reihe von Gedanken, in der er diesen Schwur that, halten ihn noch zu rechter Zeit zurück; nach und nach kühlt sich . . . der Affekt ab, er raisonnirt über seinen Entschluss, wie er als Katholik . . . raisonnieren konnte,

1. Lessings Briefe, Hempel XX 2, 239 Anm.

2. a. a. O. 237 ff.

Thränen erleichtern ihn und das Stück schliesst sich nun mit einer Ergebung, die dem Zuschauer, nachdem er über die Folgen des Selbstmordes gezittert hat, eine viel heiterere Aussicht lässt als vorher.“

Leider überliefert keine Aeusserung Lessings Meinung über diese Szene, in der aus dem Rasenden so unvermittelt ein spitzfindiger Dialektiker, ein dogmentreuer Christ wird. Jedenfalls erfolgte kein weiterer Meinungs austausch über diesen Punkt, denn der ergänzende Schlussmonolog wurde bei der Veröffentlichung des Dramas unverändert abgedruckt.

Aber so eifrig sich der Dichter in jenem Schreiben gegen den Vorschlag gesträubt hatte, seinen Helden durch Selbstmord enden zu lassen, so bekehrte er sich doch endlich zu ihm. Im Jahre 1768 stand er noch mitten im Kampf um die ästhetischen Prinzipien einer werdenden Zeit. Eben erst hatte er in glühenden Worten Shakespeares Kunst verfochten; eben erst hatte er gezeigt, dass ihre Leidenschaft nicht auf das Publikum, sondern auf den Charakter der dargestellten Gestalten wirken sollte.

Deshalb wehrte er sich dagegen, sich nach den Empfindungen des Zuschauers zu bequemen und rief seinem Beirat zu: „Der Gang und das Ziel meines Dramas war eine Verhungerung; ob die Vorsehung den unglücklichen Menschen retten, ob er seinem Charakter gemäss ausdulden wird, das ist der Knoten; diesen Knoten durch Selbstmord zu zerhauen, was kann leichter sein! aber wie unzusammenhängend mit der vorgesetzten Absicht wäre es gewesen!“

Als Gerstenberg jedoch seine Schriften sammelte und auch den „Ugolino“ zum zweiten Mal in die Welt schickte, war er ein kampfmüder, resignirter Mann von 78 Jahren, der sich fern von litterarischen Fehden in Kants Ideenwelt versenkt hatte. Nun änderte er, in ausgesprochener Be-

rufung auf Lessings einstigen Vorschlag¹ den Schluss noch einmal. In den 4. Aufzug wurde ein Monolog Francescos eingeschaltet, an dessen Ende der Jüngling mit bitteren Selbstvorwürfen seinen Dolch von sich schleudert. Mit dieser, etwas gewaltsam eingeschmuggelten Waffe beendet dann am Schluss Gherardesca sein Leben und Leiden. Auch jetzt noch nach einem langen, rabbulistischen Selbstgespräch mit hamletischen Anklängen, in dem jedoch der Gedanke an den verhassten Bischof alle Bedenken des Gläubigen über den Haufen wirft. Lessings Rat war dem Dichter am Ende seines Lebens ebenso massgebend, wie in früherer Zeit, als er seine „Tändeleyn“, den Anregungen der Litteraturbriefe gemäss, umarbeitete.

In die erwähnte Sammlung seiner Werke nahm Gerstenberg auch ein Lied auf, das stofflich auf sein Drama zurückweist. Es heisst „Ugolino im Kerker“ und lautet:

Warum durchdringt die schwarze Nacht
Ein zweifelhafter Strahl?
O Licht des Himmels! schrecke nicht
Mich auf zu neuer Qual!

Lass mich mir selbst mit meinem Harm,
Worin die Seel' erstirbt;
Und Finsterniss umhülle mich,
Und fühllos sei mein Schmerz.

Zu grausam! Ach! womit, Barbar,
Hab ich's um Dich verdient?
Womit der Unschuld süsßes Kind,

1. An Gähler, vgl. Verm. Schriften, Altona 1815, I, S. 29 f.

Das vor mir hingestreckt,
Vergebens Hülfe fleht?

Mich, Unmensch! treffe Deine Wut:
Nur schone, schone sein!
O rufe nicht die Höll' herab
Auf Dein verwirktes Haupt!

Umsonst! mit jeder Grausamkeit
Bewaffnest Du Dein Herz:
Nimm, Moloch! denn Dein Opfer hin,
Und sei zur Hölle reif¹

Die Strophen gehören zu den zahlreichen Gedichten fremder Autoren, die Gerstenberg im Verlauf seiner musikalischen Studien bearbeitete, um sie gegebenen Melodien anzupassen. „Nach Zachariä“ lautet der Quellenvermerk. Jedoch stellte bereits R. M. Werner² fest, dass sich in den poetischen Schriften dieses Verfassers ein Vorbild für das Gedicht nicht fände.³

1. a. a. O. II 285 f.

2. Q. F. XXII.

3. In der zweiten Auflage von Meinhards „Versuchen“ Braunschweig 1774, die Zachariä herausgab, vermutete ich einen Anhaltspunkt zu finden. Jedoch bietet die Ausgabe, die Hr. Dr. Zimmermann in Wolfenbüttel auf meine Bitte freundlichst durchsah, keine Beziehungen zu dem Gedicht.

3. Verhältnis zu Shakespeare — Analyse des Dramas — Die Kinderszenen.

Das geheimnisvolle Dunkel, das die Schöpfungsgeschichte jeder Dichtung vor unseren Blicken birgt, scheint den Ugolino undurchdringlicher als andere Werke zu umfließen. Wirft doch unsere lückenhafte Kenntnis von den Daseinsumständen seines Verfassers nur wenig Licht auf die entscheidende Epoche seines Lebens. Erhellte doch sein Verhältnis zur Quelle nur im dürftigsten Mass die Arbeitsweise des Dichters! Wenn es trotzdem nicht schwer fällt, die Genesis des Dramas auf eine bestimmte Formel zu bringen, so spielt dabei Gerstenbergs theoretische Wirksamkeit eine wichtige Rolle. Er widmete sich der Poetik ebenso gern wie der Poesie. Der kgl. dänische Rittmeister war Dichter, Gelehrter, Rezensent, Redakteur in einer Person. Diese heterogenen Elemente verschmolzen sich auf das einheitlichste in seiner litterarischen Persönlichkeit. Er wagte sich gern als Forscher auf wenig betretene Gebiete, vermittelte die Resultate seiner Studien als Journalist dem Publikum und verwertete sie in seiner dichterischen Wirksamkeit. So entstand sein Skalden-Gedicht, so sein Ugolino.

Bei jenem Werk hatte ihn das Interesse am nordischen Altertum gefangen genommen und in die unvollkommenen Bahnen einer jungen Wissenschaft gewiesen. Dann aber ruhte er nicht, bis der Kopenhagener Freundeskreis zu seinen neuen Idealen bekehrt war, bis er ihnen mit einer selbständigen Dichtung in der Wiederbelebung der germanischen Mythologie voranging.

Diese Schaffensweise ist für Gerstenberg charakteristisch. Er war kein Gelegenheitsdichter im Goetheschen Sinn, kein naiver Poet nach Schillers Terminologie. Kein Bekenner, sondern ein Erkennen. An Inspiration mangelte es ihm nicht, aber sie bedurfte der Befruchtung durch den Intellekt. Scharfsinnig grübelte er über litterarische Zeitfragen, jedoch

sein Temperament bewahrte ihn vor doktrinärer Erstarrung. War ihm eine neue Wahrheit aufgegangen, so warf er sich ihr mit feuriger Begeisterung rückhaltlos in die Arme. Etwas Prophetisches lebte in ihm wie im jungen Herder und nur die Unstätigkeit seines Charakters, die Zerfahrenheit seiner Lebensumstände verwehrte ihm, wie jener die Früchte seines Eifers zu ernten.

Auch der Entstehung seines dramatischen Hauptwerks musste eine solche Zeit der Gährung vorangehen. Eine Zeit der schrankenlosen Hingabe, des enthusiastischen Kultus. Der neue Gott aber hiess Shakespeare.

Gerstenbergs wichtiges Eingreifen beim Einzug des neuen Genius in Deutschland ist in grossen Zügen meisterhaft von Rudolf Haym¹ gewürdigt, im einzelnen von Weilen² sorgfältig dargestellt.

Hier kommt es darauf an, zu zeigen, wie er seine im Studium Shakespeares gewonnenen Ueberzeugungen praktisch verwertete, wie er seine dramatischen Ideale in die Realität der eigenen Dichtung umsetzte.

Gerstenbergs Ugolino ist das erste deutsche Drama, dessen Entstehung ohne Shakespeare undenkbar wäre. Aber man würde der künstlerischen Begabung seines Schöpfers nicht gerecht werden, wenn man es einfach als eine rohe äusserliche Kopie des fremden Musters ansähe.

Denn er hatte sich so intensiv in Shakespeares Welt hineingelebt, sein Geist wurzelte so fest in ihr, dass er völlig eins mit den Intentionen seines Vorbildes zu sein glaubte. Das Bild, das er sich von Shakespeare machte, mag in Einzelheiten unrichtig erscheinen, aber es war in ihm lebendig! Nur wer sich völlig in einen überragenden Genius versenkt hatte, konnte so viel Kraft aus ihm saugen, treu in seinem Geiste und doch frei zu schaffen.

1. Herder I 431 ff.

2. Einl. zu Neudr. 29/30 XL ff.

Das treffendste Bild für dies Verhältnis fand der General-auditeur Oertling, der¹ mit einer kecken Klopstock-Variante den Freund zur Erledigung einer mühsamen Uebersetzungsarbeit antrieb, „damit nun auch die neue Saat, von Shakespeare gesäet, in heiterer Ruhe treiben und reifen könnte.“

Es ist nicht nötig, an dieser Stelle die Entwicklung von Gerstenbergs Ansichten über den grossen Briten in ihren Wandlungen zu verfolgen. Nach anfänglicher Befangenheit in Voltaires verklausulierender Anerkennung gewinnt er mit selbständigem Studium auch eine selbständige Meinung. Zunächst freilich erschöpft sie sich in allgemein gehaltenen Ausbrüchen leidenschaftlicher Bewunderung. Erst in den Schleswigschen Litteraturbriefen folgt die entscheidende Zusammenfassung seiner Ansichten. Ihre starke Wirkung nach aussen manifestiert sich in Lessings und Herders Erörterungen, die sie hervorriefen. Stellen der Hamburgischen Dramaturgie knüpfen an sie an, die Behandlung des Themas in der Schrift „Von deutscher Art und Kunst“ geht unmittelbar auf Gerstenberg zurück.²

Jene Briefe allein geben ein treues Bild davon, wie Gerstenberg sich zur Entstehungszeit des Ugolino seinen Shakespeare vorstellte. Sie allein lassen erschliessen, welche Anschauungen des Theoretikers den Dramatiker in ihm beeinflussten.

In einer neuen Erkenntnis gipfelten diese Untersuchungen: Shakespeares Werke bilden eine Kunst für sich und dürfen nicht mit dem landesüblichen Massstab gemessen werden. Hatte Lessing ihm als höchstes Lob die Anerkennung gezollt, dass er „nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden“ ein gewaltiger Tragiker wäre, so lehnte Gerstenberg diesen Vergleich rundweg ab. Hatte Lessing Shakespeares Dramen gepriesen, weil sie „den Zweck

1. Brief vom 19. Okt. 1761 im handschriftlichen Nachlass.

2. vgl. Suphan Viertelj. Schr. II 446 ff.

der Tragödie fast immer erreichen“, so stellte Gerstenberg den kühnen Satz auf, dass sie gar nicht aus dem Gesichtspunkt der Tragödie zu beurteilen wären.

Diese Theorien haben für ihre Zeit geradezu revolutionäre Bedeutung. Lehnten sie sich doch gegen das Dogma auf, dass es nur eine Tragödie, nur eine dramatische Kunst gäbe. Indem Gerstenbergs Shakespeare aus diesem geschlossenen Kreise heraushob, nicht als einen Unwürdigen, sondern als einen Gleichberechtigten, trat er Lessing scharf entgegen. Denn dieser konnte als orthodoxer Aristoteliker eine solche Ausnahmestellung nicht billigen. Auch er räumte Shakespeare eine Stelle neben Sophokles ein, aber in engster Gemeinschaft, als einem der Grossen, welche auf ihre Zuschauer die von Aristoteles verzeichneten Wirkungen ausübten.

Wenn Gerstenberg für Deutschland mit dieser Anschauung brach, so handelte er unter dem Eindrucke des neuen Evangeliums, das Young und Hamann predigten. Nur ein Aesthetiker, der sich die neu aufgetauchten Begriffe vom Recht des Originals zu eigen gemacht hatte, konnte derartigen Ideen huldigen.

Es muss gleich vorweggenommen werden, dass Gerstenberg seinen kühnen Gedanken nicht klar genug zu Ende dachte, dass ihm neben einem unbegreiflichen Hamlet-Versehen¹ auch das Missgeschick zustiess, am eiligen Schluss seiner Abhandlungen den verpönten klassischen Massstab, inkonsequent genug, zur Verwendung zu bringen. Dass es ferner erst Herder vorbehalten war, den Unterschied zwischen hellenischem und englischem Drama mit historischem Verständnis zu vertiefen. Gerstenberg besass etwas von Lessings scharfäugigem, durchdringendem Verständnis, aber in seiner tumultuarischen Begeisterung für sein Idol ging das Temperament mit ihm durch. Die sichere, überlegene Ruhe des Hamburgischen Dramaturgen war ihm fremd.

1. vgl. Neudr. 139 ff und Weilers Bemerkungen LIII f.

So war es ihm denn auch leichter, seine bedeutungsvolle Scheidung anzuregen, als sie streng durchzuführen. Gleich der Name, den er der losgelösten Shakespeare'schen Kunst gab, konnte nicht befriedigen. Er stellte sie dem antiken Drama als „lebendige Bilder der sittlichen Natur“ gegenüber. Aber erschien diese Definition vieldeutig und verschwommen, so war der Hauptunterschied zwischen beiden Gattungen der Tragödie desto schärfer und präziser gefasst.

Die Griechen — so verkündet der 14. u. 15. schleswigsche Litteraturbrief — gehen darauf aus, Leidenschaften im Zuschauer zu erwecken. Für Shakespeare ist die Darstellung der Leidenschaft Selbstzweck der dramatischen Behandlung. Gerstenberg bewunderte in Macbeth, Romeo, Othello die reife Kunst des Tragikers, aber am höchsten stellte er die Gewalt, mit der die Herrschsucht, die Liebe, die Eifersucht als solche darin entwickelt werden. Die tragische Fabel und ihre Wirkungen schätzte er auch an Talenten zweiten Ranges. Aber das Genie Shakespeares fand er vorzüglich in der subtilen Ausmalung eines derartigen Seelengemäldes.

Ihm ging bereits die Erkenntnis auf, die Otto Ludwig später in klaren Worten formulierte, dass bei Shakespeare der Charakter nur den Boden für die Leidenschaft bedeutet, die er schildern will. Dass in seinen Helden nicht Vernunft und Freiheit, sondern die „niedere Begehrungskraft über die höhere“¹ siegt.

Die Hamburgische Dramaturgie war noch nicht geschrieben und ihre grosse Errungenschaft, die Scheidung des echten und des verfälschten Aristotelischen Dogmas, blieb den Schleswiger Litteraturbriefen versagt. Deshalb wählten sie als Beispiel der regelmässigen Tragödie leichthin ein französisierendes Drama Youngs und stellten es dem „Othello“ gegenüber.

1. Shakespeare-Studien. Ges. Schr. V 67.

Aber, mochten daraus auch im einzelnen schiefe Schlüsse entspringen, so änderte das an der Hauptsache doch nichts. Denn die Erkenntnis, „dass der Zweck des Poeten nicht sowohl die Erregung des Schreckens und Mitleidens in dem Herzen der Zuschauer, als vielmehr die Natur der Eifersucht selbst sey“, richtete sich nicht nur gegen die missgedeutete, sondern auch gegen die wahre Lehre des Stagiriten.

An diesem Punkt setzt die schöpferische Thätigkeit Gerstenbergs ein. Absicht und Fähigkeit, die Leidenschaft „in ihren feinsten Nuancen zu entwickeln und ihre verborgenste Mechanik aufzudecken,“ erscheint ihm als Kern der Shakespeare'schen Kunst. Untrennbar damit verknüpft ist für ihn die Notwendigkeit, den Einfluss der Leidenschaft auf den tragischen Helden zu beschränken, Wirkungen auf das Gemüt des Zuschauers, wie Aristoteles sie forderte, jedoch bei Seite zu lassen. Diese beiden Dogmen bilden die Hauptfaktoren für die Konception des „Ugolino.“

Wie gewöhnlich übertrumpft der Schüler den Meister, indem er die empfangene Anregung auf das extremste ausmünzt. Was ihn bei Shakespeare als die Seele des Dramas mit Begeisterung erfüllt hat, wird bei ihm das Drama schlecht hin. Nur die Analyse einer Leidenschaft, der Verzweiflung, will er darbieten. Ihr Aufdämmern und allmähliches Wachsen, ihre höchste Intensität und endlich ihr Erlöschen im Tode ihres Trägers.

Predigte Aristoteles die Lehre, dass das Drama Nachahmung einer Handlung sein müsste, so verlegte Gerstenberg diese Handlung vollständig in das Innere seiner Personen und verschmähte jede Art tragischer Fabel.

Auch bei der Auswahl der Leidenschaft verfuhr er krass und extrem: Die furchtbarste aller Qualen, die langsame Agonie des Hungertodes unternahm sein Werk in ihren seelischen Wirkungen zu schildern. Mit eiserner Konsequenz ist diese schwierige Aufgabe, dieses undankbarste psychologische Experiment durchgeführt. Durch die Isolierung seiner

Personen schneidet sich das Trauerspiel von vornherein jede Möglichkeit ab, Uebergriffe auf das Gebiet des Fabeldramas zu begehen. Nur die Katastrophe konnte in Betracht kommen; alle anderen Elemente des reichen Stoffs mussten ausgeschieden werden. So erscheint das Stück gleichsam als ein letzter Akt in fünf Aufzügen! Folgerichtiger konnte der Grundsatz, die Leidenschaft als Selbstzweck und nicht als Triebfeder theatralischer Aktionen darzustellen, nicht durchgeführt werden.

2) Ebenso genau befolgte Gerstenberg das zweite Grundgesetz, das er aus Shakespeares Werken abgeleitet hatte. Es enthält den bewussten, entscheidenden Vorstoss gegen das herrschende Aristotelische Princip. Die Grenzen des tragischen Mitleids waren fest gezogen. Der Dichter des Ugolino überschritt sie mit Absicht, da er ihre theoretische Unzulänglichkeit an den Dramen des Briten erkannt zu haben glaubte. Deshalb wagte er es, auch die Knaben seines Helden im Kerker verschmachten zu lassen. Dagegen musste Lessing von seinem Standpunkte aus Protest erheben. „Ihre Personen leiden alle. Die mehresten derselben leiden völlig unschuldig. — „Kinder müssten die Schuld ihres Vaters nie mittragen,“ schrieb er dem Verfasser.¹ Aus diesem Grunde erklärt sich auch die Bemerkung desselben Briefes: „Mein Mitleid ist mir zur Last geworden, oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf, Mitleid zu sein, und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung.“ Die theoretische Begründung dieses Satzes ist in allgemeinen Zügen in dem Schreiben angedeutet. Im einzelnen jedoch findet sie sich, äusserlich ohne Beziehung auf den Ugolino, aber z. T. mit wörtlichen Anklängen an den Brief im 79. Stück der Hamburger Dramaturgie. Das ist kein Zufall, denn dieser Abschnitt ist vom 2. Februar 1768 datiert, stammt also aus demselben Monat

insufficiency

1. Lessings Briefe, Hempel XX 1 269.

wie das Schreiben. Weisses Richard III. veranlasst hier Lessing zu näherer Ausführung seines Protestes. Diesmal unter ausdrücklicher Berufung auf Aristoteles und auf seine Theorie, von einem *μαρον*, von einem Grässlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde.

Besonders empören Lessing „die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können“. Sie erwecken in ihm nicht Mitleid, sondern Jammer, und dieser Jammer veranlasst ihn, die tadelnde Frage aufzuwerfen: „ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?“ Ein leidenschaftliches „Weg mit ihm von der Bühne!“ beantwortet sie.

Die scharfe Abwehr mag zeigen, wie sehr Gerstenberg mit seinem kühnen Hinwegsetzen über die Gefühle des Zuschauers gegen die herrschende Anschauung vom Drama verstieß. Weisse, der ausgesprochenemassen im französischen Geschmack dichtete, kommt nicht in Betracht. Er musste sich einen gelegentlichen Verstoss gegen das von ihm anerkannte Gesetz wie einen Schul-Schnitzer korrigieren lassen. In Gerstenberg aber trat den landläufigen Ansichten ein bewusster Gegner entgegen, der auf seinen Shakespeare pochte und energisch gegen das Herkommen Front machte. Eine neue Geschmacksrichtung kam in seinem Drama zur Geltung: die Aesthetik des Sturms und Drangs.

Sittliche Wirkungen auf sein Publikum zu erzielen, war nicht mehr die Absicht des Dramatikers. Ihn spornte der Wille, seine eigene Persönlichkeit auszuleben und auszutoben, wie im Leben so auch in der Kunst. Worin die Dramaturgie der Genieperiode über das Werk ihres Apostels hinausging, wird noch zu zeigen sein.

Eine dritte Beobachtung, die sich Gerstenberg beim Shakespeare-Studium aufgedrängt hatte, beeinflusste gleichfalls in hohem Grade die Schöpfung seines eigenen Trauerspiels. Auch ihre Entdeckung und Verwertung wurzelte in

dem neuen Geist, der in dem Dichter lebte: in der Begeisterung für eine individuelle, in der Ablehnung der schematisierenden Kunst. Lord Homes Bemerkung, dass Shakespeares Talent jede Leidenschaft nach dem Eigentümlichen des Charakters zu bilden wisse, fiel bei ihm auf fruchtbaren Boden. Besonders fiel ihm auf, dass in den Werken des Briten nicht nur jeder Stand, jede Menschenklasse, sondern auch „jedes Stufen-Alter des menschlichen Lebens etwas besonderes in der Art sich auszudrücken habe“. Die normalisierende, unpersönliche Art der Empfindung und der Ausdrucksweise, die bei den französischen Klassizisten, mehr aber noch bei ihren deutschen Nachahmern vorwaltete, musste sein Missfallen erregen. Denn er verfocht die Tendenz der kommenden Generation, die auf Rousseau zurückging und in der Poesie des Sturms und Drangs siegreich zur Geltung kam: das Persönliche für das Typische einzusetzen. Die äussere Form seines Dramas kam ihm bei der Verwertung dieses Gedankens wesentlich von statten; denn zweifellos zwang der Alexandriner die Deutschen noch mehr als ihre Vorbilder zur Monotonie. Die Prosa-Form, deren sich Gerstenberg bediente, verschaffte ihm die Möglichkeit, die Diktion seiner Tragödie vielfältig abzutönen. Auch gab ihm die Wahl seines Stoffs reichlich Gelegenheit, die Shakespeare'sche Abstufung der Leidenschaft nach dem Lebensalter zu beherzigen und durchzuführen. Vier verschiedene Arten der Charakteristik hatten in dieser Hinsicht seine Litteraturbriefe im Drama des Briten hervorgehoben. Ich kann v. Weilens Eindruck, dass hier „ein schematisierender Geist durchschlage“, nicht teilen. Denn Gerstenberg war weit davon entfernt, sein eigenes Lob aufzuheben und den reichen Strom Shakespeare'scher Individualisierungskunst auf mechanische Weise einzudämmen. Wenn er nur vier Altersstufen, — Knabe, Jüngling, Mann, Greis — zu Worte kommen lässt, so

glaubt er damit nicht, Shakespeare's Ausdrucks-Skala zu erschöpfen, sondern er will ausgesprochenermassen nur Beispiele der gepriesenen Mannigfaltigkeit herausheben. Deshalb fügt sich an seine Ausführungen auch Jacques launige Schilderung der seven ages¹ ganz ungezwungen.

Jedenfalls traf er seine Auswahl ausserordentlich glücklich. Das kindlich-rührende Flehen Prinz Arthurs (King John IV 1), Romeos feuriges Pathos (I 2 I 5), Brutus' entschlossener Ernst (II 1) und die beschauliche Resignation des alten Adam (As you like it II 4) veranschaulichen treffend die vorgetragene Theorie.

Zweifellos eiferte Gerstenbergs „Ugolino“ auch in dieser Hinsicht dem englischen Ideal nach. Denn in der Zeichnung des Mannes Gherardesca, des Jünglings Francesco, des Kindes Gaddo ist deutlich die Absicht erkennbar, jedes Lebensalter in Denken und Sprechen nach Möglichkeit zu differenzieren. Wie weit die dichterische Potenz des Verfassers zur Erreichung dieses Ziels ausreichte, muss später gezeigt werden. Der Heldenknabe Anselmo, für den eine eigene Entwicklungsreihe nachzuweisen ist, fällt am meisten aus diesem Rahmen heraus. Einen kühnen Bruch mit dem Herkommen bedeutet jedoch der Umstand, dass Gaddos kindliche Furcht und Feigheit auf die tragische Bühne gebracht wurde, die in Deutschland noch den „nobles passions“ vorbehalten war.

Wenn also Gerstenbergs Drama im ausgesprochenen Gefühlskultus schwelgte, wenn in ihm ein rücksichtsloser Naturalismus durchbrach, so spornte ihn Shakespeares Vorbild zu diesen Sünden gegen die herrschenden Gesetze der deutschen Bühne an. In der Epoche der Verzärtelung — Gleims und Jacobis berüchtigter Briefwechsel erschien im gleichen Jahr wie der Ugolino! — scheute er nicht vor Grässlichkeiten wie vor Anselmos Kannibalismus zurück.

1. As you like it II, 7.

Die Keime aller Vorzüge, aber auch aller Mängel der bevorstehenden Litteratur-Revolution auf dramatischem Gebiet waren damit ausgestreut.

Die notwendige Reaktion gegen die Stilisierung der Natur, gegen die Schönfärberei der Leidenschaft, brach mit seinem Drama herein. „Verstatten Sie mir, weit mehr Vergnügen an der zwangsfreyen Natur zu finden, als an einer sogenannten schönen Natur, die aus Furcht, ausschweifend, oder arm zu scheinen, in goldenen Fesseln daher schreitet.“

Diese Worte sind die Grundlage seines „Ugolino“. Mit ihnen war die Parole des Geniedramas ausgegeben.

Aber trotz aller Gleichheit der Tendenzen bleibt zwischen Gerstenbergs Werk und den Schauspielen der rheinischen Genies eine tiefe Kluft bestehen. Sie schöpften an der gleichen Quelle wie ihr Vorläufer, aber sie thaten einen bedeutsamen Schritt über ihn hinaus. Hatte jener für das Drama eine Umwälzung im ganzen inneren Wesen, im Stil vollzogen, so knüpften sie daran die Revolution der Technik. Hatte er als Jünger Shakespeares die innere Form des deutschen Drame zertrümmert, so zogen sie die letzte Konsequenz dieses Vorgehens und warfen auch dessen äussere Form über den Haufen.

Denn so rebellisch der „Ugolino“ sich gegen die regelmässige Tragödie auflehnte, so zeigte doch seine formale Gestalt die konsequenteste Durchführung ihrer Gesetze. In einem Raume des Hungerturms, in einer Nacht vollzieht sich seine geschlossene Handlung. Kein sächsischer Nachtreter des Corneille konnte sein Trauerspiel in eine einheitlichere Form giessen, eine Form, die noch Immermann¹ verführte, den Ugolino als einziges modernes Drama von

1. Ueber den rasenden Ajax des Sophocles. 1825. § 8. „Ist eine Nachahmung der alten Tragödie möglich?“

wahrhaft antikem Charakter der scheinbar antiken „Iphigenie“ und „Braut v. Messina“ gegenüberzustellen.

Eine Differenz in der Shakespeare-Auffassung erklärt diesen Unterschied zwischen Gerstenberg und den Stürmern und Drängern. Wenn diese mit der Zeit frei und keck schalteten, wenn sie 5 oder 6 Handlungen in ein Drama einschachtelten, wenn sie endlich ihr Publikum durch einen tollen Ortswechsel verblüfften, so stützten sie sich im wesentlichen auf das Vorbild der Histories. Gerstenberg aber bezeichnete die historischen Schauspiele an sich als die „roheste Gattung der dramatischen Kunst“ und so viel Gefallen er auch an Richard und Percy fand, so wollte er doch Shakespeares Historien der Nachahmung nicht anpreisen.

Ueberhaupt gehört seine Stellungnahme zum Gesetz der Einheiten zu den schwankendsten Punkten seiner an Inkonssequenzen nicht eben armen Theorie.

Im Jahre 1768 — also ein Jahr nach dem Entstehen seines Drames — spricht er in einer Rezension⁸ Grundsätze aus, die völlig mit den Anschauungen der Genies übereinstimmen. Sogar der Vergleich mit dem Guckkasten, das beliebte Schlagwort des Sturms und Drangs findet sich schon hier. In den Schleswiger Litteraturbriefen aber herrscht noch ein unsicheres Tasten. Denn trotz gelegentlicher Seitenhiebe auf den wunderbaren Einfall, die Grösse eines Genies nach dem Umfange der Zeiten, Oerter und Handlungen zu schätzen, werden doch Shakespeare's Verstösse gegen die Einheiten mehr entschuldigt als verfochten. Ihre Beobachtungerscheint Gerstenberg eben als ein rein praktischer Vorteil, wie aus seiner Analyse der „Lustigen Weiber“ und der „Irrungen“ hervorgeht. An anderen Stellen sieht er ihre

1. Ihre Auffindung ist ein Verdienst Weilens. Hamburger Neue Zeitung 1768 (No. 145) vergl. Neudr. LXX ff.

Existenz offenbar schon als ein Uebel an. Aber vorläufig noch als ein notwendiges Uebel.

Dieser Zwiespalt zwischen Gerstenberg und der folgenden Generation ist ferner durch die Verschiedenheit ihrer persönlichen Stellung zu Aristoteles bedingt. Denn ihn hielten die Schleswigschen Litteraturbriefe, unlesingisch, für den Gesetzgeber der Einheiten. Nun scheute sich Gerstenberg zwar nicht, in fundamentalen Fragen gegen ihn Partei zu ergreifen, aber dem ehemaligen Gottschedianer steckte doch noch so viel Ehrfurcht vor dem Philosophen im Blut, dass er ihn stets als eine gewaltige, geistige Macht respektierte. Deshalb lag es ihm auch näher, wenigstens in äusserlichen Dingen einen Kompromiss mit den vermeintlichen Regeln des Griechen zu schliessen.

Anders der rheinische Geniekreis. Hatte Gerstenberg seine auf Shakespeare gegründete Dramaturgie neben das System des Aristoteles gestellt, so setzten die Stürmer die ihrige weit höher und wollten das ganze Lehrgebäude der verhassten Regelschöpfer am liebsten zertrümmern, seine „Türme zusammenschlagen“. „Herrn Aristoteles, wie seine so erschreckliche, jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten“ zerzauste Lenz in seinen wirren Anmerkungen übers Theater weidlich und seine „spitzfindigen Distinktionen“ that Mercier verächtlich ab. Gerade die äusseren Formen des herkömmlichen Dramas aber waren es, in deren ostensiblen Verachtung die Genies wetteiferten. Lässt doch Lenz für eine Szene von sechs Worten eine Ortsveränderung eintreten und sieht doch gar H. L. Wagner ein Verdienst darin, seine Stücke in sechs, statt in fünf Akte einzuteilen!

Aber so sehr diese Unterschiede auch ins Auge fallen, so sind sie doch nur formaler Natur. In allen wesentlichen Fragen stimmt Ugolino mit den Werken der shakespeareisierenden Epoche, die er einleitet, überein. Denn Gerstenberg trat ebenso wie die Stürmer, um die Terminologie des jungen Goethe anzuwenden, als „Enthusiast“ an Shakes-

peare heran, im Gegensatz zu einem „Kenner“ wie Wieland. In liebevoller, aber auch einseitiger Subjektivität ergab er sich dem fremden Genius; völlig im Sinne des Sturms und Drangs. Zog er aber nicht, wie jene, die letzten Konsequenzen seiner revolutionären Ansichten, so sprechen dabei neben theoretischen Differenzen auch persönliche Motive mit.

Denn sein Charakter, seine Lebensumstände und ihre gesellschaftlichen Bedingungen stehen vielfach im Gegensatz zu den entsprechenden Verhältnissen des Geniekreises. Verzweifelte Pläne, wie die Auswanderung nach Tahiti, die allerdings an Klingers amerikanische Projekte mahnen, fallen erst in weit spätere Zeit. Als er, ein Dreissigjähriger, seinen Ugolino schrieb, lebte er als dänischer Rittmeister und Staatsbeamter in Kopenhagen. Seine junge Ehe mit der trefflichen, besonders musikalisch reichbegabten Sophie Trochmann, seine Freundschaft mit Klopstock, Cramer, Sturz, die Gunst des Ministers Graf Bernstorff — alles das hätte ihm eine beneidenswerte Existenz sichern können. Aber die ökonomischen Sorgen, die sein späteres Leben zerrütten sollten, warfen ihre Schatten auch schon in diese fruchtbarste Zeit seines künstlerischen Schaffens. Gewiss ist Sturzens Schilderung¹ allzu rosig gefärbt: „Gerstenberg lebte damals in Lyngbye . . . und hatte, durch eine Reduktion, den grössten Teil seiner Einkünfte verloren, aber in seiner Hütte wohnten heitre Ruhe der Tugend und alle Freuden der Liebe. — Licet sub paupere tecto.

Reges et regum vita praecurrere amicos.

Hier sang er seinen unsterblichen Skalden, manches holde katullische Lied, und erfand die goldenen Träume des guten, leidenden Gaddo.“ Denn wenn der wohlmeinende Freund fortfährt: „Von ihm konnten die Hippiasse lernen, dass die Blume der Freude nicht auf ihren Parterren allein blüht etc.“, so erscheint die Rousseausche Tendenz dieses

1. Helferich Peter Sturz Schriften I 184.

Idylls ausschlaggebender als die Lebenswahrheit. Sorge und Not wohnten früh in Gerstenbergs Haus.

So ist schon äusserlich sein Leben weit von der Ungebundenheit der Genies verschieden. Ein ausgereifter, gelehrter Mann im Staatsamt auf der einen, jugendlich unreife Akademiker auf der anderen Seite. Hier ein schuldenbeladener Familienvater, dort eine ausgelassene, studentische Jugend.

Zwar blieben auch Klinger und Lenz von Not und Entbehrung nicht verschont, aber Freundeshilfe und tolle, oft forcierte Laune half ihnen darüber hinweg.

Vor allem gab ihrem Kreis der enge Zusammenschluss der einzelnen Glieder, soweit sie auch oft räumlich von einander getrennt waren, das Gepräge einer gemeinsamen, geistesverwandten Truppe, der die Welt und die Zukunft gehören musste. Dagegen lebte Gerstenberg im Kreise älterer Männer, des Messiasängers, des Hofpredigers Cramer, deren Anschauungen trotz aller Klopstockschen Lebensfreiheit und Regelfeindschaft eine tiefe Kluft von denen des Sturm und Drangs trennte.

Persönliche Berührungen zwischen dem Ugolino-Dichter und den Genies sind nur in geringem Masse nachweisbar. Verbrachte doch Gerstenberg, abgesehen von der Jenenser Studentenzeit, sein Leben fast ausschliesslich auf dänischem Boden. Freilich kam er durch Schönborn in Korrespondenz mit Goethe. Doch der Briefwechsel beschränkt sich auf ein beiderseitiges, höfliches Anknüpfungsschreiben¹. Klinger dagegen scheint Gerstenbergs Lebensweg gekreuzt zu haben.

1. Veröffentlicht in Redlich's Festschrift für Roepe zum 29. Jan. 1878. In einem gleichfalls dort abgedruckten Schreiben Gerstenbergs an seinen weimarischen Namensvetter aus d. J. 1817 erwähnt er einen Brief, den ihm Goethe „gleich nach Herausgabe des bizarren Ugolino“ aus eigenem Antrieb schrieb, der aber höchstwahrscheinlich mit jenem durch Schönborn veranlassten identisch ist.

Sein „Damocles“¹ trägt die Widmung „dem Herrn von Gerstenberg dänischer Resident zum Zeichen der Freundschaft“. Wenn auch kein Zeugnis dafür bürgt, so kann man ein Zusammentreffen beider Männer als Grundlage dieser Freundschaft annehmen. Denn Klinger trat seine Uebersiedelung nach Russland im September 1780 von Lübeck aus an, wie ein Brief Boies² lehrt. Dort aber lebte um diese Zeit Gerstenberg als Vertreter Dänemarks.

Es kann nicht zweifelhaft sein, auf wessen Seite der kühnere Wagemut, auf wessen Seite die innerlichere Versenkung war, als das deutsche Drama triumphierend von Shakespeares Schätzen Besitz ergriff. Denn ohne Zweifel war Gerstenberg trotz aller Einheitsstrenge seines Ugolino in Geist und Wesen des Briten tiefer eingedrungen, als manche der jungen Dramatiker, die bei der Technik des „Raritätenkastens“ und bei der Freude an derben Kraftausdrücken stehen blieben.

Aber damit allein war es nicht gethan. Ein Autor, der aus dem Wesen des englischen Theaters eine ästhetische Doktrin herleitete, der sich aber zugleich durch das Festhalten an den drei Einheiten die Hände band, stand naturgemäss vor einer überaus schwierigen Aufgabe. Nur ein dramatisches Talent ersten Ranges konnte sie lösen. Gerstenberg besass es nicht.

Sein Werk war ein Experiment, das auf theoretischen Erwägungen fusste. Aber wenn es missglückte, so trugen gerade diese Theorien die Hauptschuld davon.

„Simplizität“ war schon das Schlagwort des 22jährigen Recensenten gewesen. An Rousseaus Idealen hatte er sich berauscht, wie die gesamte zeitgenössische Jugend. Ihnen blieb er als reifer Mann treu und das Streben nach natürlicher Einfachheit bildete den Kern seiner litterarischen Ueber-

1. Neues Theater 2. Teil. St. Petersburg u. Leipzig 1790.
2. Rieger, Klinger I 367.

zeugung. Auch bei der Abfassung des Ugolino leitete es ihn. „Ich habe wenigstens unter zehnerley Entwürfen, die mir eingefallen, den simpelsten gewählt“, konnte er an Gleim¹ berichten.

Aber eine Generation, die bei der Aufklärung in die Schule gegangen war, die alle Tendenzen und Kenntnisse des Jahrhunderts in sich aufgenommen hatte, konnte sich nicht mit einem Schlage in ein naives Geschlecht verwandeln.

Ein innerer Widerspruch musste bestehen bleiben. Das Bewusste, Kontemplative liess sich nicht aus dem Wesen bannen. Aus Herz und Gefühl sollte das Kunstwerk hervorquillen, aber Verstand und Denken gewann immer wieder die Oberhand. Diese Kluft zwischen Wollen und Können zu überbrücken, gelang auch Gerstenberg nicht. Einem Grösseren war es vorbehalten, den Zwiespalt zu lösen: erst in der Kunst des jungen Goethe schwand jene Unfreiheit, die auf den Werken des Vorläufers und seiner Genossen lastete.

Im „Ugolino“ beeinträchtigte sie vor allem die Charakteristik. Nur vier Personen treten in dem Drama auf, aber sie alle stehen unter dem gleichen Bann. Ein- und dasselbe Schicksal erfüllt sich an ihnen, um eine Not kreisen all' ihre Gedanken.

Die Gefahr der Monotonie lag nahe und konnte nur durch ein aussergewöhnliches Geschick der Komposition, durch die reifste Kunst psychologischer Darstellung überwunden werden.

Die erste dieser beiden Bedingungen erfüllte Gerstenbergs Begabung in reichem Masse. Die technischen Hindernisse, die seine eigensinnige Konsequenz ihm in den Weg

1. 28. Dezbr. 1768, Morgenbl. 1817 S. 97 ff.

legte, wusste er zu überwinden. In die einförmige Hungerqual der Gherardescas bringt Francescos Fluchtversuch die notwendige Abwechslung. Er lenkt vorübergehend die Aufmerksamkeit der Eingekerkerten von ihrem Schicksal ab. Alle Hoffenskraft der drei Söhne konzentriert sich auf diesen letzten, entscheidenden Versuch. Mit seinem Misslingen jedoch ist sie erschöpft und die Verzweiflung der Unglücklichen, die keiner Steigerung mehr möglich schien, erreicht nun erst ihren Höhepunkt. Eine derartige Wirkung aber erzielte Gerstenberg, ohne von seinem Prinzip abweichen zu müssen. Auch bei dieser gewaltsamen Aktion ist von allem Aeusserlichen nach Möglichkeit abgesehen, auch sie dient allein zur analytischen Darstellung der Leidenschaft. Die Flucht und Gefangennahme Francescos wird hinter die Koulissen verlegt. In einen Sarg gepresst, vom Gifte des Todfeindes betäubt, erwacht er erst wieder im Hungerturm. Gerstenberg durfte sich ein derartiges technisches Experiment erlauben, denn er besass Geschmack genug, um es nicht durch ein langatmiges episches Einschleichen zu erkaufen. Seine Kunst, Erzählung in Dialog aufzulösen und organisch in das Gefüge des Trauerspiels einzuflechten, zeigt sich hier jedoch nicht zum ersten Mal. Auch die Vorgeschichte mit all ihren verzwickten Einzelheiten verstand er in gelegentlichen, sparsamen Andeutungen diskret zur Anschauung zu bringen. Nirgends ein aufdringliches Erzählen, eine verschleppende Pause im Fortschreiten des Dramas. Kunstlos sind nur die wenigen eingelegten Lieder dem Drama einverleibt. Ein unvermitteltes „Mir fällt dabei . . . ein“ muss hier an Stelle der Motivierung treten.

Durch Rückblicke und Ausblicke, durch lyrische Einlagen und Genrebilder aus dem Kindesleben sollte die Monotonie des Hungertodes belebt werden. Aber mit vorsichtiger Abwägung aller dieser Momente ist eine Verdunkelung des eigentlichen Themas vermieden. Immer wieder erinnert Gaddos furchtsames Wimmern und Anselmos mit Mühe

verhaltene Qual an das Furchtbare, bis endlich im letzten Teil auch der standhafteste unter den Duldern von seinem Geschick übermannt wird. Jetzt tritt alles episodische Beiwerk zurück. In Wahnsinn und Tod triumphiert die Verzweiflung.

Dieses Geschick der Steigerung half dem Drama über die Gefahr hinweg, seine Helden in aller Trostlosigkeit eines ewigen Jammerns dem Fluch der Lächerlichkeit anheimfallen zu lassen. Wie weit es von diesem Extrem entfernt war, lehrt der Vergleich mit einem Hungerdrama des 17. Jahrhunderts, den bereits Erich Schmidt¹ angedeutet hat.

Johann Christian Hallmanns Trauerspiel „Die Göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis“² schildert das Ende von vier Schicksalsgenossen der hingerichteten Römer Boethius und Symmachus. Ihr Tod im Kerker wird dem Kaiser Theodoricus nicht nur mit den Worten gemeldet:

Fürst, die gebundne Schaar hat durch des Hungers Rasen
Den höchstgequälten Geist erbärmlich ausgeblasen,

sondern in zwei Szenen (I 2 und II 3) wird dieser Unglücksfall auch dem Zuschauer veranschaulicht. Da heisst es denn zunächst:

„Der Thränen reiches Salz | Der Speichel dürrer Lippen
Verwischt mit Staub und Sand | hält von des Todes Klippen
Uns etwas noch zurück.“

Doch bald versiegt dieser Trost und nach einander sterben die Bedauernswerten „mit vielem Winseln und Wehklagen,“ nicht ohne genaue Aufklärungen über ihr körperliches Befinden zu geben:

1. Lenz u. Klinger S. 95 Anm.

2. Hallmanns Trauer-, Freuden- und Schäffer-Spiele Breslau o. J.

Der Magen ist verschrumpft | Der Athem wird
entzündet

Das Sinnen-Haus ist ganz verrückt
Der Glieder Uhrwerk wil nicht mehr bestehen . .
Ein schwarzer Flor bedeckt die Fenster meiner
Sinnen

Und Clotho wil den Drat nicht länger spinnen . .
Und der kalte Todtschweiss überschwemmt auch
meine Glieder!

Derartige Geschmacks-Sünden mussten naturgemäss dem Sohn des aufgeklärten Jahrhunderts fern liegen.

Die ekle Einzel-Ausmalung der physischen Wirkungen des Hungers beschränkte er auf das denkbar geringste Mass. Ihm war es nur um die psychischen Erscheinungen zu thun. In ihrer Entwicklung scheut er allerdings vor den gewagtesten Konsequenzen nicht zurück. So überbot er die Greuel der schlesischen Dramatiker in jener Szene, da der rasende Anselmo seinen Hunger am Leichnam der eigenen Mutter stillen will. Im Grunde gelangte also der grübelnde Aesthetiker auf verschiedenem Pfade zu demselben Ziel wie der naive Dramatiker vor 100 Jahren. Es ist kein Unterschied mehr zwischen Anselmo, der vor Francescos Leiche lüstern den „Bau seiner Glieder“ preist, und zwischen Lohensteins Nero,¹ der von der ermordeten Mutter nur zu sagen weiss:

Lasst uns die Eigenschaft der Wunden recht beschauen . . .

Ich hätte nicht gemeint: Dass solche Glieder mich

Solch Schnee — gebirgter Leib in sich getragen haben.

Denn die Erwägung, dass der Knabe im Wahnsinn umherirrt, vermag die rohe Wirkung der Szene nicht aufzuheben. Hier wie dort bleibt der Eindruck des Ekelhaften.

1. Agrippina 5. Abhandlg.

Ueber diesen Begriff und seine Zulässigkeit in Poesie und Malerei gingen allerdings die Meinungen der zeitgenössischen Kunstlehre auseinander.

So bekämpfte Lessing seine unbedingte Verwerfung und liess ihn, wenigstens für die Dichtung, als Ingrediens der vermischten Empfindungen gelten. Besonders könne das Grässliche des Hungers einzig und allein durch das Ekelhafte ausgedrückt werden.¹ Unter den Beispielen des „Laokoon“ für diesen Satz befand sich bereits Dantes Ugolino; „die Verhungerung ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten.“

Selbstverständlich musste Lessing, auch ohne besondere Erwähnung das Drama von dieser bedingten Zulassung ausnehmen; dass aber Gerstenbergs Ansichten gerade in dieser Beziehung von der Ueberzeugung des Aristotelikers abweichen mussten, ist bereits gezeigt.

Das Wagnis, eine derartige Brutalität als Haupt-Trumpf auszuspielen, ist natürlich ästhetisch nicht zu rechtfertigen. Desto wichtiger ist es für den historischen Verlauf der Dinge. In einer gährenden Zeit des Uebergangs konnte der jungen Generation nicht mit einer Reformation an Haupt und Gliedern gedient sein. Ein Geschlecht, das vom Zusammenschlagen lieber als vom Aufbauen hörte, konnte nur von einem Werk des krassen Uebertreibens aufgerüttelt werden. Ohne die widerliche Szene, in der die Leiden der Gherardescas gipfelten, hätte Ugolino seinen entscheidenden Eindruck auf die Genies verfehlt. Dass ihr unshakespearischer Charakter dem Verfasser entging, ist doppelt merkwürdig, da die Schleswigschen Litteraturbriefe² mit Warburton und Pope den „Titus Andronicus“ wegen seines horror für unecht hielten. Zwar war es Gerstenberg, nach einem

1. Laokoon XXV Lachmann-Muncker IX 151 f.

2. Neudr. 157 f Anm.

brieflichen Bekenntnis, gleich eingefallen, dass sein Stück „wohl ein wenig über die tragischen Schranken hinausgehen möchte,“ doch beruhigte ihn das Urteil Klopstocks und einiger „Frauenzimmer, von sehr feiner und richtiger Empfindung.“¹

Verständnisvoller befolgte Gerstenberg eine technische Anregung Shakespeares, die im Drama des Sturm und Drangs auf empfänglichsten Boden fiel. Im „Ugolino“ konnte allerdings das System der Kontrast-Szenen der beschränkten Personenzahl halber nur in geringem Masse Anwendung finden. Aber Ansätze dazu zeigen sich schon hier, so am Ende des vierten Aufzugs. Eben erst hat der Paroxysmus von Anselmos Hunger-Raserei den höchsten Grad erreicht, da tritt der Vater herein und veranlasst die Söhne, sich in heiterem Geplauder ihrer einstigen fröhlichen Tage zu erinnern. Recht im Gegensatz zur Sentenz der unglücklichen Francesca: *Nessun maggior dolore Che ricordarsi del tempo felice Nella miseria!* Doch erfüllt die Szene glücklich Otto Ludwigs Forderung,² dass man die Charaktere nicht immer im „Wappenrock des Affekts“, sondern auch einmal in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens zeige. Hier wie in einem parallelen Auftritt des 2. Akts prägt sich die tragische Ironie aufs schärfste aus, von der das Drama so reichlichen Gebrauch macht. Anselmo hat eben, vom Wahn geblendet, den verschmachtenden Gaddo an der Kehle gepackt, Ugolino aber begrüsst die kaum beruhigten Knaben mit den Worten: „So lieb ich euch, meine Kinder. Euch in dieser reizenden Vertraulichkeit beysammen sehn, ist Erquickung zum Leben!“

Auch die Kunst der Steigerung hatte Gerstenberg nicht erfolglos am „Othello“ bewundern gelernt. So gelang ihm die Szene meisterhaft, in der Ugolino von dem zurückgekehrten Francesco allmählich die schaurigen Einzelheiten

1. an Gleim 4. März 1769, Morgenbl. 1817, S. 106 f.

2. Shakespeare-Studien Ges. Schr. V 65.

seines Unglücks erfährt. Die ruckweise Mitteilung aller dieser Schrecknisse überträgt die atemlose Spannung des Unglücklichen auf den Leser. Ja, sinnfällige Schrecknisse müssen diese Gradation der Verzweiflung in ihrem Eindruck noch verstärken: Zwei Särge stehen auf der Bühne. Aus dem einen steigt Francesco heraus, im andern wird die tote Gräfin sichtbar.

Ueberall das geschulte Auge, die gewandte Hand des geschickten Theatralikers.

Aber die seltenere Gabe, die dieses Talent allein erst ergänzen und fruchtbar machen konnte, war Gerstenberg nicht verliehen.

Für Shakespeares souveraine Herrschaft über die Mysterien der Seele konnte er nur das emsige, aber unsichere Tasten des psychologischen Schülers einsetzen.

Er glaubte dem Problem gewachsen zu sein. Denn zu seiner Lösung gehörte nach der Theorie des Dichters die sorgfältigste „Kenntnis des menschlichen Herzens.“ Aber ihr Besitz reichte nicht aus. Etwas Unerlernbares musste hinzutreten: Das dichterische Ahnen, das allein in die letzten Geheimnisse der Persönlichkeit eindringt, blieb ihm versagt. Er konnte nur konstruieren, nicht schöpfen.

Als Meisterstück und Triumph der Kunst hatten die Schleswigschen Litteraturbriefe die allmähliche Gradation des Affekts im „Othello“ gepriesen, weil sie völlig vom Anscheine der Kunst entfernt wäre.

Aber dieses höchste Ziel konnte ein Talent wie Gerstenberg nicht erreichen. Denn ein solches völliges Aufgehen des Dichters in seinem Werk war bei seiner Schaffensweise unmöglich. In ihr spielten die Kräfte des Verstandes eine allzu grosse Rolle.

Man verliert deshalb vor den Gestalten des Ugolino niemals das Gefühl, einem geschickten Experimentator gegenüberzustehen, der in ihnen den inneren Prozess der Leiden-

schaft aufdecken und zergliedern will. Deshalb fehlt seinen Gestalten das rechte innere Leben.

Sie stehen zu einander im schärfsten Kontrast. Nicht nur der Zwang, die drohende Einförmigkeit abzuwehren, machte diese Gegenüberstellung zur Notwendigkeit. Sie wurde auch durch Gerstenbergs erwähntes Bestreben bedingt, mit Shakespeare in der Differenzierung der Altersstufen zu wetteifern. Deshalb steht neben dem jähzornigen, wilden Ugolino, dessen Hass und Verzweiflung keine Grenzen kennt, der besonnene Francesco. Neben dem furchtsamen Gaddo der heldenmütige Anselmo. Aber diese Kontraste treten allzu absichtlich, fast aufdringlich in die Erscheinung.

Von vornherein kenntlich, vereiteln sie den einzelnen Charakteren jede Möglichkeit der Entwicklung: Durch Francescos Fluchtversuch wird das Stück in zwei ungleiche Hälften zerlegt, die Situation beträchtlich verändert. Ist jedoch im zweiten Teil an Stelle der bangen Hoffnung die dumpfe Verzweiflung getreten, so ändert das am Wesen der vier Dulder nicht das geringste.

Vor allem aber sind sich die Personen selbst dieses Kontrasts allzu bewusst. Sie lieben es nicht nur, sich gegenseitig zu charakterisieren, sondern heben auch gern einmal die eigenen Eigenschaften hervor. Hinter seinen redseligen Gestalten wird stets der Verfasser sichtbar, der gut zu beobachten wusste, aber die Kunst, das Erkannte ins Lebendige umzusetzen, nur mangelhaft verstand.

Seltsamerweise erscheint das Bild des Titelhelden am farblosesten. Unter den Passiven ist er der Passivste. Nur die Empfindungen des Vaters soll er ausdrücken, dessen eigene Qual durch die Leiden seiner Söhne ins Unermessliche gesteigert wird. Marternde Selbstvorwürfe verstärken sein Elend. An dieser Figur, die nur leidet, fand Gerstenbergs Prinzip der unbeeinträchtigten Leidenschafts-Analyse den weitesten Spielraum. Aber es ist bezeichnend, dass er den Grafen in einem grossen Teil des Dramas von der

Bühne entfernt. Die Erkenntnis, dass dem Manne auch für den heftigsten Schmerz nur wenig Töne zur Verfügung stehen, mochte ihn dazu bestimmen.

Sein geschulter Geschmack liess es nicht zu, dass Ugolino sich in endlosen Jeremiaden erschöpfte. Aber er that mehr und verlieh seinem Helden einen Zug ins Dämonische: den elementaren Hass des Gefangenen gegen seinen Peiniger. In allen Schrecken des Hungerturms, an der Leiche seiner Gianetta, hält ihn ein Gedanke aufrecht, die wilde Gier nach Vergeltung, die Hoffnung auf den Tag der Rache: „In seinem schwarzen Strahl will ich erlöschen! In seiner gebährenden Wolke soll, wie Feuer vom Himmel, mein Geist über Pisa stehn! Dann erzittre ein Elender! aber nur Einer!“

Recht dürftig erscheint Francesco neben seinem Vater. Man glaubt diesem sanften, nachgiebigen, frommen Jüngling seine Thaten nicht recht. Denn der Kühne, der in stürmischer Nacht von der höchsten Spitze des Turms an den Zinnen niederklimmt, tritt im Stücke selbst nur als milder Friedensstifter, als verständiger Vermittler auf. Etwas unjüngliches haftet dieser Figur an, der einzigen, die eine Art Handlung in das Drama hineinbringt.

Die glücklichste Schöpfung ist zweifellos die Gestalt des sechsjährigen Gaddo. Auch bei ihm macht sich zwar jene fatale Art Gerstenbergs bemerkbar, die den Autor bei der Arbeit zeigt. Sein emsiges Mühen wird sichtbar, alle Charakteristica des Kindes auf das schärfste herauszuarbeiten und mit dem Wesen der übrigen Personen zu kontrastieren. Aber trotzdem steht Gerstenbergs poetisches Vermögen hier auf der höchsten Stufe.

Gaddo hat nichts mit dem verstiegenen Heroismus seines Bruders Anselmo gemein. Die Ehrbegriffe, in denen jener schwelgt, sind ihm fremd. Hunger und Furcht beherrschen ihn allein. Furcht vor wirklichen, aber auch vor

eingebildeten Schrecken. Geheimnisse sind bei dem kleinen Plauderer schlecht aufgehoben und sein Wissen ist noch sehr beschränkt. Weiss er doch nicht einmal sein Alter richtig anzugeben! Am drolligsten ist sein kindliches Rechtsgefühl, mit dem er den Bischof kritisiert, bei dessen blosser Namensnennung er doch schon erschrickt. Am rührendsten die Bitten des Versmachenden, der die Hilflosigkeit des Vaters und der Brüder nicht begreifen kann!

Um so unerquicklicher gelang dem Dichter seine Lieblingsfigur Anselmo. Bei keiner anderen Person verliert er in gleichem Masse den Boden unter den Füssen. Denn dieser 13jährige Held, der in vager Ruhmsucht aufgeht, stammt aus dem Reich der Phrase. Es ist schon misslich, wenn eine tragische Bühnenperson fünf Akte hindurch von ihrem Mut reden muss, ohne die geringste Gelegenheit zu finden, ihn zu bethätigen. Dieser Uebelstand vergrössert sich durch das offenbare Unvermögen des Kindes, seine Racheschwüre, Drohungen, Versprechungen einzuhalten. Der Thatendurst dieses heftigen und herrischen Knaben, der kein Knabe genannt sein will, grenzt an Grossmannsucht. Wird ihm ein Plan mitgeteilt, so lautet seine erste Frage: „Ist irgend ein Beinbruch oder Armbruch oder so was damit verbunden?“ Solche Züge, die weniger den künftigen Heros als den kindlichen Don Quixote verraten, konnten nur durch eine gute Dosis Humor geniessbar werden. Daran aber mangelte es dem Nachahmer Shakespeares völlig. Seines Anselmo Reden sind insgesamt bitter ernst zu nehmen und streifen gerade deshalb nicht selten das Gebiet des Unfreiwillig-Komischen.¹⁾

Schon mehrfach ist auf die Verwandtschaft dieser Gestalt mit Philotas und dem ältesten Opferknaben in Klopstocks „Hermannsschlacht“ hingewiesen.¹⁾ Zweifellos stammt

1. E. Schmidt. Lessing I 346 Minor-Sauer Studien zur Goethe-Philologie 168.

die erste Anregung zu der „wunderbaren Vermischung von Kind und Held“ aus Lessings Drama, zu dem Gerstenberg bereits als „milchbärtiger Rezensent“¹ die Nation beglückwünscht hatte. Auch Einzelzüge, wie die Reminiscenz an den Todesmonolog des sophokleischen Aias² weisen darauf hin. Das Bardiet weist gleichfalls verwandte Motive auf: Werdomars verwundeter Sohn wird von ähnlichen Fieberphantasieen heimgesucht wie der verhungerte Anselmo. Doch kann hier von einem eigentlichen Vorbild nicht die Rede sein, da Ugolino und die „Hermannsschlacht“ gleichzeitig entstanden. Bei dem intimen Freundschaftsverhältnis ihrer Schöpfer ist eher eine wechselseitige Beeinflussung anzunehmen.

Diese Reihe von Heldenknaben im deutschen Drama fand in Goethes Georg, der leibhaftigen Verkörperung der Jugend, ihren köstlichsten Ausdruck. Aber sie hat ein Gegenbild im englischen Schauspiel.

Gerstenberg musste es kennen, da er ein lebhaftes Interesse für die Dramatik Beaumonts und Fletchers besass. Ihre „Maids Tragedy“ hatte er verdeutschte und mit biographischen Notizen aus englischer Quelle versehen. Dass er seine Lektüre nicht auf das übersetzte Schauspiel beschränkte, erhellt aus der Einleitung und liegt überdies bei dem gründlichen, universellen Charakter seiner Studien nahe. Das Drama „Bonduca“³ scheint ihn dabei besonders gefesselt zu haben. Einmal trat ihm hier der historische Stoff entgegen, den er 20 Jahre nach dem Erscheinen der „Braut“ für sein Melodrama „Minona“ verwertete: der Freiheitskampf der Brittannier gegen die Römer. Andererseits aber bot ihm das Stück ein Urbild seines Anselmo. Der brittannische

1. Weisses Bibl. V 2, 311 ff.

2. Anklänge an Aias; vgl. E. Schmidt, Richardson, Rousseau, Goethe S. 232 u. Anz. f. d. A. II 53 Anm.

3. Theobald VI 269 ff.

Oberfeldherr Caratach hat nämlich zum ständigen Begleiter seinen kleinen Neffen Hengo, den bereits das Personenverzeichnis als „a brave boy“ bezeichnet. Dieser Titulatur macht der kindliche Held alle Ehre. Denn zum Unterschied von seinem pisanischen Altersgenossen kann er seinen Mut nicht nur in Reden, sondern auch in Thaten beweisen: er wehrt sich tapfer gegen seinen alten Feind, den närrischen Römersoldaten Judas.¹ Auch ein anderer Mangel des Gerstenberg'schen Trauerspiels ist hier ausgeglichen, denn die ganze behäbig-drastische Komik des Elisabethinischen Englands ist über das ungleiche Kriegerpaar ausgegossen.

Im einzelnen findet sich jedoch zwischen Hengo und Anselmo so viel charakteristische Uebereinstimmung, dass eine Benutzung des Fletcherschen Dramas durch Gerstenberg angenommen werden muss.

„Wenn ich ein Mann wäre!“ In diesem Seufzer Anselmos klingt all' sein Hoffen und Sehnen zusammen — „O that I were a man! O that I hed a Mans strength!“ so zieht es sich durch alle Reden Hengos.

Sucht jener die Gefahr, nicht zur Erreichung konkreter Ziele, sondern um ihrer selbst willen, so ruft auch dieser: „The danger only I desire“. Beiden gemeinsam ist das knabenhaft überreizte Ehrgefühl: Bäumt sich Anselmo dagegen auf, dass der ältere Bruder den Ruhm des Befreiungsversuchs für sich allein in Anspruch nehmen könnte, so gerät Hengo schon in Zorn, wenn der Oheim ein harmloses „fürchte Dich nicht“ ausspricht.

Aber beide Helden geraten ebenso leicht in Rührung, wie in Zorn. Mit den Worten „O du brüderliche Zärtlichkeit“ fällt Anselmo dem grossmütigen Gaddo weinend um den Hals und „one Mans' goodness“ erpresst auch Hengos Thränen. An der Leiche seines Bruders philosophiert An-

selmo über den Tod, „den erhabenen Fremdling“ und der kleine Britannier erzählt:

My little brother dy'd
I saw him die and he dy'd smiling; sure
There's no great pain in't.

Alle beide sind trotz ihrer Jugend schon gewaltige Hasser. Hier gilt dem Erzbischof der Abscheu, dort dem Römervolk. Um seines Vaters willen wünscht Anselmo dereinst den Feind mit dem „Schwert seiner männlichen Hand“ zu erreichen und der sterbende Hengo bedauert das Scheitern seiner Hoffnung:

I should have liv'd t'have met these bloody Romans
At my Swords point, to have reveng'd my Father . . .

Vor allem aber sind es zwei Motive, die Gerstenberg übernahm. Zunächst der Stolz auf den Familienruhm, dessen lebendige Verkörperung die Knaben im Vater, im Oheim erblicken — der Wunsch, ihres Namens würdig zu sein. Anselmo ist stolz darauf: „Gherardesca hat mich seinen Sohn genannt.“ Sein Ziel heisst: „Ich will den Namen Gherardesca rächen!“ Und Hengo zerstreut alle Zweifel seines Oheims mit den stolzen Worten:

„Am not I your Kinsman?
And am I not as fully allied unto you
In those brave things as Blood?“

Ebenso beantwortet er die Frage, was er werden möchte: „A Caratach, a Roman-hater“.

Ferner aber ist es wichtig, dass in der „Boduca“, das Thema des Verhungerns zwiefach angeschlagen wird: Komisch in der Gestalt des gefräßigen Judas, den seine Feinde vor dem Hungertode retten. Tragisch im Ende des Heldenknaben. Denn Caratach und sein Neffe irren auf der Flucht vor den Feinden ohne Lebensmittel i u

den heimischen Bergen umher. Dem Verschmachten nahe, wird Hengo durch ein Stück Fleisch aus dem Versteck gelockt und fällt als Opfer der römischen Kriegslist. Doch in seinen Entbehrungen erweist er sich ebenso standhaft wie der kindliche Dulder im Hungerturm (I can eat Moss, nay, I can live on Anger - To vex these Romans) und verbirgt dem Oheim seine Entkräftung. Dass sich auch in der Ausmalung der physiologischen Wirkungen des Hungers Analogien finden, kann nicht überraschen. („Methinks the Rock goes round“ — „Läuft die Natur im Kreise vor mir herum?“)

Dagegen übernahm Gerstenberg die Anrede des Feldherrn an den Leichnam seines Neffen für Gaddos Tod, für das Ende des „schönen Sterbenden“, des „geknickten kleinen Blümchen:“

O fair flower
How lovely yet thy Ruins show, how sweetly
Ev'n Death embraces thee!

Fletchers derbes urwüchsiges Talent traf in der Anlage und Ausgestaltung des Charakters entschieden die richtigere Mischung von Knabe und Held, während Gerstenberg über dem Heros das Kind vergass. Nur in einer Szene (2. Aufzug Anfang) liess er seinen Anselmo glücklich aus verschrobener Ruhmsucht heraustreten. Gaddo, dem ein trügerischer Traum reichliche Stillung seiner Essbegier vorgespiegelt hat, muss sich von dem älteren Bruder auslachen lassen. Dann aber versenken sich beide mit kindlicher Phantasie in die Freuden der Freiheit, die sie so nahe wähnen. Immer hitziger erregt sich ihre Einbildungskraft und über der Ausmalung künftiger Genüsse vergessen sie völlig die Qual der Gegenwart. Im Geiste tummeln sie sich bereits auf den „aromatischen Blumenfeldern,“ in Park und See der Villa Gherardesca umher. Ja, sie fühlen sich so sicher im Besitz der ‚geträumten Herrlich-

keiten, dass ein regelrechter Streit über ihre Eigentumsrechte auf Rehe und Nester entsteht.

In dieser Szene, die in ihrer echten Kindlichkeit der wertvollste, in ihrer tragischen Ironie der rührendste Auftritt des Dramas ist, erscheint auch Anselmo frei von Unnatur. Seltsamerweise besass Herder kein Organ für die poetische Kraft, die sich hier offenbarte. Ihm war die „lächerliche, kindische Szene“ „recht widerlich.“

Dieser Teil des Gerstenbergschen Dramas ist der Ausgangspunkt für die mannigfaltige Kinderdichtung der Genieperiode. Ihre Entwickelung mag gleich hier gestreift werden.

Schon in seiner Abhandlung „Von den Trauerspielen des Seneca“¹ hatte Lessing einen modernen Bearbeiter des Rasenden Herkules vorgeschlagen, eines der Kinder „mündig zu machen,“ die bei Euripides wie bei seinem römischen Nachahmer stumm blieben. Auch Klotz sah in den Kindern das schönste Werkzeug, die Zuschauer zu rühren² und wollte sie deshalb nicht vom Theater verbannt wissen. Aber die kleine Arabella in „Miss Sara Sampson,“ die den späteren Todfeind ihres Schöpfers zu dieser Bemerkung veranlasste, war nichts weniger als ein wahrhaft kindlicher Charakter. Aus „Zärtlichkeit und Anmut“ sollte ein solcher nach Lessings eigenen Worten zusammengesetzt sein. Aber zärtlich und anmutig waren auch die Söhne Eduards in Weisses Richard III., die von Grossmut und todesfreudiger Gesinnung triefen³, und Arabella steht nicht viel höher als diese unkindlichen Prinzen. Sie wünscht, der

1. Theatral. Bibl. 1754. 2. Stück Lachmann-Muncker VI 195.

2. vgl. E. Schmidt Lessing I 263 Anm.

3. vgl. II 2. Eduard zu seiner Mutter: Und soll ich dem Geschick, kann ich ihm nicht entgehn, So sterb ich schon vergnügt, nachdem ich dich gesehen . . . Richard (7 Jahre alt) . . . Wenn alle sterben wollen, So werd ich, Königin, allein nicht leben sollen!

Himmel möge ihr alles versagen, wenn er dem Vater, der ihr doch recht fremd ist, nur alles gewähren möchte. Ja, sie trägt sogar zugespitzte Epigramme von Lessingischer Prägung vor. „Verlässt man denn die, die man liebt? So muss ich Sie wohl nicht lieben, denn ich wünschte Sie nie zu verlassen.“ (II 4.)

Im Gegensatz zu Klotz, der nach antiken Vorbildern für diese Gestalt suchte¹, verwies Herder im zweiten kritischen Wäldchen² auf Klopstocks Benoni und auf die „Trauerspiele des Britten.“

Schwerlich haben die Söhne des besessenen Samma, die im zweiten Gesang des *Messias* schemenhaft vorüberhuschen, einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Auf Shakespeares Kinderszenen hatten dagegen bereits die Schleswiger Litteraturbriefe ihr Augenmerk gerichtet. Doch ist ihr unmittelbarer Einfluss auf den *Ugolino* nur gering.

Für Anselmos Thatendurst konnte allein Lucius, des Titus Andronicus Enkel, unbeträchtliche Züge bieten.³ Sonst ist den Kindern in Shakespeares Dramen dieser phantastische Heroismus fremd. Sie halten es lieber mit Coriolans Söhnchen Marcus:

I'll run away till I am bigger, but then I'll fight.⁴

Auch die Kontrastierung des Brüderpaares zeigt nur unerhebliche Einwirkungen. Denn der Gegensatz von kecker Ausgelassenheit und gemessener Bedachtsamkeit, wie ihn die Prinzen⁵ im „Richard III.“ verkörpern, fand nur

1. *Epistolae Homericae* 251—267.

2. *Suphan* III 270.

3. vgl. IV 1. An jugendlichen Helden ist in den Königsdramen zwar kein Mangel (*John Lancaster* (Heinr. IV. V 4) *John Talbot* (Heinr. VI. IV 5, 6. *Der Prinz v. Wales* (H. VI. u. a.). Doch ihr Alter ist wesentlich höher als Anselmos anzunehmen und hebt sie aus der eigentl. kindlichen Sphäre heraus.

4. V 3.

5. III 1.

schwachen Nachhall. Eher mochten dem Dichter für Gaddo Reminiscenzen an Shakespearsche Gestalten vorschweben. Denn je mehr er sich mit dieser Figur der Natur näherte, desto festeren Anhalt konnten ihm die Schöpfungen des Genius geben, dem er nacheiferte. Shakespeares Kinder weisen freilich nicht alle die Naivetät auf, die Gerstenberg für den jüngsten Gherardesca anstrebte. Aber neben altklugen Knirpsen wie Macduffs Sohn¹ und Mamilius² stehen Clences leichtgläubig unbefangene Kinder,³ stehen vor allem der junge Rutland⁴ und Prinz Arthur.⁵ An die rührende Angst, mit der sie ihre Henker um Erbarmen anflehen, an die zaghafte Bescheidenheit und mitleidige Dienstfertigkeit Arthurs können Züge in Gaddos Charakter erinnern.

Aber der eigentliche Kern von Gerstenbergs Kinderszenen, die Gegenüberstellung von Heldenknabe und Mutter-söhnchen, ist sein Eigentum. Sie pflanzt sich mit vielen anderen Einzelzügen im Sturm- und Drang-Drama fort.

Die eigentümliche Vorliebe der Geniezeit für die poetische Verwertung des Kinderlebens ist schon oft erklärt worden.⁶ Mögen ihre Motive unter einander auch mannigfach verschieden scheinen, so führen sie doch alle auf Anregungen Rousseaus, des geistigen Nährvaters der Bewegung zurück. Der alte Vergleich zwischen den Entwicklungsstufen des Individuums und der menschlichen Gesellschaft trat auch hier in Kraft. Im Wesen der Urvölker wie in der Psyche

1. Macb. IV 2.

2. Winterm. II 1.

3. Richard III II 2.

4. Heinrich VI. Dritter Teil I 3.

5. König Johann II 1, III 1, IV 1, 3.

6. Am ausführlichsten ist die Untersuchung von R. M. Werner ZÖG: Bd. 30 S. 276 ff. vgl. ferner Aeusserungen desselben Verfassers in QF XXII S. 22. Erich Schmidt, Richardson, Rousseau, Goethe 199 ff. M. Rieger Klinger I S. 44.

des Kindes fahndete die Sehnsucht des Jahrhunderts nach demselben Ziel, nach dem Ursprünglichen. Eine Aeusserung Millers kennzeichnet treffend dieses leidenschaftliche Begehren und die Bahnen, die es einschlagen musste. „Mich wirst Du immer“ schreibt er an Kayser¹ „auf einem Pfad, der der Natur zuführt, finden; nur hoff ich, der lieben Mutter immer näher. Das Symbol, das mir immer in die Ohren schellt, ist: So ihr nicht werdet, wie die Kinder etc.“ Und schon im Jahre 1759 mahnte Haman seinen Bruder, den Wert einer Rede nicht nach dem Beifall gelehrter und witziger Maulaffen, sondern nach ihrer Wirkung auf die Kleinsten abzumessen.²

Daneben machte sich eine praktische Tendenz geltend. Wie jede entscheidende Umwälzung musste auch die neue Geistes-Strömung eine pädagogische Revolution zur Folge haben. Dass auch diese freieren Anschauungen über Unterricht und Erziehung im „Emile“ wurzeln, braucht nicht erörtert zu werden. Nannte ihn Klinger doch noch spät in der russischen Zeit das erste Buch des Jahrhunderts!

Diese Ursachen erwirkten im Verein mit subjektiven Anlagen der Stürmer, dass die Kinderszenen des „Ugolino“ ein vielfaches Echo in der Poesie der siebziger Jahre fanden. Eine deutliche Abhängigkeit der Genie-Dichter von ihrem Vorläufer ist hier erkennbar. Denn in Shakespeares Werken so wenig wie in anderen gemeinsamen Quellen fand sich ein Stück, das Repräsentanten des Knabenalters in dieser ausgesprochenen Art in den Vordergrund stellte. Freilich gingen die Jüngeren auch hier über Gerstenberg hinaus, indem sie ihre Dichtungen keck in den Dienst der Tendenz stellten. Hatte er in seiner Tragödie jede polemische Anspielung vermieden, so verkündigten sie mit desto grösserer Freiheit ihre Erziehungs-Weisheit von der Bühne herunter.

1. 16. März 1777. Grenzboten 1870, 4, 505.

2. Schriften und Briefe ed. Petri I 201.

Zahlreiche Episoden und Anspielungen, die bereits im „Götz“ anheben, nehmen den Kampf auf diesem Gebiete auf. Lenz stellt das Thema gar in den Vordergrund seines bekanntesten Werkes, wenn auch der „Hofmeister“ mehr den Erziehern als den Erzogenen gilt. Die Bildung zum Menschen, statt zum Gelehrten ist das allgemeine Postulat und ironische Seitenhiebe fallen auf die herkömmliche Schul-Methode. War Karl von Berlichingen mit seiner geographischen Lektion verunglückt, so musste nun Wagners kleiner Christian¹ sein lateinisches und Gemmingens Fritzchen² sein mythologisches Pensum aufsagen. Selbst in das harmlose Singspiel drang die Tendenz: Die wackere Olympia macht in „Erwin und Elmire“ ihrem Herzen Luft, indem sie die pädagogischen Verhältnisse der Zeit einer wenig liebevollen Kritik unterzieht.

Wenn man von diesem, dem Ugolino fremden Element absieht, so stehen vor allem Klingers Dramen in ihren Kinderszenen in den engsten Beziehungen zu ihm.³

In der angeführten Rezension hat R. M. Werner die auffällige Thatsache erwiesen, dass Gerstenbergs Brüderpaar gleich in drei Trauerspielen des jüngeren Dichters fortlebt. Der Kontrast zwischen einem männlich-herzhaften und einem furchtsam-weichlichen Knaben ist das ausschlaggebende Kennzeichen. Hungens Söhne Hans und Konrad im „Otto“, der kleine Franz und Georg im „Leidenden Weib“ und Medeas Kinder Mermeros und Peretos entsprechen in dieser Weise den beiden jüngsten Gherardescas. Neben diesem Grund-

1. Reue nach der That I; vgl. Merry Wiwes IV 1.

2. Hausvater II 1.

3. Welchen Wert man auf sie legte, geht aus Weygands Verleger-Anzeige des „Otto“ und des „Leidenden Weibes“ hervor. Sie ist bei Rieger (Klinger I 61 f.) abgedruckt und schliesst: Ich setze nur noch hinzu, dass, wenn jemand ja nur einzelne Probchen lesen wollte, er in beiden die Kinderszenen aufschlagen müsse.

motiv weisen eine Reihe verwandter Züge deutlich auf das Vorbild, das Klinger vorschwebt. Ein kindlicher Streit dient auch hier in allen drei Fällen dazu, die Eigenart der Einzelnen zu beleuchten. Ein Bild, ein Raritätenkasten, ein Blumenkranz ist das Streitobjekt. Wörtliche Anklänge fehlen nicht. „Ich bin flüchtiger als ein junges Reh!“ jubelt Anselmo. „Ha, flüchtig, leichtes Reh, spring in deiner Mutter Arme“ ruft Medea ihrem Sohn zu. Ugolinos Knaben winden im Bann ihrer erhitzten Phantasie der gütigen Mutter einen Kranz, können sich jedoch nicht einigen, wem er gehören soll, da der eine ihn geflochten, der andere die Blumen gesammelt hat. In der gleichen Situation verteidigt auch Feretos seine Ansprüche . . . „ich flocht ihn . . . noch schlief der Träge, da ich schon in Kreons Gärten Blumen sammelte.“ Gaddos Vorliebe für „Nestgen“ teilt Konrad Hungen und sein tapferer Bruder Hans lechzt nach Waffen gegen den gehassten Feind, der auch hier ein Bischof ist. Dass er „Hungen sein Bub“ ist, erfüllt ihn mit Stolz, auch hierin Anselmo geistesverwandt.

Den grössten Spielraum nehmen die Kinderszenen im „Otto“ ein, während sie im „Leidenden Weib“ stärker zurücktreten. Dort ist denn auch der Kontrast zwischen dem tapferen Thatendurstigen und dem friedlichen Stubenhocker am schärfsten ausgeprägt. Aber der kleine Bramarbas, der sich selbst so gern „Hans den Starken“ nennt, ist eine liebenswürdigere Figur als sein pisanisches Urbild. Ein frischer, naiver Zug geht durch diese Darstellungen jugendlichen Lebens. So hart auch hier die Gegensätze auf einander prallen — Hans greift auf der Flucht nach Schwert und Flinte, Konrad nach der Breipfanne — so trägt doch die Kontrastierung nicht wie bei Gerstenberg den Charakter des Ausgeklügelten. Keck improvisiert erscheinen diese Szenen, die nirgends ihren episodenhaften Typus verleugnen.

Auch eine gewisse sentimentale Weinerlichkeit der Knaben Ugolinos, die recht oft und leicht in Thränen aus

brechen, ist hier vermieden. Klingers Kinder mahnen eher an die „Buben

Mit dreckigen Händen und Honigschnitten
Mit Löcher im Kopf nach deutschen Sitten“,

die im deutschen Haus Goethes liebevolles Interesse erregten.

Ein Moment, das im „Ugolino“ fehlt, verschärft die übernommene Gegenüberstellung. Es hängt mit jener pädagogischen Tendenz lose zusammen, kann aber auch auf unmittelbare Shakespearesche Einflüsse zurückgeführt werden.

Die sanften, weibischen Knabencharaktere stellen gern ihr kindliches Wissen zur Schau. Wenn Klingers Georg und Konrad im Anschluss an Götzens Sohn ihre Gelehrsamkeit über Alexander und Kolumbus auskramen, wenn sie alle gern Geschichten vortragen, so kann an des kleinen Königs Eduard Interesse für Julius Caesar, an den Enkel des Andronicus und seine Ovidstudien, an Mamilius' Märchen erinnert werden.

Einen noch engeren Anschluss an Gerstenberg als Klinger zeigt in der Behandlung der Kinderszenen naturgemäss Hahn. Vor allem in seinem „Aufruhr zu Pisa“. Ist hier doch nicht von einem unbewussten Fortbilden von Erinnerungsresten, sondern von bewusster, unfreier Nachempfindung die Rede. Dass bei seiner mechanischen Arbeitsweise die Charaktere der drei Söhne mit peinlichster Genauigkeit übernommen wurden, ist schon angedeutet. Aber auch im Detail, in den Kunstgriffen, diese Charakter-Differenz zur Anschauung zu bringen, bleibt der erfindungsarme Hahn am Muster haften. Da er die Motive nicht zu bereichern vermag, so begnügt er sich damit, sie zu häufen. So bringt er den unvermeidlichen Streit der Kinder an zwei verschiedenen Stellen: um ein Kartenhaus und um einen Vogel geraten Gaddo und Anselmo in Unfrieden.¹

1. I 6 und II 8.

Die übrigen Stürmer sind in der speziell dramatischen Verwertung des Kindeslebens sparsamer oder vom Vorbild des Ugolino freier.

Der junge Leopold, des Lenzischen Hofmeisters Schüler, bleibt stumm; in Schillers Jugend-Dramen finden sich keine Kinder. Das stärkste dichterische Talent unter denen, die mit dem jungen Goethe wetteiferten, Maler Müller, führte in seinen Faust und in sein Genovovendrama kurze Kinder-episoden ein. Aber weder der kleine Schmerzenreich noch die Enkel der alten Hanne Faust deuten auf Gerstenbergs Knaben hin.

Die Figur des Heldenknaben, die im Sturm und Drang ihre Fortentwicklung fand,¹ verrät natürlich gelegentlich, dass ihre Schöpfer neben „Philotas“ auch Anselmos Leiden gelesen hatten. So weist Ritter Gottfrieds „bester Junge unter der Sonne“, der den Typus seines phrasenhaften Charakters entkleidete, geringe Reminiscenzen auf.² Und Georgs Abbild in Klingers „Otto“, der junge Gebhard, prägt einen Zug der Figur bis zur Karrikatur aus: Auch Ugolinos Sohn und Götzens Reiterjunge personifizieren ihr Ideal männlicher Kraft und blicken zum Vater, zum Herrn mit abgöttischer Verehrung auf. Gebhard aber steigert den Enthusiasmus für seinen Ritter ins Fratzenhafte, Pathologische; „Ich seh ihn überall, hab keine Ruh, möcht nach der Turkey ganz allein, um Otto zu werden.“³ — „Hört mich, grosser Otto! Mir schwindelt, wenn ich euch ansehe.“⁴

1. vgl. auch Brahm, das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts Strassburg 1880, S. 153 ff.

2. vgl. Minor-Sauer Studien zur Goethe-Philologie, S. 168.

3. II 6.

4. II 9.

4. Motive und Stil. — Verhältnis zum Sturm und Drang.

Schon vor der Hamburgischen Dramaturgie hatte Gerstenberg erkannt, dass Shakespeare studiert und nicht geplündert sein wolle. Es ist bereits am Beispiel der Kinderszenen gezeigt worden, dass er sich von einer unmittelbaren Uebernahme Shakespearescher Motive nach Möglichkeit frei hielt. Wenn er auch seine Anschauungen vom Wesen des Dramas aus den Werken des Britten schöpfte, so wahrte er sich doch in allen Fragen der Erfindung die vollste Originalität. Es ist interessant, ihn in dieser Beziehung mit Klinger zu vergleichen.¹ Mit gleicher Hingebung versenkten sich beide in die neu erschlossene Wunderwelt. Aber während der Jüngere in trunkener Begeisterung alle Widerstandskraft gegen die übermächtigen Eindrücke verlor, konnte Gerstenbergs gefestigtere Natur ihren Anprall besser aushalten. Es wäre eine mechanische Auffassung, den Dichter des „Sturm und Drang“ für einen kalten, bedächtigen Plünderer im Lessingschen Sinn zu halten. Aber zweifellos vermochte er sich im Beginn seiner poetischen Laufbahn von den Einflüssen seiner englischen Lektüre so wenig zu befreien, dass er als ein gewaltiger Aneigner erscheinen muss. Sein „Stilpo“ muss geradezu in einer Art Betäubung unter Shakespeares Bann entstanden sein. So unverkennbar ist das Trauerspiel aus den verschiedensten Elementen des Vorbilds gemischt. Der Konflikt weist deutlich auf „Romeo und Julia“, eine Hamlet-Karikatur rast durch das Stück und „Julius Caesar“ wie „Richard II“ müssen unwesentlichere Momente beisteuern. Die Figur des Staatsrats Pomponius vereinigt aber gar in ihrer Person den Vater Capulet, Polonius und Falstaff.

1. vgl. Otto Brahm, Archiv XI 612 ff. Ludw. Jacobowski Klinger und Shakespeare, Freiburger Diss. Dresden 1891.

Eine solche Lähmung der eigenen Erfindungsgabe war bei Gerstenberg keineswegs eingetreten. Deshalb war er auch berechtigt, gegen die offenen und versteckten Anklagen der Unselbständigkeit einen scharfen Protest einzulegen: „Worin sollt ich Shakespearen wohl beim Ugolino nachgeahmt haben? In der Oekonomie des Stücks? Im Detail? Ich wollte, dass man mir ein Beyspiel davon anführte; nur mit der Bedingung, dass man nicht für Nachahmung ansehe, was aus einer Aehnlichkeit der Materie entspringt Shakespeare nachahmen zu wollen, ist nicht nur unbescheiden, sondern wider die Klugheit.“¹

Es lässt sich deshalb auch nur in den seltensten Fällen eine Beeinflussung der Motive oder des Wortlauts nachweisen. Einmal spricht Ugolino allerdings an einer entscheidenden Stelle unmittelbar mit Lears Worten:

III 2.

S. 58 f.

Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow . . . You sulphurous and thought-executing fires, Vaunt couriers of oak-cleaving thunder-bolts Singe my whitehead! Aud thou, all-shaking thunder Crack natures moulds, all germens spill at once, That make ingrateful man

O nun, beb Erde! nun brüllt, Sturmwinde! nun wimmere, Natur! wimmere, Gebährerinn! Die Stunde deines Kreisens ist eine grosse Stunde Sulphurisches Feuer zersprengt den Schooss der Mutter Erde! . . .

Auch seine Anrede an den Unglücksboten Francesco stammt unbestreitbar aus „Heinrich IV.“² Wenn zu dem

1. An Gleim, Morgenblatt 1817, 97 ff.

2. Teil I 1.

S. 31.

Yea, this man's brow, like to a
title-leaf
Foretells the Nature of a tragic
volume . . .
Thou tremblest; and the white-
ness in thy cheek
Is apter than thy tongue to
tell thy errand.

Deine weggewandte Augen,
diese Gluth auf deiner Stirne
sind treuere Erzähler, als
Deine Lippen.

eingekerkerten Grafen von aussen eine sanfte, traurige Musik dringt, so mag eine Reminiszenz an den königlichen Gefangenen von Pomfret¹ vorliegen.

Ohne einschneidende Bedeutung wie diese Entlehnungen sind die übrigen Motive, die der Vielbelesene aus fremden Werken in sein Drama einschaltete. Natürlich liess er dankbare Momente seiner unmittelbaren Quelle nicht unbenutzt: Das Schliessen der Turmthüre, das schon Dantes Ugolino erschreckt zusammenfahren liess, wurde ihm zum wirksamen Bühnen-Effekt. Mit dem dumpfen Ton verhallen alle Wünsche, alle Hoffnungen der Unglücklichen. Doppelt schauerlich muss er als einziges Merkzeichen erscheinen, das von der Aussenwelt in die Tragödie hineindringt. Das grausige Anerbieten der Söhne, dem Vater zur Nahrung zu dienen, wird, wie im Inferno, motiviert. Heisst es dort:²

Ambo le man' per lo dolor mi morsi
Ed ei, pensando ch'io il fessi per voglia
Di manicar, di subito levorsi,
E disser: Padre, assai ci fia men doglia
Se tu mangi de noi. —

so ruft hier Anselmo³ „warum nagst Du Deine Hände? Will er sein Fleisch von seinem Gebein abnagen, seinen Hunger zu stillen? . . . Mich!, mich verzehre, Du cisgrauer Alter!“ Endlich findet, von Nebensächlichem abgesehen, Dantes leidenschaftlicher Fluch: „Ahi Pisa! vitupero delle genti“ seinen Widerhall in Ugolinos Wutschrei „O Pisa! Schandfleck der Erde!“

Antike Elemente finden sich in dem Drama reichlich, doch sind sie nur äusserlich angefügt, nicht mit dem Ganzen innig verwoben. Denn die überreizte Phantasie des rasenden Anselmo irrt in klassischen Vorstellungen einher. Ein Hin-

1. Richard II, V 5.

2. XXXIII, 58 ff

3. Seite 63.

weis auf seine Erziehung begründet diese sonderbaren Schwärmereien. „Er hat die Rolle des Ajax Telamonius im Augustinerkloster gespielt“, verrät Francesco. Die Erinnerung überkommt ihn und lässt ihn in der Verzückung des Irrsinns den letzten Monolog des sophokleischen Helden deklamieren. Diesem Stoffkreis bleiben seine Hallucinationen treu.

Für die Darstellung und Ausmalung des Hungers selbst scheinen aber nicht antike, sondern eher moderne Einflüsse massgebend gewesen zu sein. Am wahrscheinlichsten sind auch hier Anregungen aus Beaumonts und Fletchers Kunst anzunehmen. Auf die Leiden des Feldherrn Caratach und seines Neffen in „Bonduca“ ist bereits hingewiesen; schon in dem erwähnten Abschnitt des Laocoon aber war ein anderes Drama der englischen Dichter angeführt, das gleichfalls die Qualen des Hungertodes streift.

Es handelt sich um das Seeräuber-Schauspiel „The Sea Voyage.“ Freilich erinnern die Stellen, die Lessing daraus als abschreckende Beispiele citiert, eher an Hallmann als an Gerstenberg. Doch wird auch in diesem Werk mit naiver Roheit von den Hungernden ein Weib — und zwar ein lebendiges! — zur Speise ausersehen (III, 1); ferner klingt Gaddos Motiv des nährenden Traums an (II, 1):

Suppose it but a Dream, and as you may
Endeavor to take Rest; and when that Sleep
Deceives your Hunger with imagin'd Food,
Think you have sent me for Discovery . . . ,¹

Endlich müssen an dieser Stelle noch zwei merkwürdige Schrullen des Dichters erwähnt werden, die denn auch in Halle das ärgste Missfallen erweckten:

1. Doch vgl. schon Bolingbroke in Shakespeares Richard II. (I, 3.)

O, who can . . .
cloy the hungry edge of appetite,
By bare imagination of a feast?

In ihren letzten Worten beginnen beide Haupthelden plötzlich, recht unmotiviert, zu citieren. Und zwar betet — mit Klotz zu reden — Ugolino das halbe Buch Hiob her, während Anselmo, der schon vorher Proben eines starken Gedächtnisses abgelegt hat, gar mit einer Klopstockschen Strophe aus dem Leben scheidet.¹ Diese gewaltsame Huldigung für den Kopenhagener Freund, die nur eine chronologische Sünde nach Shakespeares Beispiel ermöglichte, musste allerdings im Kreise der Aufklärung böses Blut machen.

Deutlicher noch als bei der Wahl seiner Motive erscheint Gerstenbergs Streben nach neuen Wirkungen im Stil des Ugolino. In dieser Hinsicht war das Revolutionäre seines Auftretens am sinnfälligsten und deshalb erhob sich auch alsbald ein allgemeiner Protest dagegen. Fast alle Rezensenten tadeln die Sprache als zu „geblümt“ und Weisse rief entrüstet aus: „Nein, das ist zu tolle shakespeareisieret!“

In diesem Urteile des ehemaligen Freundes liegt etwas Wahres und Gerstenbergs erwähnter Einspruch gegen den Vorwurf ist hier nicht stichhaltig. Denn notwendigerweise musste er sich mit der Leidenschafts-Analyse nach Shakespeares Muster auch dessen Diktion als ihr unumgängliches Organ zu eigen machen.

Auch hierbei geberdete sich der Jünger radikaler als der Meister. Zum Teil begründete es allerdings die krasse Natur seines Stoffes, dass er nicht die krystallklare, plastische Sprache annahm, deren sich die Gestalten seines

1. Wonnegesang! Wonnegesang!
Ist am Ziel denn nicht Vollendung?
Nicht im Thale des Tods Wonnegesang?
 Messias XX, 142.

Vorbilds zumeist bedienen. Vielmehr beeinflussten ihn am stärksten die mannigfachen Spuren, die der Schwulst des Jahrhunderts auch in Shakespeares Werken hinterlassen hatte. Die Verstiegenheit mancher Monologe Lears oder Othellos schien ihm die Erfüllung dessen zu sein, wonach er strebte: Schrankenloses Austoben menschlichen Affekts. Deshalb begann er ein fruchtloses Ringens mit der Sprache, um die höchste Intensität der Wut und Verzweiflung durch Häufung von Bildern, durch ein Schwelgen und Wühlen in entsetzlichen Vorstellungen auszudrücken. Er merkte nicht, wie sehr die Wirkung des Furchtbaren durch eine solche Sturzflut von Krassheiten abgestumpft wurde. Er suchte die Natur und fand den Schwulst.

Vor allem kommen Ugolinos Schwüre, Flüche und Verwünschungen in Betracht. Wenn er das Menschengeschlecht auffordert, zum Mond aufzuheulen, wenn er Ruggieri ein Ungeheuer nennt, das die Hölle von sich ausgespieen hat, wenn er die Pest auf Pisa herabrufft, so meinen wir Othello und Lady Macbeth, Lear und Timon, die Königinnen Konstanze und Margareta zu hören. Hier nimmt, nach Herders Ausdruck, die Leidenschaft auf Worten, wie auf Stelzen, ihren Gang.

Hyperbeln türmen sich auf Hyperbeln. Bald scheinen dem verzweifelten Gheradesca alle Leiden der Erde in eine einzige Stunde zusammengedrängt, bald ruft er die bitteren Worte aus: So weit die Schöpfung reicht, ist kein Ort, von dem der Erschaffende seinen Blick abwandte, als der Ort der ewigen Finsternis und dieser! (60) Vor allem aber weidet sich die Phantasie der Unglücklichen an den blutigen Vorstellungen von Martern und Verstümmelungen, die dann im Geniedrama eine so wesentliche Rolle spielen.¹ Seinem Todfeinde möchte Ugolino das verruchte Herz aus dem Leibe drücken (6), Francesco wünscht, dass Ruggieris „Leib

1. vgl. R. M. Werner. Q. F. 22, 123 ff.

verdorre wie eine Otterhaut im untersten Pfuhl der Vergiftung . . . wo scheussliche Dünste siebenfachen Tod brüten, wo das Antlitz der Natur von Volcanen und Pestilenzen versehrt ist.“ (35) Doch sein Vater übertrifft ihn mit einer Schilderung, die dem sanften Jacobi so abscheulich erschien, dass er sich fürchtete, die Stelle noch einmal zu lesen: „Der Erzfeind hätte seine Freude daran finden können, mir ein Glied nach dem andern absägen zu lassen, erst die Gelenke an den Zehen, dann die Füsse, dann die Beine, dann die Schenkel; so stünde ich Torso da: und nun setzte man mir das zackigte Eisen an die Finger, die Hände, die Arme, eins nach dem andern, mit Ruhezeiten, dass der Zeitvertreib nicht zu kurz dauerte; ganz zuletzt zerstiesse man mir . . . das wunde Herz, bis ich in meinem Blute erlage, das mit viel Schweiss herabränne, aber nicht mit Thränen!“ (36)

Mit diesen weitschweifigen Ausmalungen des Grässlichen wechseln kurze, abgebrochene, überstürzte Ausbrüche der Leidenschaft, deren Stammeln ebenso wie jene langatmigen Tiraden die höchste Raserei des Affekts versinnlichen soll. Hier mischen sich mit Shakespeareschen Rousseausche Einflüsse und die abgerissene, zerhackte Sprechweise der unglücklichen Pisaner mahnt zuweilen an St. Preux' wirre, exaltierte Ausrufe.

Äsyndetische Bildungen jagen die Erzählung in gehetztem Tempo vorwärts. Etwas Atemloses kommt dadurch in den Dialog hinein. „Er presste mich . . . kniff blaue Mäler in meinen Arm, biss die Lippen zusammen . . . , sprach kein Wörtchen, nahm das Baret langsam vom Boden auf.“ (S. 7) Glückliche Steigerungen werden mit ihnen erzielt: Ich bitte, ich flehe, ich beschwöre Dich! (22)

Die ewige Ekstase zwingt zu Parenthesen und schafft anakoluthe Satzungenetze. Solche konfuse Häufung von Vorstellungsreihen ruft Perioden wie folgende hervor: Wenn ich ein Mann wäre, ich will nicht träumen, ein grosser Mann: denn was habe ich, ich Pflanze! gethan,

dass ich ein Mann seyn könnte, wie du? aber wenn ich ein Mann wäre, Niemand sollte mich bedauern.“ Besonders der Heftigste von allen, Anselmo, gefällt sich in derartigen zungenbrechenden Leistungen und der Strom seiner Rede flutet sogar über Einwürfe und Unterbrechungen ohne Ablenkung hinweg (7.9). Ein förmliches Wettsprechen entsteht auf diese Weise.

Zahllose kühne Ellipsen dienen denselben Zwecken. Die ganze Skala der Empfindungen durchmessen sie. Von einem kurzen, herrischen „Keine Geheimnisse!“, einem entsetzten „Woher dieser Stärke“ bis zu vollen Monologen, die nur aus solchen herausgesprudelten Satztrümmern bestehen. „Fürchterlich! hier hinsinken! hier mit dem Tode ringen! einsam! von keiner freundschaftlichen Hand unterstützt! ganz einsam! mein Weib, meine Kinder rings um mich gesammelt . . jeder Sinn voll ihrer Verwesung! fürchterlicher als einsam! (42)

Grimm und Verzweiflung ersticken in vielen Fällen frühzeitig die Rede. So entsteht eine reiche Zahl von Aposiopesen: Gott der Götter du, den ich in der Angst meines Todes — es ist Ugolino! (64) Und hab ich — O Furchtbarster in deiner Rache! (65).

Ein solches wildes Gestammel war seit der Herrschaft des schulgerechten Dramas auf der deutschen Bühne noch nicht gehört worden. Doch seine Wirkung wurde durch stilistische Elemente etwas paralysiert, die sich dem Dichter von verschiedenen Seiten aufdrängten.

Denn so ängstlich er es vermied, für „Oekonomie und Detail“ seines Stücks Anleihen in seiner weitverzweigten Lektüre zu machen, so war er unbewusst in sprachlicher Hinsicht ungemein empfänglich. Zwar ist Hamanns Schreibart, die auf die Schleswigschen Litteraturbriefe so ansteckend gewirkt hatte, im Ugolino nicht mehr massgebend. Doch macht sich vor allem eine starke Beeinflussung durch Klopstock geltend. Die mächtigen Anregungen, die von diesem

schöpferischen Geist ausgingen, mussten naturgemäss den Freund am stärksten treffen, der an seiner Seite arbeitete. Auch in seine Tragödie drangen sie und drückten wenigstens der Diktion ihr Gepräge auf, so wenig das undramatische Talent des Messiassängers auch für Kern und Wesen des Werks zu bieten vermochte. Die Sprache des „Ugolino“ erscheint deshalb in eine Sphäre des hohen Pathos gehoben und überall wird das Bestreben sichtbar, auch das Triviale durch volltönende Wendungen zu umschreiben. Man spricht im Hungerturm nicht von Pisa, sondern von „des Arno versengtem Strand“ (34), nicht von einem Toten, sondern von einem Entbundenen (60).

Aber die Beeinflussung von dieser Seite ging über eine solche allgemeine Wirkung hinaus und erstreckte sich bis auf Einzelheiten in Wortschatz und Sprachgebrauch. Klopstocksche Lieblingsausdrücke¹ zeigen sich in reicher Zahl und seine reformatorischen Bestrebungen zur Bereicherung des Deutschen finden in Gerstenbergs Drama Widerhall. So verrät sich die bekannte Vorliebe für den Gebrauch des Komparativs an Stelle des Positivs, die keiner Belege bedarf, mehrfach: S. 20. Der stillere See. S. 28. Schon wird mir bänger. 39. Die Stütze seines reifern Elends. 41. Das Gewand . . rauschte lauter. 50. Eine mildere Röte umzieht seinen Blick. In der Bildung von Adjektiven mit dem Grundwort voll² wetteifert Gerstenberg mit Klopstock. So erscheint der „gesangvolle Park“ (S. 20) neben anderen Zusammensetzungen, die in den Oden häufig vorkommen, wie (S. 9) liebesvoll, S. 54 tonvoll. Desgleichen machen die zahlreichen Neubildungen von Verbalsubstantiven auf -er,³ die der Messias einführte, Schule, z. B. 31 Erbarmer,

1. Ich benutze die dankenswerten Zusammenstellungen von Chr. Würfl „Ueber Klopstocks poetische Sprache.“ Herrigs Archiv 64, 271 ff und 65, 251 ff.

2. vgl. Würfl a. a. O. 64, 333 ff.

3. a. a. O. 64, 286 ff.

41 Erretter, 66 Reiniger, 58 Gebährerin. Ebenso diejenigen auf -ung,¹ bei denen ihr transitiver, Handlung bezeichnender Charakter zu bemerken ist. Am auffälligsten S. 7 „ich verschweige den Namen seiner Vergiftung, was über seine Zunge geht, wird ein Gräuel.“

Auch Klopstocks unglückliche Versuche, die deutsche Sprache durch ein antikisierendes Häufen der Participien zu bereichern,² werden mitgemacht. Besonders wimmelt der Ugolino von den gepriesenen „Wechselwörtern“ in substantivischer Bedeutung: S. 55 „Ruggieri allein sey der Tobende, aber auch der Zähneklappernde! Er, der itzt jauchzt, sey der Winselnde, der Kriechende“ . . . und an Ausdrücken wie der Ringende, Schreckende (63), der Gekerkerte (57), der Nah-Verklärte (67) ist kein Mangel. Ebenso oft erscheinen substantivierte Adjektiva, besonders auffällig in der Anrede: z. B. S. 47. Langöhrlicher! S. 55. Du Goldzünger! Lichtheller. S. 57. Du Stiefmütterliche! etc.

Eine andere Eigentümlichkeit des Messias-Dichters ahmt Gerstenberg im Gebrauch des faktitiven Accusativs bei Verben³ nach, z. B. 35 wo scheussliche Dünste siebenfachen Tod brüten, 55 Freudigkeiten des Todes auf euch niederlispeln, 4 Du, den ich itzt denke, 42 Tod, wie keiner Dich starb. Auch passivisch gewandt findet sich diese Umsetzung des Intransitiven ins Transitive z. B. S. 40 die gepahlten Nichtswürdigkeiten.

Im einzelnen finden sich noch eine stattliche Reihe von Klopstockschen Wendungen im Ugolino. Bekannte Lieblings-

1. a. a. O. 64, 298 ff. — Diese Verbalsubstantiva bevorzugte auch Lessing, vgl. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache, Braunschweig 1875, S. 214 ff; Er. Schmidt, Lessing II 697.

2. Würfl a. a. O. 65, 283 ff.

3. vgl. a. a. O. 65, 304. — Gegen Erdmann, der diesen Gebrauch für Klinger in Anspruch nahm, vgl. Rieger, Z. D. Ph. IX 493 ff.

worte wie die Komposita mit Silber kehren hier wieder (20 Silberquell, 27 Silbertropfen). Auch das beliebte „rauschen“ erscheint einmal an auffallender Stelle. Für Anselmos seltsamen Ausdruck S. 8 „die Sklaven bebten . . . mit mir davon“ lässt sich eine stattliche Ahnenreihe nachweisen. (Tod Adams I 1. Er bebte fort, kaum ging er. Mess. IV I 181. Wenn die klingende Lanze daherbebt, Wingolf 6, Bebt mir die Freude durch mein Gebein dahin etc. Der wiederholte absolute Gebrauch des Imperativs „schone!“ (S. 60 Sey milde! schon! schon! S. 43 Strafengel, o schon!) geht gleichfalls auf den Messias zurück (vgl. Ges. I 392).

Noch deutlicher weisen die eingelegten Lieder auf den Dichter des „Zürchersees“, z. B. S. 52

Da strömt ihr Silberstrom
Unsterblichkeit!
Ihn soll ich schau! Gedank!
Unauszudenkender Gedank! . . .

In seltsamster Mischung aber gesellte sich diesem breiten, getragenen Pathos ein knappes Verhalten und Zuspitzen des Worts. Neben Klopstock kommt sein stilistischer Antagonist Lessing zu Gehör. Freilich war das „grosse Exempel der dramatischen Algebra“ Emilia Galotti noch nicht geschrieben. Freilich konnte Gerstenberg an den wohlgesetzten Perioden, in die noch Sara Sampson ihren Affekt ausströmen liess, keinen Gefallen finden. Aber die berechnende Kunst blieb ihm nicht fremd, die jeder Silbe ihren Platz zuwies, die mit Parallelismen und Gegenüberstellungen alle Begriffe in das schärfste Licht rückte. Spitze Antithesen führen alle Personen im Munde. Francesco verkündet dem Vater das Todesurteil, „gesprochen über alle, vollzogen an mir!“ (36), kein „Edler im unedlen Pisa“ wird für ihn beten (56). Bei den Toten will Anselmo Schutz suchen, denn ach! die Lebenden sind furchtbar.

Zahlreiche Annominationen verteilen die Accente noch schärfer: der Hungerige fiel nicht über die Schüsseln her, er möchte fallen (17).

Gelegentlich fällt auch ein Oxymoron, wie Ugolinos Versicherung vom liebenswürdigen Unmut seiner Gattin (41). An stichischen Wechselreden sind besonders die Kinderszenen reich, denn zu Herders Verdruss hetzen sich die Knaben Seiten lang mit Worten.

Der innere Zwiespalt in Gerstenbergs Wesen kam deutlich zur Geltung. Denn während er sich der ungehemmten Herrschaft des Gefühls überlassen wollte, brach immer wieder siegreich der abwägende Verstand durch. So kontrastiert mit der angenommenen oder echten Exaltation seiner Personen ihre echt lessingische Bewusstheit auf das schärfste. Das zeigt sich am deutlichsten, wenn der Dialog des Ugolino in die vielberufene Eigentümlichkeit des Philotasdichters, in das Korrigieren verfällt. Gerstenbergs Pisaner greifen nicht nur auf ein Wort zurück, um es zu erweitern, zurückzunehmen, zu negieren, sondern sie kommentieren diese ihre Thätigkeit auch, indem sie den Ausdruck als Ausdruck prüfend ins Auge fassen. In „Sara Sampson“ hiess es: „Sie können es mir ja befehlen“ — „Was für ein Wort!“ (III 2), „Er nennt meine Flucht eine Abwesenheit. Wie viel sträflicher wird sie durch dieses gelinde Wort“ (III 3). Und ebenso finden die Unglücklichen im Hungerturm mitten in aller Ekstase Zeit und Musse zu derlei kritischen Beobachtungen: „Sprich es noch einmal aus, das geliebte tonvolle Wort. Wie wars? Sterben?“ (54), „Sie klirrten! Ein gutes lebhaftes Wort das! (25), „verhungern? Hast Du jemals dies gräuliche Wort: Verhungern überdacht?“ (38).

Mit diesem Element kommt ein spitzfindiger, grüblerischer Zug in die Diktion hinein. Der Rezensent, der in den Litteraturbriefen die kulturhistorische Berechtigung von

Shakespeares Wortspielen verfochten hatte,¹ wagte sich nun gleichfalls auf das gefährliche Feld, trotzdem er nicht an König Jakobs silbenstecherischem Hof lebte. Seine Versuche auf diesem Gebiet sind zumeist recht verunglückt und wenig im Geiste Shakespeares. So äussert Gherardésca seine Besorgnis über das waghalsige Unternehmen Francescos: „Unglücklicher! er ist zerschmettert! er ist Staub!“ und der ehrgeizige Anselmo erwidert: „Ich bin mehr Staub als er!“ (S. 23). Selbst in die Redeweise Gaddos, des einzigen Naiven, drängt sich diese Manier störend. Ja, er variiert geradezu ein ausgeklügeltes Epigramm der Lessingschen Arabella,² wenn er von seiner Mutter sagt (S. 43): „Sie kann mich verschmachten lassen, und doch lieben: denn du liebst mich, mein Vater; sagtest du nicht so?“

Es würde zu weit führen, auch für andere Kunstmittel, die den Strom der Rede eindämmen sollen, auf Lessings Vorbild zu verweisen. Denn so stark auch bei ihm z. B. der Gebrauch der Wiederholungen³ hervortritt, so sind sie doch als Gemeingut der dramatischen Technik anzusehen. Bei ihrem massenweisen Vorkommen im Ugolino ist es schlechterdings ausgeschlossen, ein bestimmtes ästhetisches Prinzip für ihre Verwendung aufzustellen. Denn in vielfacher Gestalt erfüllt hier die Wiederholung alle Absichten, die mit dieser wirkungsreichen Figur verknüpft werden können.⁴ Vor allem dient sie zur nachdrücklichen Hervorhebung eines Begriffs. Am markantesten, wenn ein inhalts-

1. vgl. Neudr. 128 ff.

2. vgl. oben S. 84.

3. K. J. Withalm weist in den dramatischen Werken allein über 20000 Fälle nach. „Ueber eine stilistische Eigentümlichkeit in Lessings Dramen.“ Freiburg. Diss. Graz 1880.

4. Ehrmann (Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert Halle 1892. S. 88) verweist für die Wiederholungen in Gerstenbergs Skalden auf musikal. Einflüsse. — Ihre Häufigkeit in der Geniedichtung behandelt u. a. Brahm Archiv XI, 601 ff. Q. F. 40. 204 ff.

schwerer Ausdruck so viel Empfindungen in dem Betroffenen auslöst, dass er nur immer wieder das eine Wort hervorstossen kann: „Und ist sie todt? bist Du todt? todt? todt?“ ruft Ugolino am Sarge seiner Gianetta (32). Wie viel steigernde Kraft Gerstenberg diesem Stilmittel beimass, geht aus einem Fall hervor, in dem er durch szenische Anweisungen dem Schauspieler zur Hilfe kam. Für Anselmos vierfach wiederholten Ausruf „Mein Vater!“ schreibt der Text vor: mit Heftigkeit — mit den Füßen stampfend — ängstlich schreyend (44). In weniger aufgeregten Situationen kehren die Gedanken eines Monologisierenden stetig zu einem Ausdruck zurück, von dem sie sich nicht losreissen können. Siebenmal knüpfen die bitteren Reflexionen Gherardescas an seinen Urtheilsspruch Verhungern an (38).

Neben diesen zahlreichen Fällen einfacher Epizeuxis dient die Wiederholung besonders der Belebung des Dialogs. Der Zustand intensivster Aufregung, in dem sich die Personen fast durchweg befinden, zwingt sie beim Antworten häufig zur Wiederaufnahme der vorangegangenen Versicherung, der gestellten Frage. So fliegt die Aufforderung des rasenden Bruders, zu singen, bis zum Ueberdruss zwischen ihm und Gaddo hin und her (47).

Auch künstlichere Formen begegnen. In chiastischer Verschränkung erscheint ein Ausdruck zum zweiten Mal, z. B. „Anselmo schlägt seinen Bruder Gaddo? Seinen kranken Bruder schlägt Anselmo? (49), „Sie ist da, die feyerliche Stunde! die prüfende! sie ist da!“ (59), „Ein reissendes Thier . . . ich will mit ihm kämpfen! Kämpfen will ich mit dem reissenden Thier“ (60).

Der fast rhythmische Schwung dieser Wendungen verrät sich auch in den mannigfachen Anaphern des Dramas. Sie bilden nicht selten die Begleiterscheinung der rhetorischen Fragen, in denen sich der Affekt erschöpft. Ein achtfaches Warum? leitet die Anklagen ein, die Ugolino in einem grossen Monolog gegen die Vorsehung schleudert. (36 f.)

Eine sprachliche Eigentümlichkeit fällt auf: Gerstenberg verwendet, offenbar unter dem Einfluss des Englischen, die Hilfsverba in fragender Form zur Wiederholung des Satzinhalts. Nicht nur in gebräuchlicher Weise sollen und wollen, sondern auch haben und sein: nun haben wir ja Essen die Fülle. Haben wir nicht? (23), Sie werden doch nun bald kommen? Werden sie nicht? (26), Du würdest mich nicht so mit der Mine Knabe nennen: würdest Du? (5).

All diese retardierenden Mittelchen stechen recht auffällig von dem schwungvollen Charakter der Gerstenbergschen Prosa ab. Doch lähmten sie ihr Pathos nicht, das sich neue Kräfte aus der Bibel, aus Ossian sog. Wie das ganze Drama in Hiobs resignierende Worte ausklingt, so ruft auch vorher schon Ugolino mit dem biblischen Dulder: „Verflucht sey das Weib, das mich gebar! Verflucht die Wehemutter, die das Wort aussprach: Der Knabe lebt“ (65), Wie Lots Weib möchte er erstarrt dastehen, um auf sein Elend zurückzuschauen (58) und dem Leichenschänder Anselmo gilt sein Fluch, der schon den Brudermörder der Genesis schreckte: „Hebe Dich weg von mir, Abart! . . . sey unstät und flüchtig! die Rache zeichnet Dich aus!“

Wenn auch die Schleswiger Litteraturbriefe — wohl als erstes der kritischen Journale in Deutschland — die Echtheit des Macphersonschen Ossians bezweifelt hatten,¹ so stand doch auch Gerstenberg wie die Zeitgenossen unter dem Bann des Sängers. Das beweisen nicht nur Schöpfungen wie das „Gedicht eines Skalden“ oder wie „Minona“, sondern es zeigt sich deutlich in der Bildersprache des Ugolino. Wenn Francesco befürchtet, dass sein Vater sich von der Spitze des Turms herabstürzt „gleich dem erhabenen Vogel, der sich ins Steinthal wirft“, so schweben ihm Erinnerungen an Fingal vor: My people are the windy rocks, from which

1. vgl. Neudr. 56 ff.

I spread my eagle winds, when I rush forth to renown, and
seize it on its field.“¹

Auch das Bild des Wolkenritts, das Anselmo von dem Turmspringer Francesco gebraucht, ist Ossian geläufig (War of Caros). Ebenso die feierliche Ankündigung „Du wirst fallen, wie der Stamm einer Eiche, alle Deine Aeste um Dich hergebreitet (Fingal III Like a young oak falls Turlathon, with his branches around him). Endlich geht Gerstenbergs Vorliebe für das Auge als Vorbote seelischer Verzweiflung auf den Sprachgebrauch der keltischen Lieder zurück, in denen all dies Rollen und Wälzen, „der Apfel quer, flammigt der Stern“, vielfach vorgebildet ist. Doch begnügt sich der „Ugolino“ nicht mit Ossians stereotyper „Röte“ des Blicks (44, 50), sondern er lässt alle Farben spielen und spricht bald von „weiss-schimmernden“ Augen, bald sind sie „blau und geschwollen“ (42) oder Anselmo muss den vom Elend gebrochenen Vater gar anreden „Warum wendest Du Deine gelben Blicke?“ (63).

Das Ueberladene und Gesuchte solcher Bilder rechtfertigt Christian Schmid's Vergleich dieser blumenreichen Diktion mit Thomson. Selbst in einer Zeit, die an pompösen Metaphern keinen Mangel litt, mussten Gesprächswendungen auffallen wie Anselmos Aufforderung: „Du magst mich zertreten wie einen Skorpion. Ein reissendes Thier billt in meinem Eingeweide! (S. 60) oder seine Frage: Ich kann ihm nicht entschlüpfen . . Kann er mich nicht abmähen?

1. Temora Book VIII, ähnlich B. II und VI. Doch vergleiche auch Shakespeares King John V 2:

the gallant monarch is in arms
And like an eagle o'er his aiery, towers
To souse annoyance that comes near his nest

und Richard II, 1, 3:

As confident as is the falcons blight
Against a bird, do I with Mowbray fight.

(63), Neben zahllosen Gleichnissen aus dem Tierleben, vom Insekt bis zum Drachen, wird besonders der Bilderschatz der antiken Mythologie ausgebeutet. Aus dieser Quelle schöpfte noch die „Minona“ mit Vorliebe.

Metonymische Fügungen verstärken diesen Reichtum: nicht Ruggieri, sondern seine Wut schilt Anselmo einen Buben (7) und Gaddo empfiehlt der Madonna das „Gebet seiner Einfalt.“

So verschmolzen mannigfaltig verschiedene Elemente im Stil des Ugolino zu einem wirkungsvollen und durchaus nicht unharmonischen Ganzen. Die Zeitgenossen, denen das Fremdartigste darin am meisten auffallen musste, nannten es kurzweg Shakespearisieren.

Diese Bezeichnung, die Gerstenberg, bescheiden und unbescheiden zugleich, abwehrte, galt den Dramatikern der Geniezeit bereits als stolzes Ziel. Wie ihre Kunst sich auf dem gleichen Fundament aufbaute, so war auch die Diktion ihrer Bühnenwerke im Kern identisch. Doch ist natürlich auch hier eine bedeutende Entwicklung nicht zu verkennen; die neue Generation ging, wie in allem, so auch in stilistischer Hinsicht wesentlich über die Versuche ihres Vorläufers hinaus.

Da er jedoch selbst nur eine Sprache aus zweiter Hand darbietet, da ihm wie den Jüngeren dieselben Muster vorschwebten, so kann im einzelnen nicht klar geschieden werden, wieviel sie ihm verdanken. Wenn der alte Paetus (Hofmeister V 12) für sein Verhalten gegen die eigene Mutter ein Bild des empörten Ugolino findet, so schwebt beiden Lears Fluch: „Tigers, not daughters“ vor Augen. Wenn Klinger Ausdrücke wie „entgegenbeben“ (Zwill. V 2) oder das absolute „Schone“ (Medea in Korinth III) gebraucht, so steht er nicht im Bann der Hunger-Tragödie, sondern des Messias. Aber es muss festgestellt werden, dass all ihre Ausdrucksformen des Affekts, das Schwelgen im Gräss-

lichen, das Stammeln der Raserei bereits im Ugolino vorbildlich angewandt waren. Gewiss hätten sie auch ohne diesen Pfadweiser den Weg zu Shakespeare gefunden, aber er blieb eine wichtige Vermittlung zwischen dem englischen Genius und seiner jungen Gemeinde. Ebenso ist auf seinen Vorgang die starke Einmischung Klopstockischer Elemente in den dramatischen Stil der siebziger Jahre zurückzuführen:

Aber es war den Stürmern leicht, Gerstenbergs Shakespearisieren zu übertrumpfen. Denn jener huldigte den Anschauungen des Kopenhagener Kreises, der in der tragischen Poesie nur „erhabenen“ Ausdrücken das Bürgerrecht zugestand. Deshalb verzichtete er darauf, Kontraste durch sprachliche Mittel zu erzielen, indem er Ausdrücke des täglichen Lebens in die pathetische Rede einflocht. Noch im hohen Alter hielt er seine konservativen Anschauungen über diesen Punkt aufrecht und gestand, von jeher „die geflissentliche Vermischung der beiden Hauptgattungen des dramatischen Styls, des komisch-familiären und des tragisch-pomphaften“ verurteilt zu haben.¹ Deshalb wahren seine Personen in allem Poltern und Toben eine scharf eingehaltene Grenze. Sie schrecken nicht vor dem Aussprechen des Grässlichsten zurück, aber sie bedienen sich niemals eines Ausdrucks, den gestrenge Sprachwächter als „unedel“ brandmarken konnten. Es braucht nicht nachgewiesen zu werden, wie stark die frischen, urwüchsigen Talente des Sturm und Drangs von dieser Richtschnur abwichen. Sie suchten Falstaffs saftige Kraftausdrücke noch zu überbieten, während die Gherardescas auch im Schimpfen und Fluchen eine gewisse Wohlerzogenheit an den Tag legen. Ein Beispiel charakterisiert das beiderseitige Verhältnis zu Shakespeare in dieser Hinsicht. Ugolino wie Klingers Wieburg² rufen die Pest auf ihre Feinde herab.

1. Verm. Schr. Altona 1815, I 27.

2. „Otto“ I, 5.

Dieser malt ihre Schrecken in deutlichem Anschluss an Coriolans Verfluchung der eigenen Truppen¹ aus: „sie müsste herbey und mit stinkenden faulenden Bäumen den Adelbert und sein Zeugs überschneyen, zu Aas machen, dass es Menschen graute für'm Scheusal.“ Jener aber begnügte sich mit der Anrede an den eigenen Staub (!): „Pestilenz, Pestilenz, du Verwesungsluft der Gherardescas! sey jedem Pisaner, der dich eintrinkt!“

Hiermit hängt ein anderes Moment zusammen, das die Geniesprache sinnfällig von Gerstenbergs Ausdrucksweise unterscheidet. Er hegt, um den Adel der Form zu wahren, Respekt vor dem Bestand des Sprachguts. So gern er auch elliptische Satzwendungen verwendet, so sind ihm doch die kühnen Eingriffe der Stürmer in die Gestalt des Worts fremd. Ihre Elisionen, Apostrophierungen, Kontraktionen,² ihre archaisierenden Formen und Provinzialismen³ hatten in seinem Werk noch keinen Raum, da er keinerlei Annäherung an die Umgangssprache suchte. Doch ist bereits die Vorliebe der kommenden Generation für die *Onomatopöie* im Keim vorhanden, und wie sich später Adelung über diese „After-Figur“ entsetzte, so bemerkte schon Jacobi zu einem gelegentlichen Patsch! oder Mum! der Kinder: „dies, deucht uns, hätte weniger natürlich seyn können.“ Auch der verschwenderische Gebrauch der Interjektionen weist auf kommende Uebertreibungen hin. Doch wie zahm erscheinen

1. I, 4.

2. Selbst Hamann, der Prediger der stilistischen Kürze schalt über die Greuel der Verwüstung in Ansehung der deutschen Sprache, die alkibiadischen Verhunzungen des Artikels etc. (vgl. Minor, J. G. Hamann in seiner Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode, Frankfurt 1881, S. 26f.) — und Adelung erinnerte mahrend an das Horazische: *Brevis esse laboro, obscurus fio* (Ueber den deutschen Styl I 207).

3. vgl. Erdmann Ueber F. M. Klingers dramat. Dichtungen Königsberg 1877. — Rieger, Z. D. Ph. IX, 493 ff.

gegen Lenz' oder Sprickmanns Extravaganzen¹ die szenischen Anweisungen! „Schüttelt ihn heftig“ wird in Halle schon als gewaltsame Aktion vermerkt. Eher scheint schon das Ansinnen an den Darsteller des Francesco „sich die Haare auszureissen“ (S. 32) im Geiste der Geniedramatiker.

Natürlich finden sich auch in der Sprache des Sturm und Drangs, deren Wendungen nach einer oft ausgesprochenen Beobachtung vielfach von Hand zu Hand gehen, manche Reminiszenzen an den Ugolino. Gheradescas Jammern, dass er allein sterben müsse, findet sein Echo bei Weislingen,² bei Leisewitz Fürsten³ und noch bei Klingers Damocles (V 1). Die von Werner⁴ zusammengestellten Marterphantasieen, die sich leicht vermehren liessen, sind ersichtlich von Gerstenberg inspiriert. Ruggieris „Drachennest“ klingt in den „Räubern“ (II 3) und in Lenz „Menoza“ (IV 6) wieder. Anselmos schauriger Racheschwur „gehüllt ins Dunkel dieser schauernden Mitternachtsstunde“ mag Karl Moor (IV 18) und Möllers Gräfin (Walltron IV 5) vorschweben. Seine Berufung auf Gottes Richterstuhl macht im Hofmeister (I 4) und in den Räubern (I 1) Epoche. Ein Vergleich, wie der Wunsch des sterbenden Gaddo, als „geknicktes kleines Blümchen unter des Vaters Füßen zu sterben“, galt der Kritik noch als „zu spielend, zu gesucht.“ In der Folgezeit wird er geläufiger und erscheint in Hahns Erzählung „Kunigunde“⁵, wie noch im Munde Clavigos und der Luise Millerin (I 3).

1. z. B. Schluss des Menoza in Lenz dram. Nachl. ed. Weinhold 311 Donna Diana (fasst ihn an die Gurgel) (reisst ihm den Verband von der Wunde) (kratzt mit den Nägeln an seiner Wunde) (schlägt ihn mit Fäusten) (stopft ihm ein Schnupftuch in den Mund).

2. vgl. Weissenfels, Goethe im Sturm und Drang, S. 511.

3. Julius, v. Tarent V 2.

4. a. a. O.

5. Ich kenne nur den Abdruck bei Werner Q. F. XXII, S. 93.

Am engsten sind auch hier Klingers Beziehungen zu Gerstenberg. In zweiter Linie kommt der junge Schiller, während Goethe, Lenz, Leisewitz mehr zurücktreten und für andere, wie für Wagner und Maler Müller eine sprachliche Beeinflussung nicht nachzuweisen ist.

Klingers Gedächtnis bewahrt und rekonstruiert sogar die geschraubtesten Bilder und Wendungen des „Ugolino“. „Francesco schien den Orkan an der Stirn zu fassen“, wird dort berichtet und Guelfo ruft: „Gebet dem Sturm, er soll sich legen. Fass ihn an der Scheitel“ etc. (Zwill. III 1).

Ebenso lebt in seinen Dramen ein Ausdruck des philosophierenden Gherardesca fort, den Jacobi als „seltsam“ gerügt hatte: die „taube Fühllosigkeit“ der Natur in gewissen Augenblicken. Diese Zusammenstellung erregt Klingers Wohlgefallen in dem Mass, dass sein Wild sie gleich zweimal (Sturm und Drang IV 7, V 9) verwendet. Ja, noch im Damocles heisst es „Dein Herz ist taub, fühllos wie das Eisen. (I letzter Auftritt.) Auch Goethe (Stella III) und Lenz (die Freunde machen den Philosophen I 4) scheinen darauf zurückzukommen.

Die Eigenart der Gestalten des Geniedramas, von sich selbst unter namentlicher Nennung in der dritten Person zu sprechen, ist besonders bei Klinger bemerkt worden. Auch sie ist bereits allen Personen des „Ugolino“ geläufig: Gherardesca soll nicht fliehen als wäre er ein Bandit (15), Francesco soll Dich retten (16), Lass den schändlichen Anselmo hungern (61), ist hier niemand als der kranke Gaddo (28).

Für den übertriebenen Kultus der Augensymbolik, der besonders in der „Neuen Arria“ hervortritt, möchte ich nicht mit Werner¹ auf persönliche Motive, sondern wie bei Gerstenberg auf Ossian verweisen.

Aber nicht blos Redewendungen, sondern auch Situationen und Motive des „Ugolino“ tauchen im Geniedrama auf. Es

1. Z. Ö. G. 1879. 290 Anm.

kann kein Zweifel walten, woher in der ersten Fassung des Götz Franzens Wunsch stammt, den Brief an „den verdammten Sickingen“ zu vergiften. Auch das krasseste Wagnis Gerstenbergs findet Nachahmung: Klingers Wild (Sturm und Drang IV 5) und Goethes Beaumarchais (Clavigo IV) verraten Anwandlungen von Kannibalismus. Auf die Kinderszenen ist bereits hingedeutet. Ihrer Entwicklung parallel läuft die gesteigerte Vorliebe des Sturm und Drangs für ~~Gefängnis~~Gefängniszenen.¹ Einflüsse des Lilloaschen „Merchant of London“ spielen hier mit und die wilde, krasse Natur der verherrlichten „Kerls“ bedingte an sich eine häufige Berührung mit dem Kerker. Besonders in den Niederungen des Kraftschauspiels nehmen derartige Szenen einen breiten Raum ein. Möllers „Sophie“ ist mit ihren Stimmungsbildern aus dem Zuchthaus ein charakteristisches Beispiel dafür.

Engere Berührungen mit dem Grundthema blieben nicht aus: Das „Gebeinhaus“ Gherardescas verwandelte sich in des wilden Metzlers „Beinhäusel“ und Ruggieri in den Grafen v. Helfenstein, Klingers Blasius weiss von Leid und Freud im Turm der Inquisition zu berichten² und Prinz Tandi³ entspringt, ein zweiter Francesco, aus dem phantastisch geschilderten Pyramidenturm seiner Heimat. Auf offener Bühne aber entstieg der alte Moor seinem Hungerturm.

1. Aufzählung bei Werner a. a. O., für das Ritterdrama Brahm a. a. O. 147.

2. Sturm und Drang III 1.

3. Lenz, Menoza I 1.

5. Aufführung.

„Ich wünsche dem Autor . . einen theatralischen Mitarbeiter von Geschmack . . . eine Britische Bühne . . und dann ein britisches oder griechisches Publikum!“

So beschloss Herder seine Besprechung des „Ugolino.“ Seine Ansicht war also, dass es nach einigen technischen Aenderungen nicht an dem Trauerspiel läge, wenn es keine Aufführung erleben sollte. Mit dieser optimistischen Auffassung stand der jugendliche Rezensent jedoch fast vereinzelt da. Die Zeit, die Gerstenbergs Drama entstehen sah, war für die deutsche Bühne eine Zeit des scheinbaren Aufschwungs, eine Epoche der Hoffnungen und der frommen Wünsche. Die Misswirtschaft der umherziehenden Prinzipale lag offen zu Tage. Endlich leuchtete dem Publikum die Schädigung der dramatischen Kunst durch das Vagabundentum der Künstlergesellschaften ein. Ständige Bühnen, National-Theater waren die Losungsworte der Zeit. Glückliche Anfänge verhiessen trügerisch eine reiche Zukunft: Die Entstehung des „Ugolino“ und der Hamburgischen Dramaturgie fällt in das gleiche Jahr.

Enttäuschungen blieben auch auf diesem Gebiet nicht aus. Zwar wandte sich der gefeiertste Dichter der Nation der Bühnendichtung zu. Aber Klopstocks erste biblische Dramen liessen bereits erkennen, dass von hier dem deutschen Theater das Heil nicht kommen werde.

Gerstenberg, der als Lyriker schon einen bedeutenden Ruf besass, erweckte grosse Hoffnungen, als er sein Talent in den Dienst des Dramas stellte. „Ich kann mit keiner angenehmen Nachricht schliessen, als dass dieser vortreffliche Dichter sich unter die tragischen Poeten mischen will“

verriet bereits 1767 der geschwätzige Giessener Chr. H. Schmid¹ seinen Lesern.

Desto schmerzlicher war die Erkenntnis, dass auch das Drama dieses Autors für die praktischen Zwecke der Bühne keinen Gewinn bedeute. Und dieser Wahrnehmung konnte sich niemand verschliessen, so verschieden auch im übrigen das Urteil über das Drama lautete. So schrieb Lessing unter dem frischen Eindruck des Gelesenen an Nicolai:² „Ich bedaure nur, dass weder durch diese noch durch Klopstocks Tragödie das deutsche Theater im Geringsten reicher geworden. Denn beide können schwerlich oder gar nicht aufgeführt werden.“ Auch mündlich wiederholte er dieses Urteil über die Hermanns Schlacht und den „Ugolino,“ wie aus Boies Bericht³ hervorgeht.

Unter den zeitgenössischen Kritikern galt denn auch die Unaufführbarkeit des Ugolino als ausgemachte Sache. Selbst ein wohlwollender Beurteiler wie Küttner⁴ beginnt seine Besprechung mit den Worten: „Nicht fürs Theater ist sein Ugolino gemacht.“ Und der wetterwendische Schmid⁵ fragt nun höhnisch: „Besteht das Bewunderungswürdige eines tragischen Originals darinnen, dass es nie aufgeführt werden kann? O, so ist Ugolino ein Meisterstück!“ Eine Begründung der allgemeinen Ueberzeugung findet sich nur selten, wie z. B. in einer bitterbösen Beurteilung aus dem Klotzischen

1. Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen. Leipzig 1767, S. 499.

2. Hamburg, 4. August 1767, Hempel 20, 1 S. 256.

3. An Gleim, 8. Dez. 1767, vgl. Weinhold, H. Chr. Boie, Halle 1868, S. 15.

4. Charaktere teutscher Dichter u. Prosaisten, Berlin 1781. S. 388.

5. Zusätze zur Theorie der Poesie etc. 4. Sammlung, Leipzig 1769. S. 351 ff.

Kreise:¹ „welcher Zuschauer wird es aushalten, diese hungernen vier Personen in unveränderter Situation bis ans Ende und endlich verhungert . . . zu sehen?“

Auch die Satire bemächtigte sich der Schicksale des Buchdramas. So richtete Christoph Gottlieb v. Murr eins seiner salzlosen Epigramme² „an den Herrn von Gerstenberg:“

Dein Ugolin rührt nur das Geisterchor
Drum stellten ihn die Körper noch nicht vor.

Nur der allzeit getreue Parteigänger des Klopstockschen Kreises, C. F. Cramer, beugte sich dem allgemeinen Urteil nicht. Sein Blick verkannte, durch freundschaftliche Beziehungen geblendet, die theatralischen Schwächen der Bardiete wie des Ugolino. Den „theoretischen Schwätzern“ wie der Habsucht der Bühnenleiter schiebt er die Schuld an ihrer Unfruchtbarkeit für das Theater zu. Märchenhafte Reichtümer erträumt er sich, mit deren Hilfe er dann „lauter unvorstellbare Stücke“ darstellen wolle.³

Gerstenberg selber sprach sich über die Frage in einem Ton aus, dessen Resignation die allgemeine Zeitstimmung nach dem Scheitern der hochfliegenden theatralischen Pläne kennzeichnet. Nach einer Rechtfertigung der ungewohnten Prosaform seines Dramas schreibt der Dichter:⁴ „Es ist auch hoffentlich beim Ugolino nicht viel daran versehen. Denn ob ich ihn gleich keineswegs der Vorstellung unfähig schätze, so wünscht ich doch nicht, dass er von mittelmässigen Akteurs gespielt werden möchte . . .“

1. Neue Hallische Gelehrte Zeitungen; 3. Theil vom Jahre 1768. 89. Stück, S. 706 ff.

2. Sinngedichte, Magdeburg 1773. S. 4.

3. Klopstock. Er; und über ihn. 5. Teil. Leipzig u. Altona 1792. S. 326, 335 f.

4. An Gleim, Kopenhagen, 28. Dez. 1768. Morgenblatt für gebildete Stände, 1817. Nr. 25, S. 97 ff.

Den theoretischen Auseinandersetzungen über die Ausführbarkeit des „Ugolino“ machte ein Jahr nach dem Erscheinen des Werkes ein unternehmungsfroher Schauspiel-direktor ein vorläufiges Ende. Döbbelin brachte das Drama in Berlin zur Darstellung.

Vielleicht versprach sich der mutige Prinzipal einen ähnlichen Erfolg, wie er ihn im Jahre zuvor mit „Minna v. Barnhelm“ errungen hatte. Aber das Glück blieb ihm nicht treu und das Trauerspiel kam während des ganzen Berliner Aufenthalts der Truppe (März-Juli 1769) nur an zwei Abenden zur Aufführung. Am 2. Juni wurde der Ugolino zum ersten Mal dargestellt und am folgenden Tage wiederholt, um fortan auf immer vom Spielplan zu verschwinden.

Ueber die Bühnenschicksale des Dramas fließen die Quellen nur spärlich. Nach damaliger Sitte nahmen die beiden Berliner Zeitungen von den Darbietungen des Theaters nur im Inseratenteil Notiz. So melden denn die Haude-Spencersche wie die Vossische Zeitung fast gleichlautend am 3. Junius: „Heute wird die Königl. general-privilegierte Döbbelinsche Schauspielergesellschaft nochmals aufführen, das mit vielem Beifall aufgenommene Trauerspiel: Ugolino betitelt. Den Beschluss macht ein grosses Pantomimisches Ballet, von Mr. Barzanti, die Matrosen und Fischer.“

Noch weniger lässt sich aus der einzigen Wochenschrift erschliessen, die damals in der Hauptstadt erschien. Denn Wegeners „Berlinischer Zuschauer“ enthält einzig und allein moralisierendes Gewäsch. Das lebhafteste Theaterleben jener Zeit (im Jahre 1769 spielten ausser Döbbelin noch Schuchs Gesellschaft und die „Comédiens ordinaires du Roi“ in Berlin) hinterliess in der Zeitschrift keine Spur.

Ein Zufall verhinderte, dass dieser Mangel an öffentlicher Berichterstattung durch eine private ergänzt wurde. Gleim, der für Gerstenberg wie für den ganzen Klopstockschen Kreis das lebhafteste Interesse hegte, befand sich im Sommer

1769 in Berlin. Aber auch er kann nur vom Hörensagen berichten: „Dass man auch Gerstenbergs Ugolino vorgestellt hat, werden Sie schon wissen“ schreibt er an Lessing.¹ „Mit vielem Beifall, sagten die Mehrsten. Ich war die beiden Tage der Vorstellung (denn es ist zweimal aufgeführt) eben verreiset und hätt' es so gerne gesehen.“

Ein zweiter brieflicher Bericht ist leider nur in verstümmelter Gestalt überliefert. Die Karschin wohnte der Aufführung bei, doch hat Proehle von ihrer Beschreibung nur wenig Worte wiedergegeben.² Daraus geht hervor, dass Döbbelin sich durch die Darstellung „ein Fest gegeben habe“, sonst weist die Dichterin aber nur auf einen vornehmen Gast hin: „Prinz Friedrich von Braunschweig war der erste der Zuschauer. Ich hab' ihn schaudern gesehen . .“

So bilden denn die Theater-Annalen des ofterwähnten Christian Heinrich Schmid³ fast die einzige Quelle⁴ für die Bühnendarstellung des „Ugolino“. Der Vielgewandte preist hier das sehr originelle Trauerspiel, besonders die Phantasie und die Stärke des Dichters im höchsten Pathos, um dann fortzufahren: „Unerachtet viele Szenen darinnen mehr Grausen und Abscheu, als Mitleid erregen, und das ganze Thema untheatralisch ist, so hat doch Herr Döbbelin es gewagt, dasselbe aufzuführen. Er selbst spielte

1. Halberstadt, 25. Septbr. 1769. Hempel XX 2. 327.

2. Lessing, Wieland, Heinse, Berlin 1877. S. 214.

3. Chronologie des deutschen Theaters 1775. S. 276 f.

4. Nicht zugänglich war mir die anonyme Schrift: „Ueber die Döbbelinische Schauspielergesellschaft. Ein Brief an einen Freund in Königsberg 1769.“ — Brachvogels Schilderung wimmelt von sachlichen Unrichtigkeiten (Gesch. des Kgl. Theaters zu Berlin, I 218 f), während E. A. Hagen (Geschichte des Theaters in Preussen, Königsberg 1854, S. 357) eine sonst unbezeugte Ugolino-Aufführung durch Döbbelin in Königsberg angiebt. Ch. H. Schmid, der als Gewährsmann zitiert wird, weiss nur von einer Berliner Darstellung zu berichten.

darinnen mit seiner ganzen Familie; er Ugolino, Mad. Döbbelin Francesco, Demoiselle Döbbelin den Anselmo und Monsieur Döbbelin den Gaddo.“

Der Prinzipal mit Frau und Kindern als einzige Darsteller! Wie ein Bericht aus der Frühzeit des Komödiantenwesens mutet diese Schilderung an. Desto bedauerlicher bleibt es, dass uns keine nennenswerten Eindrücke der Zeitgenossen von der patriarchalischen Auf-
führung erhalten sind.

Ob sie gerade ein künstlerischer Genuss war, ist zum mindesten zweifelhaft. Denn in dieser Spielzeit lauten die Urteile über die Leistungen der Truppe nicht eben rosig. So berichtet Karl Lessing seinem Bruder, kaum vier Wochen nach der Ugolino-Darstellung „dass das Döbbelinische (Theater) von Tage zu Tage schlechter wird und Döbbelin's Eifer bloß Gasconnade ist.“¹ Und ein späteres Schreiben² klagt besonders über die Familie des Prinzipals: „Er könnte die Stücke oft besser besetzen, aber . . . seine Tochter, er und seine Frau verderben Alles.“ Ueberhaupt erscheint der Schauspieler als Mensch wie als Künstler im Briefwechsel der Brüder von der ungünstigsten Seite. Sein schlechtes Gedächtnis, seine lächerliche Eitelkeit wie seine wachmeisterhafte Plumpheit werden verspottet und besonders Gotthold äussert sich in den verächtlichsten Ausdrücken über die „ewigen und unendlichen Windbeutelereien“ des „Narren,“ der „zur wahren Aufnahme des Theaters ebenso wenig thun kann als will.“³ Ja, Lessing, der es aus eigener Erfahrung wissen musste, bezeichnete es geradezu als eine „zweideutige Ehre“ von Döbbelin aufgeführt zu werden. Amt und Not fesselten Gerstenberg an Dänemark und hinderten ihn, ähnliche bittere Erfahrungen zu sammeln.

1. 1. Julius 1769. Hempel XX 2, 299.

2. 14. Februar 1771 a. a. O. 443.

3. a. a. O. Abt. 1, S. 232, 277, 476, 529, 573.

6. Aufnahme.

Das litterarische Schicksal des Ugolino ist nur ein Widerschein vom Geschick seines Verfassers: früher Ruhm, frühe Vergessenheit.

Schon vor seiner Veröffentlichung ging dem Drama ein bedeutender Ruf voraus. Vielfach ist die allgemeine Neugier bezeugt, mit der es erwartet wurde. Ihr entsprach denn auch die Heftigkeit, mit der die Tragödie nach ihrem Erscheinen umstritten wurde. Berufene und Unberufene untersuchten sie auf Wert und Wesen, die Partei-Interessen einer ausgebreiteten Cliques-Wirtschaft kamen zu Wort. Trotzdem ist die Zahl der öffentlichen Besprechungen nicht übermässig gross. Die junge Generation, auf die „Ugolino“ am stärksten wirken musste, war noch nicht am Ruder und von den älteren scheute sich so mancher, angesichts der exponierten Stellung Gerstenbergs, offen Farbe zu bekennen. Den schlaffen, feigen Geist dieser unmännlichen Litteraten kennzeichnet ein Stosseufzer Weisses¹ einem Vertrauten gegenüber: „Man darf nicht mehr laut sagen, was man denkt, wenn man nicht einen ganzen Schwarm wider sich aufbringen will. Ich wollte es nicht wagen, Klopstocken zu tadeln; Lessing, Gerstenberg, Cramer u. a. würden auftreten, um mich zu demütigen.“

Weisses neue Bibliothek beobachtete denn auch über das Werk ihres ehemaligen Mitarbeiters strenges Stillschweigen und erwähnte es erst 20 Jahre später bei Gelegenheit einer „Minona“-Kritik.²

1. An Uz . . . 9. Juli 1769. Morgenblatt für gebildete Leser 1840, S. 1143; ähnlich 15. Mai 1772 a. a. O. S. 1165.

2. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste. 34. Bd., 1. Stück, S. 130.

Von den Besprechungen der übrigen kritischen Journale bietet die Rezension in Nicolais Allgemeiner Deutscher Bibliothek¹ das meiste Interesse. Der junge Herder ist ihr Verfasser.

Nirgends wird das Recht der Individualität schärfer betont als hier. Verächtlich gelten die objektiven theoretischen Erörterungen als abgethan. „Was gehen mich alle diese Ehrenveste Fragen an? ich folge zuerst dem Strome meiner Empfindung.“ Ungemein lebendig, persönlich muten daher Herders Ausführungen an. Zunächst drängt es ihn, der stürmischen Ueberschwänglichkeit seiner Begeisterung Ausdruck zu verleihen. Gerstenberg wird ein Dichter der ersten Grösse genannt, von wilder und weicher Imagination, von tiefer menschlicher Empfindung und einem inneren unennbaren Sinne. Erst nachdem er sich diese enthusiastische Bewertung vom Herzen geschrieben hat, kann der Rezensent auf Einzelheiten eingehen, loben und tadeln.

Seinen vollen Beifall findet die Charakteristik der Gestalten. Nur die Unversöhnlichkeit und Hartherzigkeit Ugolinos stört ihn. Herder verlangt in erster Linie, dass der tragische Held Sympathie einflösse. Dagegen verstösst aber für ihn die unväterliche Härte Gherardescas gegen Francesco, sein Wüten gegen Anselmo im Bann der Raserei. Auch Shakespeares Helden verletzen das Mitgefühl oft, aber nur gleichsam, im Vorbeigehen. Hier aber wirke das Andauern der Disharmonie undramatisch, unshakespearisch.

Was die Komposition anlangt, so wird mit feinem Verständnis die Uebertragung der Handlung von aussen nach innen gewürdigt. Aber ihre Monotonie wird gerügt. Francescos Fluchtversuch reicht Herder für eine Umwälzung der Empfindungen nicht aus. Hier erscheint der Enthusiast plötzlich allzu rigoros und merkwürdigerweise wird er auch

1. Bd. XI, Stück 1. S. 8 ff. Herders Werke ed. Suphan IV 308 ff.

dem Besten nicht gerecht, das Gerstenberg zu geben hatte: den Kinderszenen. Es ist bereits erwähnt, wie „entwürdigend“ er ihr „Charaktergeschwätz“ fand. Desto höher stehen ihm die rührenden Episoden des Dramas, wie Gaddos Tod. Trotz all dieser Rügen klingt aus Herders Ton die reinste Hochachtung vor Gerstenbergs Talent. Aeusserte er doch um die gleiche Zeit brieflich¹: „Es wäre unverzeihlich, wenn Sie den Ugolino . . . noch nicht gelesen hätten . . . ich finde in ihm Züge des Genies, wie noch in keinem tragischen Dichter von Deutschland.“

Desto schlimmer erging es dem Dichter in den Klotzischen Journalen. Denn seit einer verächtlichen Bemerkung des 12. schleswigschen Litteraturbriefes war er in Halle schlecht angeschrieben. Jetzt bot sich ein willkommener Anlass, ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Massvoll geschah dies in der Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften², die sich begnügte, Einzelheiten zu tadeln und besonders eine Blütenlese stilistischer Anstössigkeiten darzubieten. Diese Mässigung findet ihre Erklärung in der Persönlichkeit des Rezensenten, denn die Besprechung stammte von Johann Georg Jacobi, den sich Gerstenberg erst ein Jahr später durch scharfe Kritiken zum Feinde machte. Aller Groll des gekränkten Parteihauptes aber kam in den „Neuen Hallischen Gelehrten Zeitungen“ zum Vorschein.⁴ Hier wurde die boshafte Hypothese aufgestellt, dass ein schlechter Skribent Gerstenbergs Namen zu einer Fälschung missbraucht habe. Hämisch fügt der Rezensent hinzu: „Gewiss trauen wir jetzt noch dem Herrn von Gerstenberg

1. Herders Briefe an Hamann ed. Hoffmann. Berlin 1889, S. 56 f.

2. II. Bd. 8. Stück S. 600 ff. Halle 1768.

3. vgl. Martin, Ungedruckte Briefe von J. G. Jacobi Q. F. 2 Strassburg 1874, S. 28 f. — Weilen, Viertelj. Schr. III 178 ff.

4. 3. Theil 89. St., S. 706 ff. Halle 1768.

mehr Kenntniss des Theaters und dramatisches Genie zu, als dieses Stück verräth und es sollte uns leid sein, wenn wir uns irren.“ Die wenigen Vorzüge, die diese Besprechung dem Werk lässt, werden obendrein als Entlehnungen aus Dante und Shakespeare gekennzeichnet.

Ebenso partiisch musste Wielands Urteil lauten, dessen Shakespeare-Verdeutschung von der „schleswigschen Faktion“ so scharf geißelt worden war. Brieflich¹ äusserte er sich gegen Riedel über das Werk des „Hasenfusses, den seine vermeinte grosse Weisheit rasend macht:“ Was Gerstenbergs Ugolino seyn soll, weiss ich nicht . . . Eine Tragödie vielleicht? Das weiss ich, dass weder der tändelnde noch der kritische Gerstenberg mein Mann ist.

Gleichfalls brieflich wagte auch der zaghafte Weisse ein überaus abschätziges Urteil² über den Ugolino: „Ich habe ihn“, schreibt er, „bald nicht ohne Abscheu und bald nicht ohne Gelächter lesen können.“ Auch mündlich äusserte er sich ähnlich, musste aber den Schmerz erleben, dass Gerstenberg durch eine Indiskretion davon erfuhr und mit dem Unzuverlässigen brach, der ihm gegenüber „weit schonender“ geurteilt hatte.³

Offener ging der sonst so achselträgerische Schmid in Giessen vor, indem er eine scharfe Rezension⁴ veröffentlichte, die den Verfasser des Ugolino der Geschmacksverderbung bezichtigte und ihm übertriebenen Shakespeare-Kultus vorwarf. Das „Verlangen grässlich zu seyn“ sei die Triebfeder, Ekel und Abscheu die Wirkung seines Dramas.

1. Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland ed. Ludwig Wieland 1815. I S 225 f.

2. An Uz. a. a. O. S. 1137 f.

3. vgl. Weisses Selbstbiographie Leipzig 1806. S. 141.

4. Zusätze zur Theorie der Poesie. 4. Sammlung, S. 351 ff. Leipzig 1769.

Aber all diesen Widersachern stehen unter den Zeitgenossen anerkennende Freunde, begeisterte Verehrer in reicher Zahl gegenüber. Die Männer, auf denen die Zukunft der deutschen Litteratur ruhte, schlossen sich Herders günstigem Urteil an. Lasen sie den Ugolino auch nicht mit der feurigen Leidenschaft des jungen „Anton Reiser“,¹ der darüber Essen und Schlafen versäumte, so wussten sie doch seinen Wert — je nach Temperament und theoretischem Standpunkt — zu schätzen oder zu überschätzen.

Klopstock befindet sich als persönlicher Freund des Dichters natürlich in ihren Reihen. Sein Urteil beschränkte sich aber nicht bloß auf ein günstiges Wort der Anerkennung. Er hatte dem schwankenden, unruhigen Dichter als thätiger, antreibender Ratgeber beim Schaffen des Dramas beistehen müssen. Wie sehr Gerstenberg solche Hilfe brauchte, geht aus einem handschriftlichen Vermerk hervor, der sich auf dem Manuskript der „Minona“ findet. Voss musste bei diesem Werk die Rolle des Mahners und litterarischen Beirats spielen. „Ist's so besser?“ wird er angeredet. „Sie sehen, dass ich auch eine halbgesagte Kritik zu nutzen suche. Ich kann keinen Schritt vorwärts thun, bis ich mit der völligsten Gewissheit weiss, dass Sie mit mir zufrieden sind.“

Deshalb konnte Klopstock, der den Ugolino „trefflich und nicht zu schrecklich“ fand², von seinem Verfasser sagen: „Ich habe das kleine Verdienst, ihn aufgemuntert zu haben.“ Seine Gelehrtenrepublik aber stellte Gerstenberg an die Spitze ihres Bühnenwesens.

Lessing, der diese Würde mit ihm teilen sollte, hatte trotz aller Ausstellungen versprochen, öffentlich für das Drama einzutreten: „Wieder ein Knochen für die kritischen

1. Seufferts Neudrucke, Nr. 23, S. 175.

2. An Gleim, 19. Dezember 1767. Kl. Schmidt, Klopstock und seine Freunde III 196 f.

Hunde. Wenn sie sich genug darüber werden zerbissen haben, so will ich auch meinen Knittel darunter werfen.“¹ Dazu kam es freilich nicht. Mit welch' warmem Interesse er sich aber persönlich um das Werk bemühte, ist bereits gezeigt worden.

Mannigfache Gelegenheit zur Beurteilung der Tragödie bot sich Goethe dar. Und mannigfach verschieden lautet seine Kritik in den verschiedenen Epochen seiner Entwicklung. Bereits kurz nach dem Erscheinen muss er es gelesen haben. Aber damals, in seiner Frankfurter Rekonvaleszenten-Zeit, weicht er noch einer Beurteilung aus. Seine Gedanken darüber nennt er „zum erzählen ganz erträglich, zum Schreiben noch lange nicht ordentlich, nicht richtig genug“.² Und etwas später: „Von Ugolino soll man gar nicht urteilen. Ich sage nur bey der Gelegenheit; Grazie und das hohe Pathos sind heterogen, und niemand wird sie vereinigen, dass sie ein würdig Sūjet einer edlen Kunst werden.“³ Aber bereits 1773 darf Schönborn dem Freunde ein enthusiastisches Urteil des Götz-Dichters übermitteln: „Von Ihrem Ugolino sagt er, dass er mit Götterkraft gemacht sei“. . . .⁴ Es ist kein Wunder, dass sich diese Begeisterung beim Ausreifen und Wandel der litterarischen Ueberzeugung Goethes abschwächte. Aber noch spät bleibt ihm eine hohe Wertschätzung des Dramas. Bei Gelegenheit seiner Böhlendorff-Rezension kommt er auf den Ugolino zurück und noch jetzt, 1805, findet er Worte hoher Anerkennung: „Ich habe das Stück bey dieser Gelegenheit wieder durchgelesen und es auch nach meinen jetzigen Einsichten und Ueberzeugungen bewundern müssen.“⁵ Und in jener Rezension schliesst eine liebevolle Analyse des

1. An Ebert, 18. Oktober 1768. Hempel 20, 1 S. 290.

2. An Oeser, 24. Nov. 1768. W. A. IV 1, S. 181.

3. An Friederike Oeser, 13. Febr. 1769, a. a. O., S. 198.

4. Redlich, Zum 28. Januar 1878, Festschrift für Roepe S. VI.

5. An F. H. Jacobi, 19. April 1805. W. A. IV 17, S. 272.

Gerstenbergschen Werks mit dem Zugeständnis, dass es etwas gleichsam Unmögliches mit Sinn und Geschick gewissermassen ausgeführt habe.

Kühler lautete das Urteil in Dichtung und Wahrheit über das „schöne, aber bizarre Talent“, eine Bezeichnung, die Gerstenberg noch spät zu bitteren Bemerkungen und Anspielungen veranlasste.¹ Doch ist hier nicht von Ugolino allein, sondern von dem ganzen, ungleichartigen Lebenswerk seines Verfassers die Rede.

So begeisternd, wie auf den jungen Goethe, wirkte das revolutionäre Trauerspiel natürlich auch auf die übrigen Glieder des rheinischen Geniekreises. Es ist wohl kein Zufall, dass gleich die erste Nummer ihres Organs, der Frankfurter Gelehrten Anzeigen, eine Huldigung für Gerstenberg enthält. Heinse, der ihm in einem seiner Sinngedichte² einen Seitenhieb versetzt hatte, wird hier mit scharfen Worten zurückgewiesen und sein Ausfall als „unanständig“ bezeichnet.

Ihren extremsten Ausdruck fand diese Begeisterung in Schubart, der „Ugolino“ in seinen Augsburger Vorträgen „geradezu als eines der ersten Trauerspiele der Welt“ bezeichnete³ und zu seinem Lobe im Vorwort zu Halns „Auf-ruhr“ den Mund recht voll nahm.

Auch der jüngste der ungestümen Neuerer, Schiller, geriet frühzeitig in den Bann der Dichtung. Sie gehörte zu den Werken, an denen er in der Militärakademie seine Phantasie berauschte, sein Pathos nährte und aus denen er wohl auch — zu eigenem Schaden — seine Kenntnis von Welt und Menschen schöpfte. Wie sehr ihm das Drama in Fleisch und Blut übergegangen war, bezeugt der Umstand, dass er ein Citat daraus in seine akademische Dissertation

1. Redlich, a. a. O., S. II f, ferner Verm. Schr. I 27.

2. Halberstadt, 1771, S. 41.

3. vgl. Wohlwill, Archiv VI, 362.

über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen¹ einflocht. Aber auch bei Schiller überdauerte diese Verehrung seine Sturm- und Drangperiode. Noch vier Jahre vor seinem Tode erkennt er der Tragödie „sehr schöne Motive, viel wahres Pathos und wirklich Genialisches“ zu, obgleich sie kein Werk des guten Geschmacks sei. Ja, er fühlt sich sogar versucht, sie zum Ausgangspunkt dramaturgischer Erörterungen zu machen, „weil wirklich die höchsten Fragen darin zur Sprache kommen.“²

Aber dieses Interesse beschränkte sich auf einen kleinen Kreis ehemaliger Bewunderer. Das grosse Publikum kannte das Drama schon um die Wende des Jahrhunderts nur noch vom Hörensagen. Als in Schillers Todesjahr die Sammlung der Herderschen Werke begonnen wurde, konnte deshalb einer der Herausgeber die Aufnahme der Ugolino-Rezension beanstanden, da „das Stück ja ganz vergessen“³ wäre.

Schlegels Meinung, dass der Stoff eine dramatische Behandlung nicht zulasse, schlossen sich die Litterarhistoriker des 19. Jahrhunderts zum Teil an. Das landläufige Urteil über die Tragödie⁴, wie es am schroffsten in Gervinus' Werk zum Ausdruck kommt, ist bereits in der Einleitung angedeutet. Dass es auch an gerechteren Stimmen nicht fehlt, beweist Hettners Exkurs⁵ über die „Laokoonsgruppe, zurückübersetzt in den Stil der Tragödie!“

1. § 5 Goed. I 149.

2. An Goethe 13. März 1801.

3. Suphan, Herders Werke IV. Einl. S. VII Anm.

4. vgl. z. B. Varnhagens Meinung in Baechtold, Kellers Leben I, 253.

5. Gesch. d. deutsch. Litteratur im 18. Jahrhundert. III, 107 ff.

Anhang.

Gerstenbergs Fragment

„Der Waldjüngling.“

„Von Gerstenbergs neuem Stücke weiss ich nichts, als dass es der Waldjüngling heisst, und dass er darin die Empfindungen eines Menschen, der ausser sich noch nichts gesehen, entwickeln will. Ein dreistes Unternehmen, wozu das ganze Genie eines Gerstenberg gehört.“ So berichtet Boie¹ am 8. Januar 1771.

Dieses Drama, von dem bisher nur der Titel bekannt war, ist nicht zur Vollendung gediehen. Ausser reichlichem Notizen-Material bietet der Nachlass nur eine exponierende Szene in zwei Fassungen. Doch das karge Bruchstück ist nicht nur als Beitrag zur litterarischen Charakteristik seines Verfassers interessant. Zwei wichtige Zeitströmungen kommen in ihm zu Worte: Ein allgemein-europäisches Interesse für den Urmenschen und die spezifisch deutsche Hinneigung zum nordischen Altertum, zur Bardendichtung.

Das Problem, einen Menschen ausserhalb aller Kulturbedingungen darzustellen, hat die Phantasie der Völker schon in ältester Zeit beschäftigt. Musste es doch die Einbildungskraft reizen, ein solches Leben im Naturzustand auszumalen. In älteren Zeiten wurde dabei das Hauptgewicht auf die Vertierung menschlicher Wesen gelegt. Dieses Verwischen natürlicher Grenzen ergötzte die Nationen und wurde vielfach das Thema von Volks- und Kunstdichtung.

Die allen Sagenkreisen geläufige Figur des „Verwunschenen“, d. h. durch Zauberei plötzlich verwandelten Menschen steht

1. Knebels litterarischer Nachlass u. Briefwechsel. Leipzig 1835, II 87.

natürlich nur in fernem Zusammenhang damit. Doch bildet z. B. eine Episode der Volsunga-Saga¹ einen Uebergang: Sigmund und Sinfotli finden im Wald Wolfsbälge und fahren hinein. „Aber nun vermochten sie nicht wieder heraus zu kommen und nahmen die Natur an: Wolfs Aufenthalt und Geheul.“ Sie laufen im Wald herum, fallen Menschen an, töten sie und beissen sich schliesslich gegenseitig in die Gurgel.

Altfranzösische und mittelhochdeutsche Romane erzählen von Pipins Sohn Urssohn „d. i. Bärensohn, weil er im Bärenneste wild aufgewachsen.“ Im Gedicht vom Busant² verliert der englische Königssohn die Geliebte im Wald und kommt darüber von Sinnen:

niederliez er sich zehant
Und gieng uf allen vieren
glich den wilden tieren

Nach langer Zeit wird er von Jägern in diesem Zustand gefunden und wieder zum Menschen gemacht.

Es braucht nur an Boccaccios Decamerone, an Shakespeares „Sturm“ erinnert zu werden, um das Fortleben des Motivs zu bezeugen. Aber erst im 18. Jahrhundert kam es zu ungeahnten Ehren. Aus dem phantastischen Dichtertraum wurde das Symbol einer neuen Weltanschauung. Der Waldmensch verwandelte sich in das Ideal jener unermesslich tiefgreifenden Bewegung, die sich an den Namen Rousseau knüpft.

Wie inbrünstig die Zeit sich nach dem Frischen, Urwüchsigen, Natürlichen sehnte, wie hoch die Verachtung der überfeinerten Verkommenheit gestiegen war, zeigen freilich schon frühere Symptome. Hatte sich Grimmelshausens Simplex aus Willkür und Verrohung auf seine einsame Insel geflüchtet,³ so retteten sich die feurigen Wünsche des „tintenkleksenden Säculums“ aus ohnmächtiger Verweichlichung auf Robinsons ödes Eiland. Die mächtige Wirkung des Defoe'schen Werkes ist bekannt:⁴ „Es

1. v. d. Hagen Nordische Heldenromane Breslau 1815. IV. 28 ff.

2. v. d. Hagen Gesamt-Abenteuer I. 331 ff. vgl. R. Koehler. Germania XVII 62 ff.

3. vgl. ferner Sophus Ruge: „Ueber einige vor-Defoesche Robinsonaden“ Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte der Erdkunde. Dresden 1838. S. 71 ff.

4. vgl. Hettner, Robinson u. die Robinsonaden Berlin 1864.

erscheinen der Nachahmungen so viele, dass man den Rhein und die Elbe damit zudämmen könne," meint einer seiner zahlreichen Nachfolger.¹

Aber Rousseau war es vorbehalten, die letzten Konsequenzen zu ziehen.

Sein „Discours sur l'origine et les fondements de l'Inégalité parmi les hommes“ ist die klarste Formulierung der Ideen, die dem unhistorischen Träumer vorschwebten. Dieser Traktat, auf den sich Gerstenbergs Fragment stützt, konnte nur eine Gesellschaft begeistern, die vor ihrer eigenen sozialen Fäulnis erschrak, die dem Abgrund der Revolution entgegenrollte.

Der Urmensch, dessen Leben hier phantastisch ausgemalt und als Ideal einer neuen Zeit hingestellt wird, ist ein in tierischer Unkultur dahindämmernder Wilder. Seine Abhärtung, seine körperliche Ausbildung erreicht allerdings den höchsten Grad der Vollkommenheit. Krankheit und Tod haben keine Schrecken für ihn, denn er kennt sie nicht. Die Bestien des Waldes greifen ihn nicht an, da sie ihn fürchten. Sorgen für die Zukunft sind ihm erspart, da sein Geist auf das heute beschränkt ist. Dafür mangelt ihm aber jede Spur menschlichen Intellekts, jedes Gefühl, jede Empfindung. Nur die rohesten Impulse der Natur sind in ihm lebendig, körperlicher Schmerz und Hunger die einzigen Uebel, die er scheut. Rousseaus Grundsatz: „der denkende Mensch ist ein entartetes Wesen“ kommt in diesem Geschöpf seiner Phantasie zur ungetrübtesten Geltung. Er selbst fasst das Wesen seines Urmenschen in die Worte zusammen: „errant dans les forets, sans industrie, sans parole, sans domicile, sans guerre et sans liaison, sans nul besoin de ses semblables.“ . . .

Welch ungeheuren Eindruck diese Theorien in Europa machten, braucht hier nicht des näheren ausgeführt zu werden. Goethes Prometheusdrama spiegelt im 2. Akt des Fragments deutlich die Einflüsse der Urmenschen-Idylle wieder, die in launiger Verzerrung im vielgedeuteten „Satyros“ wiederkehren. Und von den Mohrenprinzen der Stürmer und Dränger bis zu Hermes' Kalmückin, die „Schnupftoback und Kiessand frisst“,² treten uns,

1. Kippenberg, Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg. Leipziger Dissertation Hannover 1892. S. 10.

2. vgl. Erich Schmidt, Richardson, Rousseau u. Goethe S. 43.

trotz Wielands Hohn Verächter von Europiens „übertünchter Höflichkeit“ in reichlicher Anzahl entgegen.

Interessant ist die Stellung eines Hauptverfechters jener Aufklärung, gegen die Rousseau blindlings anstürmte: Voltaires. Zwar hechelte er die Ausführungen des Diskurses in seinem „Entretien d'un Sauvage et d'un Bachelier“ gehörig durch. Zwar lässt er seinen Candide, der von den Wilden gebraten werden soll, ausrufen: „Ah! que dirait maître Pangloss, s'il voyait comme la pure nature est faite?“ Aber dass selbst dieser scharfe Kopf von der Auffassung der Zeit „Wir Wilde sind doch bessere Menschen!“ angekränkt war, geht sowohl aus jenem Dialog wie aus seinem satirischen Roman L'Ingénu — trotz aller ironischen Färbung — hervor.

Gerstenberg gehörte bereits einer Generation an, deren geistige Entwicklung mächtig von Rousseau beeinflusst war. Ihn drängte es, wie seinen jüngeren, grösseren Kampfgenossen Herder, die sozialen, politischen Anregungen des Genfer Schwärmers auf litterarisches Gebiet zu übertragen. Ihr Interesse am Urzustand der Poesie, an der Volksdichtung ist eine Frucht Rousseau'scher Keime.

Bei Gerstenberg, der fast lebenslänglich auf dänischem Boden weilte, ergab sich leicht die Berührung mit dem skandinavischen Altertum. Seine Beziehungen zur altnordischen Litteratur sind bereits von Werner Pfau¹ und neuerdings von R. Batka² eingehend gewürdigt. Es braucht hier nur darauf hingewiesen zu werden, dass sie bis in das Jahr 1759 zurückreichen, in die Zeit, da der Dichter als „altonaischer Freund und Liebling“ Gottfried Schützes, des „Advokaten der alten Deutschen“ seine Anregungen empfing; dass sogar schon 5 Jahre vorher der 17 jährige eine „Ode von der Freudigkeit der alten Kelten zu sterben“ verfasste. Den Höhepunkt erreichte sein Enthusiasmus im „Gedicht eines Skalden“, dem Erstling der deutschen Bardenlyrik.

Aber die Ansicht, die auch Batka³ vertritt, dass Gersterberg sich nach diesem Erfolg nur noch als Forscher, nicht mehr als

1. Vierteljahrschrift II 161 ff.

2. Euphorion 2. Ergänzungsheft 1893 S. 37 ff.

3. a. a. O. S. 50.

Dichter in die nordische Welt versenkt habe, ist falsch. Die Existenz des „Waldjünglings“ beweist das Gegenteil.

Das Fragment bezeugt, dass der Dichter nach der Behandlung eines italienischen Stoffes nun wiederum Schützes Mahnung¹ befolgte „dem Andenken unserer Braven und redlichen Vorfahren ein gelehrtes Opfer zu weihen.“ An der schroffen Felsenküste einer skandinavischen Insel spielt sein Drama. Ein starkes Volk von Jägern und Fischern, zu dessen ungebrochener Kraft erst schwache Spuren römisch-byzantinischer Kultur gedrungen sind, betet noch zu den Göttern Walhalls. Die Hirnschale des erschlagenen Feinds dient zum Trinkgefäß, dem Verräter droht der Todessturz von der Klippe ins Meer — aber vor der Erfahrung des Greises, vor dem Zauber weiblicher Schönheit beugen sich die Rauhen . . .

Nicht wie die schwachen Nachahmer seines „Skalden“ begnügte sich Gerstenberg damit, modernen Gestalten altgermanische Namen beizulegen. Zahlreiche Bogen seines Nachlasses bezeugen, wie tief er in das Studium der Quellen einzudringen, wie intensiv er sich in die Kultur der heidnischen Vorzeit einzuleben suchte. Er beschränkt sich nicht darauf, aus Saxo Grammaticus, Wormius, Stephanius, Mallet umfangreiche historische Exzerpte zu sammeln, sondern er betitelt z. B. reichhaltige Notizenabschnitte „zur Diktion und zum Kostüme gehörig.“ „Natur-Geschichte von Norwegen“, „Arma veterum“ etc.

Zunächst fesselte ihn die Ragnar Lodbroksaga und reizte ihn zu dramatischer Behandlung. Die Werbung des Königs um die Hirtin Aslauga sollte offenbar den Mittelpunkt des Werks bilden und die Bemerkung „die Pastoral-Szenen müssen am meisten vorstechen“ deutet auf den idyllischen Charakter des Ganzen. Aber das Stück kam nicht über einen knappen Entwurf hinaus. Es wäre ein interessantes Experiment geworden, da der Dichter, nach eigenem Geständnis „ein Erzliebhaber der Musik“², in dem Fragment plante „die Oper mit der Tragödie zu verbinden.“ In den „Waldjüngling“ ging nur Aslaugas Hirtenname Kraka über. Oder prägt sich auch äusserlich der latente Zusammenhang

1. Brief vom 16. Nov. 1759 im handschriftlichen Nachlass.

2. an Nicolai Z. D. Ph. XXIII, 58.

der Rousseauschen und bardischen Gedankenwelt aus? Am Ende der Ragnar Lodbroks-Saga¹ konnte Gerstenberg nämlich die wunderliche Geschichte „von einem Holzmanne“ lesen. Schiffer finden am einsamen Strand ein solches Wesen, 40 Ellen hoch und ganz mit Moos bewachsen, das zu singen anhebt und seine Geschichte erzählt. Die Söhne König Lodbroks haben ihn, den ehemaligen Herrscher, an die Küste gesetzt,

„Soll hier stehn, so
Lang der Strand trägt
Mich, mit Dornen,
Moosbewachsen:
Auf mich triefen
Der Wolken Thränen,
Nirgend schützt mich
Fleisch, noch Kleider . . .

Jedoch, wie sich auch in Gerstenberg das Interesse am Ur-
menschen und die Neigung zum nordischen Altertum in einander
verwoben haben mögen — das eine steht fest: sein Waldjüngling
sollte ein in Skandinaviens Wälder verschlagener „homme sauvage“
nach Rousseauschem Vorbild werden. Und nicht nur in grossen
Umrissen schwebten dem Dichter die Gestalten seines Vorbilds
vor, sondern er bestrebte sich auch, Einzelheiten aus dessen
Schilderungen poetisch zu verwerten. Ja, er legt einem Teil
seiner Notizen geradezu wörtlich den „Discours sur l'inégalité“ zu
Grunde. Zwei Beispiele, die im Text der Handschrift auf ein-
ander folgen, mögen genügen:

„Wann hat er zuerst Feuer ge- sehen? Was dachte er beim Nordlicht? Wie er anfing, Feuer zu machen, liess er es gleich wieder ausgehen, ehe er es ver- längern lernte?	Combien de siècles se sont peut-être écoulés avant que les hommes aient été à portée de voir d'autres feux que celui du ciel? Combien ne leur a-t-il pas fallu de différents hasards pour apprendre les usages les plus communs de cet éléments? combien de fois ne l'ont-ils pas laissé éteindre avant que d'avoir acquis l'art de le reproduire?
--	---

1. Nordische Heldenromane ed. v. d. Hagen. Breslau 1828 Bd. V. Cap. 24.

und:

In der Sprache . . . qu'il a fallu de temps et de connaissances,
wird es ihm pour trouver les nombres . . ., les aoristes et
schwer, die tem- tous les temps des verbes, les particules,
pora, die Bey- la syntaxe, lier les propositions.
wörter, die Par-
tikel und die Zah-
len zu lernen. Er
giebt noch itzt
Merkmale davon.

Natürlich konnte Gerstenberg nicht beabsichtigen, seinen Helden in diesem Naturzustand, als einen zweiten Caliban, auf die Bühne zu bringen. Keine Utopie, sondern ein Drama wollte er schreiben. Deshalb konnte er nicht das Leben des Tier-Menschen, sondern nur die Empfindungen des „Entwilderten“ schildern. Die Konsequenzen, die Jean-Jacques gezogen hatte, mussten aus seinem Werk schwinden. Ein tendenziöses Anklagedrama wollte er schwerlich verfassen, wenn er auch am Schlusse seiner Notizen ein reichliches Sündenregister der Gesellschaft niederschrieb und als ihre Laster „Eigenliebe, Heucheley, Betrug, List, verstellte Dienstfertigkeit, sklavische Erniedrigung“ und so fort bezeichnete. Ebenso fern wie die pathetische Betrachtungsweise Rousseaus lag ihm aber auch die satirische Voltaires. Sein „Waldjüngling“ wäre sicherlich kein Ingénu geworden, der mit dem unbefangenen Scharfblick des grossen Kindes vor die eingewurzelten Missbräuche der Civilisation tritt. Der ganze literarische Charakter Gerstenbergs, sowie die erhaltenen Reste seines Dramas sprechen dagegen.

Ein rein poetisches Interesse an den Schicksalen eines aussergewöhnlichen Menschen fesselte ihn. Das psychologische Element seiner dramatischen Kunst waltete auch hier vor. Dazu kommt, dass mit Herders Worten die Zärtlichkeit der Empfindung vorzüglich die Seele dieses schönen Dichters war. Aus dem brutalen Naturmenschen Rousseaus wurde bei ihm ein sentimentaler Träumer, dessen Wesen einen wirksamen Kontrast zu den rauhen Wikinger-Sitten seiner reckenhaften Umgebung abgegeben hätte. Ausschlaggebend ist der Umstand, dass seine Erziehung zum Menschen ausschliesslich in weibliche Hand gelegt ist. Charak-

teristisch ist aber bereits die Bemerkung: „Vor seiner Entwildering hatte er einen grossen Trieb, seine Gesinnungen mitzuteilen.“ Hier zeigt sich der wesentlichste Unterschied dieses Naturmenschen von seinem Vorbild, dem *homme sauvage sans nul besoin de ses semblables*.

Nur eine Szene ist ausgeführt und die Notizen beschäftigen sich ausschliesslich mit dem Charakter des „Waldjünglings“, mit seinem Leben im Urzustand, also mit der Vorfabel. Für Bau und Entwicklung des Dramas ist deshalb kein sicherer Anhaltspunkt gegeben. Der Held erscheint in dem erhaltenen Auftritt nicht. Seine Befreiung vom tierischen Wesen, seine jähe Flucht wird geschildert. Damit bricht das Fragment ab. Doch lässt sich aus einer Andeutung der Aufzeichnungen schliessen, dass er wenigstens vorübergehend in seine Wildnis zurückkehrt. („Er sehnt sich nach seinem vorigen Zustande: aber die Menschlichkeit siegt bald in ihm, nachdem er diesen vorigen Zustand unter veränderten Empfindungen noch einmal geniesst.“) Damit mag eine weitere Bemerkung zusammenhängen, die von Empfindungen des Waldjünglings spricht, „da er zum zweytenmal auf der schwimmenden Insel ist.“ Das Reich des einsamen Wilden erscheint hier zugleich in einer neuen Beleuchtung.

Dass die erhaltene Szene das Stück eröffnen sollte, scheint mir aus ihrer breiten exponierenden Anlage (besonders aus Vers 57 ff, 107 ff) hervorzugehen. Aus der Sorgfalt, mit der das Material zusammengetragen und der Jagd-Auftritt abgerundet ist, spricht entschieden ein starkes Interesse, eine besondere Liebe zum Thema. Wenn das Drama trotzdem Fragment blieb, so sind wohl eher äussere als innere Hemmnisse dafür bestimmend gewesen. Kamen doch gerade im Jahre 1771 zu aller finanziellen Misere des Dichters auch noch aufregende Lebens-Umwälzungen hinzu. Sein Ausscheiden aus dem Militärdienst fällt in diese Zeit, die über das dänische Reich verhängnisvolle, politische Stürme und Katastrophen verhing. Es ist die letzte Epoche der Struenseeschen Herrschaft, die zu Beginn des Jahres 1772 zusammenbrechen sollte.

In der äusseren Form seines Werks machte Gerstenberg ein Versprechen an Gleim wahr, dem er nach Beendigung des

„Ugolino“ geschrieben hatte,¹ dass er künftig bey andern Sujets (deren er einige Dutzend habe) die Versifikation vorziehen werde.“

Wie er bereits als jugendlicher Rezensent über diesen Punkt dachte, lehrt der Schluss seiner Philotas-Kritik.² „Ein gutes Metrum für's Trauerspiel“ wird hier erwünscht, „das bei der Harmonie nicht zu sehr die Simplizität der Deklamation aufhübe und uns dennoch für den Mangel des Reims schadlos hielte, der freylich keinem einzigen tragischen Dichter anzupreisen ist. Das fünffüssige Silbenmass hat allzu wenig Mannigfaltigkeit, dass es das Ohr rühren sollte.“ Ein Blick auf das Fragment lehrt, dass der Dichter seiner Antipathie treu geblieben ist. Doch scheint ihn auch die rhythmische Prosa seines „Waldjünglings“ nicht befriedigt zu haben, da er im Jahre 1785 beim Schaffen der „Minona“ wieder zur Prosa zurückkehrte. Die sprachliche Kühnheit, das Stammeln des Entwilderten anzudeuten (Anmerkung 2) tilgte bereits die zweite Fassung.

Das Manuskript des „Waldjünglings“³ besteht aus drei Blättern, von denen das erste auf Seite 1 und 2 drei Spalten Notizen, auf Seite 3 kalligraphische Niederschrift von Vers 1 (zweimal) und von Vers 145—151 bringt, während Seite 4 leer ist. Blatt 2 und Blatt 3 enthalten auf je 4 Seiten den Text der beiden Fassungen.

Aus den Notizen, die zum grössten Teil die Anregungen des erwähnten Rousseauschen Traktats ausführen, sei als Stichprobe hervorgehoben:

„Der Waldjüngling ahmt die Stimmen und Gebr(äu)ch(e) allerley Thiere und Vögel nach, macht sich eigenthümliche Begriffe von Dingen, die er sieht oder hört, weis die wilden Thiere herbeizulocken, oder zu scheuchen. Liebe drückt er durch Töne aus, die dem Girren der Tauben, und Zorn durch

1. 23. Dezbr. 1788 Morgenblatt für gebildete Stände 1317 No. 25.

2. Bibliothek der schönen Wissenschaften 1759 V 2 S. 311 ff.

3. Im handschriftl. Nachlass auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

solche, die dem Raben-Geschrey ähnlich sind. Er kennt alle Kräuter, singt selbst erfundene Melodien, kriecht und winselt wie ein Hund, seine erste Sprache war ein sanftes Gemurmel, ein verworrener Schall, den ihn die Natur lehrte, seine Leidenschaft auszudrücken

Er riecht ein Thier im Lager eine Vierthelmeile weit. Sieht mit dem blossen Auge besser, als wir mit dem Fernglase. Läuft schneller als ein Pferd.

Der Text folgt in der zweiten Fassung (B), mit den Lesarten der ersten Fassung (A), die besonders in ihrem Schluss (Anmerkung 2) interessante Zusätze bietet. Beide Handschriften sind als Koncepte nur mit Mühe zu entziffern. Deshalb musste eine Reihe von Fragezeichen im Text stehen bleiben.

Hvanar.

Du muntre Jagdschaar! Ihr mit Netzen und Pfeilgeschoss
Jäger des Gewildes! Ihr mit Lanz und Vogelseil
Der Adler Schrecken in oberer Luft! Und ihr, die Furcht
Der Fisch' im Meer! Und ihr der Ungeheuer im Busch!
Oft habt ihr hier den Preis des schönen Spiels erjagt: 5
Gelächelt haben euch eure Mädchen, ihr Sieger, und
Am Eis des Felsstrohms eure Heldenstirn gekühlt!
Tretet heran! Vernehmt die Preise der muntern Jagd.

- 1] Die ihr vom fernen Ende dieses Felsgebirgs
Aus der Tiefe Steinklüften, aus der Wälder Finsterniss
Von der himmelnahen Marmorwand der? her
Vom blauen Eisabhang, von allen Strömen her,
Von allen Thälern her, um mich versammelt sey
Du muntre Jagdschaar
- 7] Gekühlt am strömenden Eis die Stirn, und froh gebrüllt
Die Heerden von dem Thal her dem Kämpfer des Ameisbärs,
Und alle? hörner den Gekränzten laut getönt
Tretet heran und vernehmt die Preise der muntern Jagd . . .

Du Bewohnerinn der Felshöhle mit dem krähschwarzen Haar,
Sprich, Cindiskraka, den ersten Preis der munteren Jagd. 10

Cindis.

Männlich ist die Brust des Jünglings, welcher am Vogelseil
In wilder Luft vom schroffen Abhang schwebt. Der Wolf
Des Meeres züngelt unter ihm, da er schwebt, ? ?
Schneestürze brausen unter ihm, dass der Grund erhebt.
Er aber stösst von der schroffen Wand sich muthig ab, 15
Schleudert sich hinab durch Spalt und Bruch, und um ihn her
Pfeift der Wind, indess die Lanze den Habicht trifft.
Ihm, der von der gefährvollen Jagd drey Falken bringt,
Hat Cindis diesen Kranz aus duftendem Tannenlaub
Geflochten. Jagdkönig ist der Jüngling, bis neuer Lenz 20
Dem Schnee der Insel den Widder und die Heerd entlockt. (?)

Hvanar.

Du Bewohnerinn der Felshöhle, Du mit dem Silberhals,
Svanhilde, sprich den zweyten Preis der muntern Jagd.

Hilde.

Ich hatt ein junges Reh, und schöner war nie ein Reh.
Hoch trugs sein kleines Haupt, und schöner war nie ein Reh. 25
Sanft war sein Auge. So sanft es blickte, so ward es doch
Vom Bären sehr gefürchtet. Ach! ein Wunderreh
War dieses schöne Reh. Ich streichelt' es oft und oft
Mit meiner Hand, und reicht' ihm Speise mit meiner Hand
Und schöpft ihm Wasser vom Bach mit meiner Hand. Nie ward 30
Ein Reh also geliebt. Allein mich liebt es nicht
Es floh, und ist seitdem nicht mehr vor der Höl' erblickt.
Warum entflohs? Allein es liebte ja Hilden nicht!
Wer ist der Jüngling, der mir das schöne Geschöpf erjagt?
Ihm hab ich diese Flöt aus Schilfe des Strohms gemacht, 35

- 14] Schneestürze brausen unter ihm und die Spitze wankt
16] Schleudert sich hinab durch Spalt und Bruch, dass der Wind erklingt
Indess auf den entfliehenden Hirsch die Lanze trifft
Ihn, der von der gefährvollen Jagd drey Geyer bringt . . .
24] A. stellt V. 36–49 in der unten (Anm. 1) angegebenen Gestalt vor V. 24
und wiederholt sie nach V. 36, bis auf die angegebenen Varianten in der
Fassung von B.
25] Hoch trugs sein Haupt. So sanft es blickte, so ward es doch
34] erspäht

Die des armen Mädchens verschwiegenen Kummer einsam seufzt.
Wer ist der Jüngling, der mir das schöne Geschöpf erjagt?

Arnas.

Arnas! Und geböt mir der Preis, am spitzen Hang des Bergs
Geheftet, sieben Tag' und sieben Nächte lang,
Zu belauschen dieses Reh, im Bette des Sturmes zu ruhn; 40
Und geböt mir, durch des Gebirges Wüsten alle hin,
Durch dunkle Hölen, wo im Abgrund fern das Haupt
Der Klippe glimmt, zu der Zwerge Wohnung am Wasserfall
Der unterirdischen Kluft hinabzusteigen, um
Dies Reh zu spähn! Gebeut es Hilde: die Flöt ist mein! 45

Fli no.

Mein ist sie, die Flöte! Gebeut! Auf Deines Winkes Geheiss
Führ ich zu Helas Strand mit Ruder und Mast hinab.
Ich Fli no bin ein Schwimmer, Hilde, doch ach! wann soll
Auf Deinen Lippen meine Seele schwimmen?

Hvanar.

Bezeichnest Du den Jünglingen das entflohne Reh? Wie 50
Hat der Jäger einer es je gesehn? Wie kennen sies?
Hilde.

Ihr alle habt es gesehn

Cindis

Warum erröthest Du?

Hilde

Waldjüngling heisst das Reh.

(Sie hält die Hand vor die Augen und geht in die Höle ab.) 55

Cindis

Ich dachts

Heener

Waldjüngling! Ha!

War der des Mädchens verschwiegene Liebe? Der Wilde? Den
Rennthiere säugten? Der, menschenscheuen Gemsen gleich,
Auf der wüsten Haid und in unbesuchten Wäldern lief, 60
Von Cindis nur gezähmt, zu deren Füßen er

37] erspäht

42] tief das Haupt.

51] Beschreibst du diesen Jünglingen

Wie ein Hund sich schmiegte, winselte wie ein Hund,
Und Töne brüllte, wie nie kein Sterblicher sie gehört?
Belohnt der Undankbare so, die zum Menschen ihn
Gebildet, seinen Mund dem Thiergeschrey entwöhnt, 65
Und zur Sprache seine starren Lippen gebeugt? Die ihn
Statt seiner Bärenhaut mit Gürtel und Wamms geschmückt?
Belohnt er seines Hersas* Gunst also?

Mimur

Vergib

Ihm, Vater Hildes, vergib auch Deiner Tochter. Er 70
Ist wie das Rennthier, welches ihn gesäugt, ohne Falsch
Und Arges, ist der Götter Freude, wenn sie sich
Freuen, dass sie Menschen machten.

Hvanar

Was? Hat sies nicht selbst

Mit frecher Stirn, dass vor Scham die keusche Sonne sich 75
In Wolken hüllte, gestanden?

Mimur

Deine Tochter ist

Der Ruhm der Hirtinnen auf dem Gebirg.

Hvanar

Entfloh

Er nicht, wie ein Verräther, der er ist? ein falscher Hund? 80
Nun, beym Niord! wenn er Einmal noch, nur Einmal noch
Sich dieser Höle zu nähern wagt: er soll sterben!

Mimur

Nein!

Hvanar

Wie ein schädlich Thier, das der Jäger schleudert vom Fels
ins Meer

Ein Mahl der Hays, so soll er sterben! 85

Mimur

Ich sage nein!

Du sollst kein Haar ihm krümmen.

Hvanar

Ha!

* Die Rubrik „Natio“ der Gerstenbergschen Exzerpte aus Wormius etc.
schliesst: Jarl und Hersa (Graf und Baron).

Mimur

Ihr Jäger, seht
Dies Trinkgefäss mit rothem Erze gefasst. Es war 90
Vordem die Hirnschaal' eines Fechters der schwarzen See,
Den ich in meiner reifen Jugend im Kampf erschlug.
Werther ist kein Trinkgefäss mir. Seht, ich stell es auf
Zum dritten Preise für den, der mir den Waldjüngling späht.
Hersa und Gebieter dieser Felsen, mein alter Freund, 95
Du hast mich früher gekannt, als einer der Männer da,
Wie Deinen Bruder mich stets geliebt, bezeug es mir,
Ich hass ein undankbares Herz, und die That, die sich
Nicht ziemt: bey diesem grauen Bart, Du beleidigst ihn!
Die Silberfläche des? Mondes ist reiner nicht 100
Als die Seele dieses Jünglings. Weit in der fernen Welt,
Wo die wärmere Sonne glüht, am Ufer des Hellespont,
Bin ich umher gereist, und hab, ein Wehringer
Des grossen Kaisers in Myklagard*, Byzauz genannt,
Uns fremde Weisheit gelernt, und habe der Menschen viel 105
Gesehn: doch einen bessern Menschen hab ich nicht
Gesehn! Bewundertest Du, mein Freund, und des Jünglings
Freund
Nicht oft mit mir den Wunderbaren, der aus der Nacht
Des Hayns hervor, wie ein neues Zeichen vom Himmel kam
Wie der gute Sohn der Göttin goldener? kam 110
Der Jugend schönster, den unser Auge je erblickt?
Ein Mensch, aus menschlichem Blut gebildet, und Niemand weis,
Von welcher Erde, der Thiere Zögling und ihr Genoss,
Doch mehr ein Freund der Menschen; furchtbar an Kraft
des Arms,

* vgl. Weinhold, Altnordisches Leben 106. „Eine Ableitung der unruhigen nordischen Kraft in friedlichere Strömung war das Leben als Waeringer (Vaeringjar) in Konstantinopel (Miklagard).

- 92] frühen Jugend
98] Du hast von meiner Kindheit an mich gekannt, mich stets
Wie deinen Bruder geliebt: bezeug es, Hvanar, mir . . .
107] Du, mein Hersa, mein alter Freund
Nicht selbst mit mir
110] Wie ein Sohn der Göttin goldner? herniederkam
113] Woher entsprungen! Der Thiere Zögling und Genoss
114] furchtbar an Stärke und Kraft

Doch sanft, doch freundlich, doch gut; in keiner Kunst gelehrt, 115
Und doch ein Meister in eigener selbsterfundner Kunst;
Ununterrichtet im Hawamaal, doch recht und wahr
Und heiliger Sitten, wie die am Wagen der Hertha ziehn.
So schwör ich denn bei allen Göttern der Mitternacht
Und höre Du mich, Widar, schweigender Gott Walhalls! 120
Wer seine Hand wider ihn erhebt, ist Mimurs Feind
Und büssen soll er die schwarze That! Ich bin alt und schwach,
Kein Jarl noch Hersa, bin arm an Heerden und arm an Gold.
Doch wo noch Menschen unterm Himmel fühlbar sind
Für Recht und Unrecht: ihren Arm will ich leihn, und schwer 125
Auf den Frevler treffen, der es wagt, die That zu thun.

Hvanar

Gut

Cindis

Vater Cindis, höre mich. Unschuldig ist
Der Jüngling, unschuldig ist auch meine Schwester. Jener,
Mit Verdruss und Unmuth sag ichs, doch sie gestands ja selbst: 130
Der Jüngling hasst meine Schwester, er floh nur sie.

Mimur

Wie, Cindis?

Cindis

Glaube mir, mein Vater, er liebt nicht sie:
Mich liebt er, mich allein. Ich aber bin ihm nicht gut,
Nicht gram. War ich es nicht, vor der in den Staub er kroch, 135
Und seufzt' und auf sah, mir zu huldigen, mir! mir selbst!
Mir, Cindis! Hilden nicht, wiewohl sie schöner ist.

Mimur

Wie, Cindis! Wahrlich, ich kenne Hildens Schwester kaum.

Cindis.

Was, Schwester! Was für ein blinder Zank ist hier um nichts?

117] Ununterrichtet in hoher Runa noch Hawamaal

Doch ohne Tücke, wie die am

119] Hier schliesst die Fassung A mit dem in Anm. 2 wiedergegebenen Stück
während die Verse 119 ff. nur in folgender Prosa-Skizze vorgebildet sind:

So schwör ich denn beym — (wer ein Haar ihm krümmt, der ist mein
Feind. Ich will ihn unter meinen Arm nehmen, wie die Henne unter ihre
Flügel. Wer ihn tödtet, soll auch mich tödten. Ich will mit ihm in die
Wildniss fliehen und alle Menschen um seinetwillen hassen, nur ihn nicht).

Lasst nur den Jüngling immer kommen und gebt die Flöt' 140
Und das Trinkgefäss den Jägern, die ihn finden. Ich
Verbürge mich für ihn und Hilden. Erhebe Dich,
Mein Vater Hvanar, erhebe Dich und bestätige,
Trotz Deiner Feinde, den Preis der neuen Menschenjagd.

Hvanar.

Nimm meine Hand! Handschlag und treuer Bund! Du Mann 145
Von freiem Muth und alter nordischer Redlichkeit!
Dein Zeugniss ist mir bewährt, als zeugte dem Jünglinge
Baldur, der Asa! Nur, Mimur, nur verachte nicht
Die Seele Deines Hvanar. Weisheit blüht vielleicht
Nicht hier, wie unter jenen Sonnen, die Dir gegläntzt: 150
Doch alte Treu und Freundschaft wohnt in dieser Brust.
Ich bin ein Sohn des Meeres, rauh, wie der Sturm, der mich
Gewiegt, und ungetübt in jeder andern Kunst,
Als ein Ruderschiff zu lenken, Stern, Sandbank und Wind
Zu spähn, und einen Feind zu schlagen in offener See: 155
Doch weiss ich die, die an Kraft des Geistes höher sind,
Als ich, zu ehren. Ich lieb' und ehre Dich. Allein
Nun sage mir, warum der Jüngling der Höl' entlieft.

Mimur.

O Hvanar, grosse Geheimnisse sind in der Menschen Sinn
Verborgen. Unter allen Wundern, die zu sehen 160
Der Mensch sich wünscht, war nie ein grösseres, als der Mensch:
Und unter allen Menschen, welche, getreu dem Wort
In ihrem Herzen, in Städt und Horden sich gefügt,
Ist der Wunder grösstes — ein Mensch, von andern Menschen
fern, 165

Ein Waldbewohner und Zögling wilder Thiere: tief
Erniedrigt unter seines Gleichen an Würde zwar;
Ihm hat der süsse Blumenkranz der Geselligkeit
Nicht geduftet, weiss nicht, wies dem Menschen ist, der wohl
Dem Menschen that, hat nicht empfunden der Liebe Blick:
Dennoch der Wunder allergrösstes dem Forscher, der 170
Die Hand der Götter in jedem ihrer Werke forschet.
Ist eine Perl in der Klippe finstern Schoss geformt,
Die, unermesslichen Werths, in ihrer Schale lauscht
Und ihre Schönheit kennt sie nicht. O wie oft hab ich

Mit Erstaunen dieses Jünglings Seele durchgeschaut. 175
Wie würdig mitten in ihrer Dunkelheit des Lichts,
Das der Menschheit leuchtet, sie erfunden. Doch o wie nah
Dem Verderben, nur die Schande, nur das Strafgericht
Und der Fluch der Menschheit zu seyn! ein Mörder im
Hinterhalt!

Ein Wolf, der, wenn ihn hungert, wüthet ins Mark des Wolfs! 108
Taub, taub wie Felsen, der innern Stimme der Menschlichkeit!
Selig ist das Kind, das am Busen seiner Mutter lallt,
Und durch die Sprache entwickelt seiner Gefühle Trieb,
Nährt seines Geistes Sinn und lernt, was gerecht und gut
Und werth den Göttern ist. 185

Anmerkung 1. (V. 36-49 in erster Fassung):

Die Flöte, die den verschwiegenen Gram des Mädchens seufzt
Mit der süßen Stimme der Sommernacht, ihn seufzt — —

Hvanar

Womit?

Hilde

Mit des Egdrs¹ Stimme ihn seufzt, des Vogels der Sommernacht —

Hvanar

Ein Seufzerflötchen für einen Jäger? Wer will den Preis?

Arnas

Arnas! Ich. Und geböt mir der Preis, am spitzen Hang des Bergs
Geheftet, sieben Tag und sieben Nächte lang
Belauschend einen? im Bette des Sturms zu ruhn;
Und geböt mir, durch des Gebirges Wüsten alle hin,
Durch dunkle Hölen, wo der Klippe bestrahltes Haupt
Die sich in Nacht gehüllt, mit mattem Lichte glimmt
? ? mit mattem Lichte glimmt

1. In der Rubrik „Vögel“ der Exzerpte: Egdr, einer Lerche ähnlich, singt die ganze Nacht.

Fernhin in die Wohnung der Zwerge, zum Wasserfall
Der unterirdischen Kluft neun bange Nächte lang
Zu kriechen, den Verkündiger des Südwind's auszuspähen
Oder zu erhaschen den zarten Eider in verborgener Bucht:
Gieb mir die Flöt'; in Walhall hat Arnas die Flöt' erjagt.

Flino

Und Flino! Zu verhauchen in die Flöte deiner Hand
Den Kummer meiner Liebe, führ ich zum schwarzen Hayn
Niflhimmes auf dein Gebot mit Ruder und Mast hinab.
Ich Flino bin ein Schwimmer, Hilde: doch ach, wann soll
Auf Deinen Lippen meine Seele schwimmen?

Hvanar

Wohl

Gesprochen! Beym Niord! ich hab euch nicht gekannt
Ihr müsset beid' ins Flötchen seufzen: ihr seufzt schön.

Anmerkung 2. (Schluss der Fassung A. Mimurs Rede.)

O wie oft hab ich
Mit Entzücken heimlich ihm zugehört, wenn er einsam sass
Und sich befragte! Wer bin ich? Mensch? ein Mensch? ein
Mensch?
Was ist ein Mensch?
Was war ich einst? Warum itzt? Kann denken! so sagt
man mir.
Nicht Wölfe denken? Luchs und Vielfrass denken nicht!
Warum denn nicht? Rennthierchen, mein Gespiel, denkst
du nicht?
Doch ich kann sprechen: das, das kannst du nicht, mein Gespiel!
Heulen kann der Wolf, das Füllen wiehern: Der Mensch nur
spricht!
Ach! Sprechen! Beste der Gaben, so ruft Greis Mimur aus,
Die Natur dem Menschen gab, da sie zum Oberherrn
Der Erd ihn setzte! So sag auch ich. Ja, süß ist mir

Die Stimme Cindis, wenn sie spricht: und ach! so süß
Die Stimme Hildes, wenn sie spricht: Doch süßer noch
Wenn Mimurs Weisheit, mir unbegreiflich, und? spricht.
Sprechen, was ich fühle, das kann ich itzt! Das konnt ich nicht!
O der Gaben allerbeste! — Staunend sass er dann
Und versenkt in tiefes Geheimniss, hob sein schönes Haupt
Aufwärts und eine Thräne blinkte vom Auge herauf.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Erich Schmidt, für die Anregung und lebenswürdige Unterstützung meiner Arbeit die herzlichste Dankbarkeit zu bezeugen. Ich danke ferner dem Direktor der Münchener Hofbibliothek, Herrn Dr. v. Laubmann, für die Erschliessung des Gerstenbergschen Nachlasses und den Herren Professoren Dr. Max Freiherr v. Waldberg und Dr. K. Chr. Redlich, sowie Herrn Dr. Paul Zimmermann für freundliche Auskunft und Förderung.

