



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.

48523
29



485 23.29

Harvard College Library



FROM THE

MARY OSGOOD FUND

"To purchase such books as shall be most needed for
the College Library, so as best to promote
the objects of the College."



o

Münsterische Beiträge zur neueren Literaturgeschichte.

Herausgegeben von **Dr. Schwering**,
Professor an der Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

VI. Heft.

Kornelius von Ahrenhoff

Sein Leben und seine Schriften.

Von
Dr. Walter Montag.

Münster in Westfalen.
Verlag von Heinrich Schöningh.
1908.

Kornelius von Ahrenhoff

Sein Leben und seine Schriften.



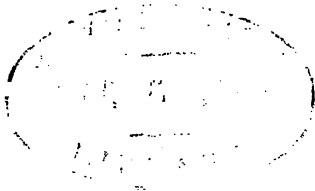
Von

Dr. Walter Montag.



Münster in Westfalen.
Verlag von Heinrich Schöningh.
1908.

48583.29
2



Mary Osgood fund
(VI-IX)

Meinen lieben Eltern
in herzlichster Dankbarkeit gewidmet.

*18

Inhalts-Verzeichniss.

	Seite
Vorbemerkung	VIII
1. Literaturübersicht. Ahrenhoffs Jugend und kriegerische Lehrjahre. 1733—1766	1
Familie und Erziehung S. 5. — Soldat S. 9. — Der Siebenjährige Krieg S. 10. — In Wien S. 11.	
2. Der Kampf um eine gefittete Wiener Schaubühne und Ahrenhoffs erste Tragödien. 1766—1774	13
Das Wiener Theater 1740—1776 S. 13. — Aurelius S. 18. — Hermann und Thufnelde S. 21. — Antiope S. 23. — Lumelicus S. 30.	
3. Die Erstlinge der heiteren Muse. 1769—1775	34
Der Postzug S. 34. — Die große Batterie S. 40. — Die gelehrte Frau S. 42.	
4. Friedrich der Große und Ahrenhoff. 1776—1781	47
Alte Liebe rostet wohl! S. 48. — Irene S. 50. — Schreiben über das Werk „De la littérature allemande“ S. 52.	
5. Neue Lustspiele und Tragödien. Reise nach Italien. 1781—1790	61
Die Freundschaft der Weiber S. 61. — Alceste S. 62. — Das Reich der Mode S. 64. — Der Nationenstreit S. 65. — Erziehung macht den Menschen S. 66. — Das Nachspiel zur Erklärten Fehde S. 69. — Kleopatra und Antonius S. 70. — Virginia S. 77. — Briefe über Italien S. 81. — Sämtliche Werke 1789 S. 83.	
6. Der Ballettstreit. Gedichte und Übersetzungen. 1791—1804	86
Über die theatralischen Tänze S. 88. — Schreiben des Cipelbauers S. 90. — Maskeraden S. 91. — Sämtliche Werke 1803 S. 92. — Gedichte S. 93. — Gespräch über einen Gegenstand der Physik S. 100. — Übersetzungen S. 101.	
7. Lebensabend. 1804—1819	105
Das Neue Theater der Deutschen S. 105. — Der Kaufmann von Triest S. 108. — Der Fasching-Sonntag S. 110. — Sämtliche Werke 1814 S. 112. — Sämtliche Trauerspiele 1817 S. 113.	
8. Ahrenhoffs dramaturgische Ansichten und seine Technik	116
Anhang.	
I. Drei Briefe Ahrenhoffs	129
II. Verzeichniss der Schriften Ahrenhoffs	131

Vorbemerkung.

Bei meiner Arbeit über Cornelius von Ahrenhoff haben mich wesentlich unterstützt die K. K. Hofbibliothek und die Direktion der Städtischen Sammlungen in Wien, indem sie mir in liebenswürdigster Weise ihr gesamtes Material über Ahrenhoff zur Verfügung stellten. Ihnen wie den Bibliotheken zu Berlin, Bonn, Breslau, Darmstadt, Dresden, Frankfurt (Goethemuseum), Göttingen, Hamburg, Jena, Königsberg, Leipzig, Marburg, München (Staatsbibliothek und Universitätsbibliothek), Münster i. W. und Neustrelitz, die mich durch Bücherfundungen und Mitteilungen verpflichteten, spreche ich meinen besten Dank aus, nicht minder den Herren Dr. Horner und meinem Freunde Dr. Bid in Wien für freundliche Mitteilungen und meiner Schwester Hedwig Montag für Nachforschungen in den Bibliotheken zu Paris und London. Vor allem aber gilt mein Dank meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Schwing, von dem ich die Anregung zu meiner Arbeit erhielt und der mich bei der Ausführung mit Rat und Tat unterstützte.

Münster i. W., 1. Mai 1908.

Dr. Walter Montag.

1.

Literaturübersicht.

Ahrenhoffs Jugend und kriegerische Lehrjahre.

1733—1766.

Das Leben und Schaffen des österreichischen Dichters Cornelius von Ahrenhoff hat bisher noch keine zusammenfassende Darstellung und Würdigung gefunden. Die 1852 erschienene Arbeit, die Ahrenhoffs Namen trägt,¹⁾ erfüllt nicht im entferntesten, was der Titel zu versprechen scheint, da sich ihr Verfasser, Karl Bernd, lediglich auf die Betrachtung und ästhetische Würdigung zweier Trauerspiele, des „Aurelius“ und der „Antiope“, beschränkt, die übrigen Tragödien aber, sowie „die in vielen Beziehungen ungleich mehr gelungenen Lustspiele“ nebst den sonstigen Schriften für später aufspart.²⁾ Er gibt daher über diese Werke wie über das Leben Ahrenhoffs nur eine kurze und dabei recht lückenhafte Übersicht; mit dem Materiale macht es sich Bernd, obwohl ihm in Wien alle Quellen zu Gebote standen, sehr bequem und nimmt mit der Gesamtausgabe von 1803 vorlieb, die über dreißig Jahre nach den ersten Stücken herauskam; die, „soweit ihm bekannt“, letzte von 1814, welche aber gar nicht die letzte ist, hat er nur „flüchtig eingesehen“. — Das Beste an dem ganzen Aufsatze ist die Darlegung der Gründe, die den Verfasser zu seiner Beschäftigung mit Ahrenhoff geführt haben; sie gelten auch für die vorliegende Abhandlung und mögen deshalb hier ihre Stelle finden. Einmal nimmt uns das kulturhistorische Interesse für einen Mann ein, den wir bis zu seinem Tode erbittert gegen Shakespearomanie

¹⁾ Cornelius Hermann von Ahrenhoff. Eine literarische Skizze von Dr. Karl Bernd. Programm des akademischen Staatsgymnasiums in Wien, Wien, 1852.

²⁾ Zur Ausführung ist es damit nicht gekommen, da der Verfasser, Gymnasiallehrer Dr. jur. (!) Bernd, schon am 5. Februar 1855 in seinem 36. Jahre starb. Progr. des akademischen Staatsgymnasiums. Wien, 1855.

und Kraftgenies, aber auch gegen Goethe und Schiller, selbst in ihrer späteren Zeit, kämpfen sehen. Auf der anderen Seite dürfen wir nicht vergessen, daß Nrenhoff, als 1773 der „Gdß“ erschien, schon fünf Dramen geschrieben und sich damit zweifellos um die Neugestaltung der Wiener deutschen Bühne ein großes Verdienst erworben hatte; daß er sich auch im übrigen Deutschland des größten Ansehens erfreute, beweisen die vielen Aufführungen seiner Lustspiele, beweisen besonders die ungemein zahlreichen Auflagen fast aller seiner Schriften. So bezeichnet Nrenhoffs Schaffen immerhin einen, wenn auch kleinen Schritt in der Entwicklung unserer Literatur und ist eines bescheidenen Gedankens wert; ein solches verdient auch schon sein gerader, offener Charakter, sein leichter Humor, seine persönliche Liebenswürdigkeit, die in allen seinen Schriften zu Tage tritt.

Seit Bernd hat nur Emil Horner, ein gründlicher Kenner jener österreichischen Literaturepoche, Nrenhoffs Tätigkeit zum Gegenstande literarischer Untersuchungen gemacht und verschiedene Einzelarbeiten darüber veröffentlicht, so eine über „Cleopatra und Antonius“ und eine andere „Goethe und Nrenhoff“; diese wie auch die unsern Dramatiker besonders berücksichtigenden Aufsätze Horners über „die ewige Liebe“ als Lustspielmotiv und den „Stoff von Molidres Femmes savantes im deutschen Drama“ sind von mir an den betreffenden Stellen verwertet. Nicht zu seinem Vortheile findet Nrenhoff einen Platz in dem „Vortrage“ von Dr. C. E. Poser: „das deutsche Lustspiel bis auf Gott. Eph. Lessing, den Reformator desselben“;¹⁾ der Aufsatz und der angehängte Neudruck des „Postzuges“ verdienen vollauf die recht scharfe Rezension, die Horner ihnen hat zuteil werden lassen.²⁾

Wegen seiner literarischen Beziehungen zu Friedrich dem Großen muß Nrenhoff natürlich auch in Darstellungen berücksichtigt werden, die sich mit dem Verhältnisse des Königs zur deutschen Literatur beschäftigen. In manchen Aufsätzen ist das geschehen,³⁾ wenn auch nicht immer richtig

¹⁾ Amsterdam, J. F. Sitten, v. J.

²⁾ Euphorion, 1899 S. 335 f.

³⁾ H. M. Richter, das Bild Friedrichs des Großen in der gleichzeitigen öffentlichen Meinung und Literatur Oesterreichs. Deutsche Rundschau, 2. Jahrgang, Heft 9, Juni 1876 S. 370—381.

Ludwig Geiger, Einleitung zum Neudruck von Friedrichs „De la littérature allemande“. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 16. 2. Auflage. Berlin 1902 S. IX ff. und S. XXXII ff.

und angemessen, andere jedoch erwähnen kaum den Namen¹⁾ oder unterlassen auch das.²⁾

Von größeren Abhandlungen, die auf die österreichische Literatur des 18. Jahrhunderts näher eingehen und auch unsern Autor nicht vergessen, ist zu nennen: Zimmermann, „Das Drama in Österreich“,³⁾ der die Bedeutung Ayrhoffs im ganzen richtig würdigt; nicht dasselbe können wir sagen von Jaro Pamel, „Die literarischen Reformen des XVIII. Jahrhunderts in Wien“,⁴⁾ da er Ayrhoff nicht genügend kennt. Das Monumentalwerk „Die Theater Wiens“⁵⁾ war für unsere Darstellung der Wiener Theaterverhältnisse sowie für viele Einzelheiten von größtem Werte; über Ayrhoff, von dem im Rahmen jenes Buches natürlich kein Gesamtbild gegeben werden kann, finden sich verschiedene Ungenauigkeiten, doch kann man dem wohlwollenden Gesamturteile über unsern Autor im ganzen beistimmen.

Auf dem Gebiete der Literaturgeschichten genügt wohl die Feststellung, daß selbst Goedekes „Grundriß“⁶⁾ Ayrhoffs Leben kaum streift und im bibliographischen Teile bei vielen Unrichtigkeiten außerordentlich lückenhaft ist;⁷⁾ der gleichfalls von Karl Goedekes verfaßte Artikel der „Allgemeinen deutschen Biographie“⁸⁾ gibt noch viel weniger.

Das Material, das sonstige neuere Literaturgeschichten und Lexika bringen, ist sehr mangelhaft und für unsere Untersuchung fast wertlos;

¹⁾ Krause, Friedrich der Große und die deutsche Poesie. Halle a. S., 1884.

²⁾ Pröhle, Friedrich der Große und die deutsche Literatur. Berlin, 1872; er ist übrigens bezüglich der Schrift „De la littérature allemande“ ganz unzulänglich.

Suphan, Friedrichs des Großen Schrift über die Deutsche Literatur. Berlin, 1888; Suphan beabsichtigt allerdings keine Vollständigkeit.

Berger, Dr. Arnold E., Friedrich der Große und die deutsche Literatur. Bonn, 1890. Akad. Antrittsrede.

³⁾ Österreichische Revue, 2. Jahrgang 1864, 1., 2. und 4. Bd.

⁴⁾ Wien 1831 S. 37 f.

⁵⁾ In Betracht kam besonders Bd. II in 3 Teilen von Oskar Teuber und (später) Alexander von Weilen: Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Wien, 1. Halbband 1896; 2. Halbband, 1. Teil 1903, 2. Teil 1906.

⁶⁾ Bd. 4, 1. Abt., 2. Aufl. Dresden 1891 S. 75 f.

⁷⁾ So fehlen die Gesamtausgaben von 1803 und 1817, und aus den zahlreichen Einzeldrucken sind rein zufällig einige herausgegriffen; man vergleiche das bibliographische Verzeichnis bei Goedekes und im Anhange unserer Abhandlung.

⁸⁾ Bd. 1, Leipzig 1875 S. 707 f.

nur wenige kennen die eine oder andere Einzelschrift Ayrenhoffs und gründen darauf dann ein schiefes Urteil, gelegentlich sind sie unten berücksichtigt.¹⁾

Wertvoller sind uns die zeitgenössischen Enzyklopädien,²⁾ die einmal einen viel größeren Anteil an unserm Schriftsteller nehmen und ferner zahlreiche bibliographische Nachrichten bringen; freilich müssen diese mit Vorsicht aufgenommen und genau verglichen werden. Benutzt wurden endlich die gleichzeitigen kritischen Organe, von denen besonders die „Allgemeine Literaturzeitung“³⁾ und Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek“ mit ihrer Fortsetzung der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“⁴⁾ zahlreiche Ankündigungen und Rezensionen Ayrenhoffscher Stücke und Ausgaben bringen; die Beurteilungen schwanken je nach dem Rezensenten zwischen großem Wohlwollen, übertriebenem Lobe und schärfstem Tadel, wie überhaupt das Organ des „Berlinischen Steinbocks“ neben mancher verständigen Kritik oft unglaublich törichte Ansichten zu Tage fördert.

Für die Lebensschicksale Ayrenhoffs hat er uns glücklicherweise selber eine gute Quelle in einer kleinen Biographie hinterlassen, deren Inhalt und Umfang der Titel richtig bestimmt: „Schreiben des Verfassers über Einige seiner militärischen und literarischen Begebenheiten An den Herrn

¹⁾ Die Spezialwerke: Hillebrand, die deutsche Nationalliteratur seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts, 3 Bde, 2. Aufl. Hamburg und Gotha 1850 bis 1851, sowie: Fetting, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. 3. Teil, 4 Bde., 4. Aufl. Braunschweig 1898—1894, erwähnen nicht einmal Ayrenhoffs Namen.

²⁾ de Luca, Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch. (Anonym erschienen.) 1. Bd., 1. Stück, Wien 1776 S. 8.

Rüttner, Charaktere teutscher Dichter und Prosaisten. (Anonym erschienen.) 1. Bd. Berlin 1781 S. 483.

Hamberger-Meusel, Das gelehrte Teutschland. Semgo. Bd. 1, 1796 S. 106 f. Bd. 11, 1805 S. 31 f. Bd. 13, 1808 S. 48. Bd. 17, 1820 S. 61. Bd. 22, 1. Lief., 1829 S. 91.

Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. Leipzig. Bd. 1, 1806 S. 68—77. Bd. 5, 1810 S. 725 f. Bd. 6, 1811 S. 556 f.

Ersch und Gruber, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. Leipzig, 6. Theil 1821 S. 518.

³⁾ Allgemeine Literatur-Zeitung. Jena und Leipzig, seit 1785.

⁴⁾ Allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1765—1792, 56 Bde., Kiel, 1792—1798, 57.—108. Bd. und 21 Bde. Anhänge.

Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Kiel 1793—1800. 55 Bde.; Berlin und Stettin 1801—1806, 56.—107. Bd. und 10 Bde. Anhänge.

Joseph Friedrich Baron von Reher“.¹⁾ Daneben finden wir biographische Angaben, allerdings meist unzuverlässige, in den zeitgenössischen Enzyklopädien von de Luca, Rüttner, Hamburger-Meusel, Jörbens, Erich und Gruber. Die späteren Verika, Literaturgeschichten und Abhandlungen geben die Angaben der älteren kritiklos wieder und gehen nur selten auf die Selbstbiographie und die Werke zurück.

Kornelius Hermann von Ahrenhoff²⁾ wurde am 28. Mai 1733³⁾ zu Wien geboren. Noch vier andere literarisch bedeutsame Männer, mit denen er später in Beziehung getreten ist, erblickten im gleichen Jahre das Licht der Welt; es sind dies Josef von Sonnenfels, der hochgeschätzte Reformator der Wiener Bühne und Kritiker, welcher Ahrenhoffs erste Dramen besprach, Stephanie der Ältere, der Herausgeber der ersten Gesamtausgabe unseres Dichters, Wieland, dem er nach manchen literarischen Auseinandersetzungen „Kleopatra und Antonius“ widmete, und Nicolai, dessen „Allgemeine deutsche Bibliothek“ so manches Stück

¹⁾ Das vom 1. Mai 1804 datierte Schriftchen dürfte ursprünglich nur für den Empfänger bestimmt gewesen sein, wie zu Anfang behauptet wird, und wurde erst 1810 herausgegeben, weil ohne des Verfassers Wissen in einem Journale Auszüge veröffentlicht seien, in denen Abweichungen vom Originale vorkämen (s. 1810 S. 3).

Ausgaben: o. O. (Wien Rhemische Buchhandlung) 1810. 32 S. Abgedruckt mit den „Kleineren Gedichten“ Wien, 1812 S. 119—152, sowie „Sämmtliche Werke“ 1814 I 9—42; auch in den „Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat“ 1810 Nr. 71—84; Auszüge in der „Neuen Berlinischen Monatschrift“ 26. Bd. Julius bis Dez. 1811, Okt. S. 247—254.

Zitate aus Ahrenhoffschen Schriften gebe ich im allgemeinen nach der Ausgabe der „Sämmtlichen Werke“ von 1814 als der letzten und vollständigsten (= S. W. 1814 . .).

²⁾ In älteren und neueren Besprechungen finden sich die verschiedensten Schreibungen, wie Ahrenhoff, Ahrenhof, Ahrenhofer (!) u. a., doch bringen die Werke die obige richtige Schreibung des allerdings nicht ganz einfachen Namens, der seinem Inhaber anscheinend selber Spaß gemacht hat; denn er spricht in seiner Selbstbiographie von seinem „ziemlich corpulenten, aus vier Vokalen und fünf Consonanten bestehenden Rahmen“ (S. W. 1814 I 40 f.).

³⁾ 1733 als Geburtsjahr gibt die Selbstbiographie sowie das Porträt in den Ausgaben von 1803 und 1814. Die falsche Angabe 1734, die sich sehr häufig findet, dürfte Rüttner auf dem Gewissen haben; als Geburtsdatum nennt nur Robert Preiß, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland, 1. Bd. Leipzig 1883 S. 434, abweichend den 28. März statt Mai, was wohl Schreib- oder Druckfehler ist.

Ahrenhoffs rezensieren sollte. — Der Vater unseres Cornelius war „Kriegsagent“ und ebenfalls geborener Wiener; er starb bereits, als der Knabe dreizehn Jahre alt war (1746). Weiter wissen wir von ihm nichts, doch scheint das Verhältnis vom Vater zum Sohne kein sehr enges gewesen zu sein, wenigstens findet sich nirgendwo eine Stelle, aus der wir auf einen tieferen Einfluß schließen dürfen. Das Familienleben wird sich eben auch nicht herzlicher gestaltet haben, als es damals in den höheren Kreisen Wiens meistens der Fall war, wo es im Verkehr der einzelnen Familienangehörigen, besonders zwischen Eltern und Kindern, oft recht steif und zeremoniös zugeht,¹⁾ und gewiß haben eigene Erfahrungen dem Verfasser zur Seite gestanden, wenn er uns in seinen Lustspielen Bilder jenes Lebens entwirft, denen der Zug familiärer Herzlichkeit zwischen Eltern und Kindern durchweg abgeht.²⁾ Jedenfalls hat das Familienleben im väterlichen Hause Ahrenhoff nicht veranlaßt, selber eine Familie zu gründen, er ist unvermählt geblieben. Bindende Schlüsse lassen sich freilich aus dem Mangel einer freundlichen Erwähnung des Vaters nicht ziehen; denn Ahrenhoff war durchaus keine Dichternatur, deren Lieder aus tiefstem Herzen kommen; haben wir doch von ihm kein einziges lyrisches Gedicht, keinen aus innerster Seele quellenden Erguß in seinen Dramen, in der ein wahrer Dichter zu uns spräche. Nein, er war ein Verstandesmensch, der, jedem schwärmerischen Empfinden abhold, ängstlich davor zurückscheute, die Gefühle und Stimmungen seines Innern der breiten Öffentlichkeit preiszugeben. Wir dürfen deshalb der einen Stelle, an der er mit herzlicher Zuneigung seiner Mutter gedenkt, um so größeren Wert beimessen; er schrieb sie 1804, also in einem Alter von 71 Jahren. In der Schlacht bei Prag war der jüngere Bruder von Cornelius schwer verwundet und nach Iglau gebracht worden, was die Mutter erfuhr. „Die beste der Mütter flog nach Iglau, vergoß Thränen vor dem tödtlich verwundeten Sohne, und fragte ihn, wie es mir ergehe. Er wußte ihr freylich keine Nachricht zu ertheilen, aber ein verlaufener Soldat des Regiments, der unglücklicher Weise nach Iglau kam, versicherte ihr: ich sey todt; er selbst habe mich fallen gesehen. Stellen Sie sich hier das Weiden einer Mutter vor, die ihre Kinder so zärtlich

¹⁾ Über das Wiener Leben vergleiche man: „Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz I.“ Leipzig 1844.

²⁾ Vgl. besonders den „Postzug“, „Alte Liebe rostet wohl!“ und den „Fasching-Sonntag“.

liebe! —¹⁾ Das ist aber alles, was wir über sie erfahren, ihren Tod erwähnt Aehrenhoff nicht; mit der mütterlichen Familie, von Schöllheim, kam er öfter in nähere Berührung, wie wir unten sehen werden. Von Geschwistern wird nur ein jüngerer Bruder genannt, der vier Jahre nach Cornelius Kadett wurde, also vermutlich eben so viel jünger war; nachdem er bei Prag schwer verwundet war, wurde er im September 1757 Fähnrich und starb als Oberst, wozu er nach den damaligen Beförderungsverhältnissen etwa 1780 ernannt sein dürfte. Auch dieser Bruder hat, wenn er überhaupt verheiratet war, keinen männlichen Erben hinterlassen, da Aehrenhoff 1804 schreiben mußte, daß „sein Name mit ihm zugleich der Welt absterbe“.²⁾

Von seiner Schulbildung war Aehrenhoff nicht begeistert,³⁾ hören wir ihn selber: „Ich studirte damahls oder besser zu sagen, ich ging in die lateinische Schule der Jesuiten.“⁴⁾ „Ich habe sieben Jahre bey den Jesuiten studiert, und nach der damahligen Studien-Einrichtung — wenig gelernt.“⁵⁾ Diese Studien-Einrichtung⁶⁾ stellte das Erlernen des Lateinischen als Hauptzweck, ja fast als einziges Ziel hin; sagte nun von diesem Lehrgegenstande der Staatsrat Freiherr Kreszl von Qualtenberg, „er sei trotz der vielen Lateinstunden nicht einmal soweit gekommen, in seinem einundzwanzigsten Jahre den Cornelius Nepos ordentlich zu verstehen“,⁷⁾ so scheint es Aehrenhoff in der Sprache Ciceros weiter gebracht zu haben.

¹⁾ Schreiben an Reker, S. W. 1814 I 13.

²⁾ Ebda. S. 41.

³⁾ Eine sehr abfällige Beurteilung der jesuitischen Thätigkeit findet sich in seinem dreizehnten Briefe über Italien, S. W. 1814 VI 130 ff.

⁴⁾ S. W. 1814 I 10.

⁵⁾ Ebda. S. 34.

⁶⁾ Vgl. über das damalige Schulwesen Arneth, Geschichte Maria Theresias. Bd. 4, Kap. 5, und Bd. 9, Kap. 6 bis 9 (Wien, Bd. IV 1870, Bd. IX 1879).

Wolf-Zwiedineck, Oesterreich unter Maria Theresia, Joseph II. und Leopold II. 2. Buch II und V (Berlin 1884).

Hochegger, Die österreichischen Gymnasien. Oesterreichische Revue, Wien 1863, 1. Bd. S. 62—100.

Kelle, Die Jesuitengymnasien in Oesterreich, Prag 1873, und ders. in Sabels Historischer Zeitschrift 1876 35. Bd. VII S. 230—345.

Man vergleiche ferner über die Zeit und ihre Schulverhältnisse Emil Kuh, Franz Grillparzer (zwei Dichter Oesterreichs, Pest 1872), der auch Castells Memoiren benutzt.

⁷⁾ Hochegger, a. a. O. S. 69.

Er zeigt jedenfalls in seinen Schriften eine schöne Kenntniss der römischen Literatur; die lateinischen Verse und Zitate auch aus weniger bekannten Autoren, die wir häufig antreffen, lassen darauf schließen, daß er aus der Schule Freude an den Lateinern gerettet hat und mit ihnen gut vertraut ist. Durch das kaiserliche Patent Karls VI. vom 16. November 1735 war auch die Pflege der Realien und die des Griechischen angeordnet, auch solle der deutschen Muttersprache mehr Beachtung geschenkt werden. Unter Realien dürfen wir hier nur Geschichte und Geographie verstehen, von Naturwissenschaften war natürlich noch keine Rede; diese Fächer, „Erudition“ genannt, hatte man bisher nur gelegentlich betrieben, und viel besser war es auch zu Ayrnehoffs Zeit nicht, wo die Geschichte sehr wenig Zeit in Anspruch nahm und die Geographie nur in einer Klasse behandelt wurde;¹⁾ von der Mathematik lernte man etwas Arithmetik, kam aber selbst darin nicht über die vier Spezies hinaus. Wöchentlich zwei halbe Stunden waren der Religion gewidmet, ebensowenig dem Griechischen; daher dürfte es Ayrnehoff wohl nie so weit gebracht haben, sein ästhetisches Evangelium, den Aristoteles, in der Ursprache zu lesen.

Das Deutsche fehlte völlig als eigener Unterrichtsgegenstand, ja, in den höheren Klassen war das Latein alleinige Unterrichtssprache, und Ayrnehoff beklagt später, daß er gemäß der damaligen Studien-Einrichtung nie eine deutsche Grammatik gelesen habe;²⁾ die deutsche Literatur war gleichfalls verpönt. Die neueren Sprachen, die ebenso im Lehrplane keine Stelle fanden, lernte Kornelius zu Hause und zwar die französische und die italienische; in beiden hat er sich sehr tüchtige Kenntnisse erworben, und die Vorliebe für französische Sprache und Literatur, die er eingehend kennt, begleitet ihn durch das ganze Leben. Auch Italienisch hat er viel gelesen, bringt häufig Zitate, kennt manches Sprichwort und weiß selbst in den Dialekten Bescheid. Englisch scheint er dagegen nicht gekonnt zu haben, was bei seiner ganz klassisch-romanischen Geschmacksbildung eine Erklärung dafür bietet, daß ihm das Organ für Shakespeare fehlt.

Die „Leibes-Exerzizien“ wurden nicht vernachlässigt, wie das bei einem jungen Adligen anzunehmen ist und in der Selbstbiographie aus-

¹⁾ Vgl. Kelle, a. a. O. 1873 S. 155 ff.

²⁾ Anmerkungen über den „Aurelius“, S. W. 1814 I 130; im dreizehnten Briefe über Italien sagt er vom damaligen Gymnasiasten: „Von der vaterländischen Sprache ließ er sich gar nicht träumen, daß sie gleich andern Sprachen Regeln hätte; und an Worten, Ausdrücken und Wendungen eine der reichsten von den jetzt lebendigen Sprachen wäre.“ S. W. 1814 VI 132.

drücklich erwähnt wird, desgleichen eine andere schöne Kunst, die Musik. Zwar habe er die praktische Ausübung trotz eines tüchtigen Lehrers, des Violinmeisters Fauner, wegen der Schwierigkeit des Instrumentes bald aufgegeben, doch habe er die Kunst selbst sein ganzes Leben überaus geliebt. Dafür finden wir einen schlagenden Beweis in dem 16. Briefe über Italien,¹⁾ wo Aehrenhoff bei der Beurteilung der italienischen Opernverhältnisse einen gediegenen musikalischen Geschmack an den Tag legt und die deutsche Musik, vor allem seinen Liebling, Meister Gluck, „den Schöpfer der wahren dramatischen Tonkunst“, begeistert feiert.

Mit achtzehn Jahren wurde Kornelius Soldat, und diese Berufswahl scheint ihm nicht viel Kopfzerbrechen gemacht zu haben. Die literarischen Neigungen und Anregungen kamen erst später, da die Schule sie nicht zu wecken gewußt hatte. So ist dem Jünglinge wohl nie der Gedanke gekommen, ein Gelehrter zu werden: „Mein Beruf war immer zum Soldatenstande“, schreibt er,²⁾ und wir dürfen es ihm glauben. War damals der Adel allein zum Offiziersstande zugelassen, so betrachtete er auch den Waffendienst als seine erste und vornehmste Aufgabe; Aehrenhoff selbst erklärt noch im „Kaufmann von Triest“ den Kriegsdienst für „die wahre Bestimmung des Adels seit seinem Anbeginn“. ³⁾ Daneben mochten Maria Theresias Reformen auf dem Gebiete des Heerwesens,⁴⁾ die 1748 begannen, die Aufmerksamkeit besonders auf das Militär lenken, vor allem die vielen neuen Einrichtungen und Bestimmungen für die Hebung des Offizierstandes.⁵⁾ Die Beziehungen des Vaters zum Heere, der Wagemut der Jugend, die unruhigen Zeiten, die kriegerische Vorbeeren versprachen, das alles kam hinzu, so daß der Onkel Hauptmann von Schöllheim, „ein passionirter Soldatenwerber“,⁶⁾ von einem Besuche in Wien Kornelius als Kadett mit zu seinem Regimente „von Harrsch“ nach Prag nehmen konnte.

Hier gab es vorläufig nur friedliche Arbeit, und der junge Kadett erhielt ein halbes Jahr nach seinem Eintritte Befehl, seinen Regimentsinhaber oder Proprietär, wie es damals hieß, den Grafen Harrsch, nach Görz zu begleiten, wo dieser mit dem Nobiluomo Donado eine Grenz-

¹⁾ Vom 31. Jänner 1788, S. W. 1814 VI 212—235.

²⁾ Schreiben an Meyer, S. W. 1814 I 11.

³⁾ S. W. 1814 III 298.

⁴⁾ Vgl. Arneth, Geschichte Maria Theresias Bd. 4, Viertes Kapitel.

⁵⁾ Ebda S. 91 ff. und S. 100 ff.

⁶⁾ Derselbe fiel in der Schlacht bei Maxen am 20. November 1759.

regulierung gegen die Republik Venedig vorzunehmen hatte. Österreichische und venezianische Ingenieure arbeiteten an einer großen „Confinien-Mappa“, und das bot unserm Kadetten eine willkommene Gelegenheit, „etwas von der Geometrie zu lernen“, von der ihm die Schule nichts geboten hatte. Nach einjährigem Aufenthalte in Görz kam Kornelius in die Hauptstadt, wo sein Regiment damals stand, und wurde am 16. August 1753 Fähnrich.¹⁾ Ein Jahr später wurde seine Truppe nach Böhmen verlegt; als dann der Siebenjährige Krieg ausbrach, war aus unserem Fähnrich schon ein Leutnant geworden.

Die Ereignisse des großen Krieges²⁾ und Aehrenhoffs Teilnahme brauchen wir nur in Kürze zu berühren; denn war diese Zeit auch für seine Entwicklung, für die Erweiterung seines Gesichtskreises, für Welt- und Menschenkenntnis von größter Bedeutung, so hat er doch bis auf die Schilderung in der Selbstbiographie³⁾ seine wechselvollen Erlebnisse nicht unmittelbar in seinen Schriften verwertet. Schon in der ersten Schlacht bei Lobositz (1. Oktober 1756) wurde er verwundet, wie später noch mehrmals; doch konnte er immer beim Regimente bleiben und kämpfte auch in den ferneren Schlachten mit, von denen er besonders die bei Prag (6. Mai 1757) erwähnt; hier ließen die beiden Bataillone seines Regimentes 800 Mann, also fast die Hälfte der gesamten im Felde stehenden Mannschaft;⁴⁾ Aehrenhoffs Bruder wurde schwer, er selbst leicht verwundet und mit in Prag eingeschlossen, wo er Bombardement und Hungersnot durchmachen mußte, bis die Schlacht bei Kolin (18. Juni 1757) im letzten Augenblicke Entsatz brachte. Weiter ging es von Kampf zu Kampf, Breslau (22. November 1757) brachte ihm wieder eine Blessur. Bei Leuthen (5. Dezember 1757) wurde das Regiment Harsch fast aufgerieben; die Hälfte der Übriggebliebenen führte Aehrenhoff, der inzwischen Oberleutnant geworden war, nach Schweidnitz zur Verstärkung der Besatzung. Hier hatte er grauenvolle Monate durchzumachen, die er die

¹⁾ de Luca, Das gelehrte Oesterreich, 1. Bd., 1. Stück, S. 8.

²⁾ Arneht, Geschichte Maria Theresias, Bd. 5 und 6: Maria Theresia und der Siebenjährige Krieg, Wien, 1875. — Die Kriege Friedrichs des Großen, 3. Teil: Der Siebenjährige Krieg, Berlin, seit 1901. Herausgegeben vom Großen Generalstabe.

³⁾ S. W. 1814 I 11—24.

⁴⁾ Das Regiment hatte im Juni 1756 in 2 Feldbataillonen zu 6 Kompagnien, 1 Garnisonbataillone und 2 Grenadiertkompagnien eine Iststärke von 2367 Mann.

schlimmste Epoche seines Lebens nennt; Hunger und Krankheiten brachten die Besatzung so herunter, daß bei der Kapitulation, die nach vierzehntägiger Belagerung und einem Sturme am 16. April 1758 erfolgte, von der anfangs 9000 Mann starken Besatzung nur 1500 die Festung lebend verließen,¹⁾ um in die preussische Gefangenschaft zu gehen.²⁾ Ahrenhoff, beim Sturme wiederum leicht verwundet, wurde über Breslau nach Frankfurt an der Oder, von da Anfang August über Berlin, Potsdam und Brandenburg nach Burg bei Magdeburg gebracht. Nach einigen Monaten auf Ehrenwort entlassen, bemühte er sich in Prag und Wien um seine Auswechslung, die sich aber lange hinzog. Er wurde inzwischen Hauptmann und erhielt nach der Auswechslung 1761 eine Kompagnie. Aber noch einmal sollte er in Gefangenschaft geraten und zwar im allerletzten Gefechte des ganzen Krieges (am 7. November 1762) bei Tharand, worüber er des näheren in humoristischem Tone berichtet. Diesmal ging die unfreiwillige Reise über Meissen, wo er zum ersten Male den von ihm hoch verehrten „großen König“ zu sehen bekam, nach Magdeburg. Durch den Frieden von Hubertusburg (15. Februar 1763) befreit, begab er sich nach Dresden zu seinem Regimente und kam mit ihm nach Wien in Garnison.

Dieser Vorzug, den das Regiment als Belohnung für sein heldenmütiges Verhalten bei Maxen genoß, war natürlich besonders den Offizieren willkommen, die damals wie heute lieber die Annehmlichkeiten der Hauptstadt genossen als die russische Grenze hüteten. Dabei ließen sich auch Beziehungen zum Hofe anknüpfen, was Ahrenhoff gelang, als er bei einem Diner zu Schönbrunn, wo er die Wache kommandierte, seinen Platz neben der Kaiserin hatte und sich ihr Wohlwollen in hohem Grade zu erwerben wußte, nicht zum Schaden seiner militärischen Laufbahn. Seine eingehende Schilderung des Vorganges,³⁾ der kurz vor dem Tode des Kaisers (18. August 1765) lag, ist neben so vielen gleichzeitigen Zeugnissen ein Beweis, welche Verehrung und Begeisterung Maria Theresia bei allen erweckte, mit denen sie in persönliche Berührung kam; Ahrenhoff meint, daß die „große Frau eine so leutselige, witzige und angenehme Gesellschafterin war, daß, wäre sie eine Privatdame gewesen, jed-

¹⁾ Nach Ahrenhoffs Angabe, S. W. 1814 I 15.

²⁾ de Luca gibt fälschlich den 24. März an.

³⁾ S. W. 1814 I 25—28.

weder Mann vom Geschmac ihren Umgang gesucht hätte".¹⁾ Aber der Aufenthalt in Wien hatte für den jungen Hauptmann noch eine ganz andere Bedeutung, er erweckte nämlich in ihm die Lust, „Dramatiker zu werden“, da er in der Hauptstadt ein großer Freund und eifriger Besucher des französischen und deutschen Theaters geworden war.

¹⁾ S. W. 1814 I 28.

2.

Der Kampf um eine gesittete Wiener Schaubühne und Ayrenhoffs erste Tragödien.

1766—1774.

Das damalige Wiener Theater¹⁾ stand in einer Zeit der vollkommensten Umwälzung, in der Entwicklung von der Burleske, dem lediglich extemporierten Stücke, zum regelmäßigen, „studierten“ Schauspiel. Der Kampf umfaßt nicht ganz dreißig Jahre und ist von zwei Daten scharf begrenzt; 1747 wurde die erste Schlacht geschlagen, das erste regelmäßige Schauspiel „Vitichab und Dankwart, die allemannischen Brüder“ von Benjamin Ephraim Krüger ging über die Bühne, auf der bis dahin unumschränkt Hans Wurst mit seiner Pritsche regiert hatte,

¹⁾ Vgl. darüber:

Die Theater Wiens, Bd. I: Alexander von Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater, Wien 1899; Bd. II: Oskar Teuber und Alexander von Weilen, Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung, 3 Teile, Wien 1896—1906.

Laube, Heinrich, Das Burgtheater, Leipzig 1868, 2. Aufl. 1891.

Lothar, Rudolph, Das Wiener Burgtheater, Leipzig, Berlin und Wien 1899.

Zimmermann, Robert, Das Drama in Oesterreich. I. Oesterr. Revue 1864 Bd. I.

Glossy, Carl, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. I. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 7. Jahrg. Wien, 1897, S. 238—340.

Sörner, Dr. Karl von, Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien 1884.

Müller, Willibald, Josef von Sonnenfels, Wien 1882 S. 48—81.

Arneth, Geschichte Maria Theresias, Bd. 9, 10. Kapitel, Wien 1879.

Ferner für die Zeit bis 1776 als Quellschriften:

Müller, Joh. Feinr. Fridrich, Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne, Wien 1776.

Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne. Wien, 1768.

und nach einem erbitterten Kampfe mit wechselndem Erfolge, in welchem zeitweilig das französische Schauspiel und die italienische Oper zwischen den beiden Streitern tertius gaudens waren, brachte das Jahr 1776 zwar keinen Frieden, aber die völlige Vernichtung der Burleske; Kaiser Joseph II. erklärte am 17. Februar, „daß er das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhebe, und daß von nun an Nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgerathene Uebersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten“. ¹⁾ In dem letzten Drittel dieses dreißigjährigen Theaterkrieges hat Ahrenhoff wacker mitgekämpft und zwar nicht durch theoretische Erörterungen, sondern durch praktische Tätigkeit, indem er von 1766 bis 1775 vier Trauerspiele und drei Lustspiele ins Treffen führte. Wenn wir daher seine spätere Reaktion gegen die Weiterentwicklung des Dramas, seinen Kampf gegen Shakespeare und unsere Klassiker gebührend kennzeichnen wollen, wie das meistens allein geschehen ist, ²⁾ so erfordert es die Gerechtigkeit, zuvor seiner früheren Verdienste zu gedenken. Um sie würdigen zu können, müssen wir einen Blick auf die Entwicklung des Wiener Theaters werfen.

Beim Beginn von Maria Theresias Regierung erhielt Wien zu dem bestehenden Kärntnerorttheater eine zweite Bühne, als die Fürstin am 14. März 1741 dem rührigen „Entrepreneur der Hof-Opern, Serenaden, Komödien, Oratorien und heiligen Gräber“, Karl Joseph Selliers, auf seinen Antrag das Ballhaus bei der Hofburg überwies, wogegen er sich verpflichtete, es auszubauen und auf diesem „Königlichen Theater nächst der Burg“ „täglich entweder eine Opera oder eine Komödie, eine teutsche oder wälsche, wie es der Hof verlangen wird, zu producieren“. Da Hof und Adel natürlich für Oper, Ballett und allenfalls italienische Komödie waren, spielten die deutschen Schauspieler wohl meist auf dem Kärntnerorttheater, das ebenfalls unter Selliers geblieben war, und erwarben sich die Gunst des großen Publikums. Sie pflegten als Schüler und Nachfolger des 1728 verstorbenen Joseph Anton Stranitzky lediglich die Burleske, die aus der *commedia dell' arte* entstandene Posse mit franzö-

¹⁾ Saube, a. a. O. S. 19.

²⁾ So behauptet Moeller (Die Auffassung der Aelopatra in der Tragödienlitteratur der romanischen und germanischen Völker, Ulm 1888) S. 66 von Ahrenhoff, daß seine gesamte literarische Tätigkeit „von Anfang bis zu Ende in einem ohnmächtigen Kampf gegen Shakespeare und Goethe besteht“; dabei hatte Ahrenhoff seine erste schriftstellerische Periode fast abgeschlossen, als der „Gök“ erschien und Shakespeare nach Wien kam.

fischem, englischem, spanischem und deutschem Einschlag; in dieser Gattung waren Prehauser, Weiskern, von Kurz Meister und hatten die beliebten Figuren des Hanswurst als Salzburger Bauer, des tölpelhaften Bedienten Bernardon, des Kasperl, Jakerl, Lipperl, der Burline¹⁾ geschaffen oder fortgebildet. Man spielte nur nach einem Szenarium, schuf auf der Bühne selbst erst die Personen vollständig ex tempore und war darauf stolz; diese Art zu spielen war ja auch nicht ganz leicht, erforderte Begabung und Arbeit; allein Inhalt und Form der Stücke waren ungemein minderwertig, roh und albern.²⁾

Doch die Theaterrevolution im Reich schlug auch nach Wien ihre Wellen, 1747 wurde, wie oben erwähnt, das erste regelmäßige Stück aufgeführt, und 1748 gastierten mehrere Mitglieder der Neuberghen Truppe auf dem Burgtheater. Nun machte das regelmäßige Schauspiel solche Fortschritte, daß 1751, wo Baron de Vopresti zu dem seit 1748 verwalteten Burgtheater auch das Kärntnerthortheater übernahm, jeden Dienstag und Mittwoch studierte Stücke gegeben wurden, an den übrigen Tagen Oper und Burleske. Durch Verfügung der Kaiserin vom 11. Februar 1752 ging das Theater am Kärntnerthor in die Verwaltung der Stadt über, das nächst der Burg wurde für den Hof bestimmt und damit der von Kaiser Franz I. begünstigten welsch-französischen Richtung ausgeliefert, besonders als 1754 der Italiener Graf Durazzo Leiter wurde, der es in ein „Théâtre français près de la cour“ verwandelte. Während dieses Unternehmens finanziell schlecht ging, machte das Kärntnerthortheater, wo Oper, Ballett und deutsches Schauspiel verblieben, gute

¹⁾ Trotz seiner grimmigen Feindschaft gegen die Burleske konnte sich auch Aehrenhoff ihrem Einflusse nicht ganz entziehen, wie z. B. der Bediente Bippel im „Fasching-Sonntag“ beweist.

²⁾ Es sei gestattet, einen nach Sprache und Inhalt bezeichnenden „Anschlagezettel“ anzuführen, den Sonnensels im 5. Schreiben der „Briefe über die Wiener Schaubühne“ vom 22. Jänner 1768 bringt:

„Heute Dienstag: den 29. December wird auf den (!) kaiserlichen privilegierten Theater nächst dem Kärthnerthore (so!) aufgeführt werden / eine wohl intriguirte / überaus lustige und sehenswürdige Haupt-Bourlesque betitelt: die größte Thorheit der Welt ist eine ungegründete Eifersucht zwischen vernünftigen Eheleuten / mit Hanswurst einem lustigen Gastwirth / eifersüchtigen Chemann / lächerlichen Procurator des Hausfriedens / neumodischen Frauenzimmers / kuriosen Hochzeitbitter / und brutalen Tracteur.“ — Andere bei Weilen, Gesch. des Wiener Theaterwesens, S. 137 (Facsimile), bei Görner, Der Hans Wurst-Streit, S. 10 Anm.

Geschäfte, freilich war die Burleske vorläufig noch gegen das studierte Schauspiel im Vorteil, denn seinen lieben Hans Wurst wollte das Publikum nun einmal nicht missen und wenn es in „Miß Sara Sampson“ war. Allmählich gewann aber das regelmäßige Schauspiel Boden, seit unter den Schauspielern selbst eine Partei scharf dafür eintrat; in den Wochenschriften („Die Welt“,¹⁾ „Der oesterreichische Patriot“,²⁾) Broschüren und Flugblättern wurde der Kampf um eine gefittete Bühne weitergeführt. Dem empfindlichen Mangel an brauchbaren Stücken versuchten neben andern Klemm und Heufeld abzuhelpfen, und diese patriotische Absicht rief auch Kornelius von Nirenhoff auf den Plan, dessen erstes Stück „Aurelius“ 1766 aufgeführt wurde.

Wie schon erwähnt, war das Streben der Neuerer erfolgreich, und ihre Richtung trug den Sieg davon. Die beim Tode des Kaisers Franz I. (18. August 1765) entlassenen französischen Schauspieler kamen zwar während der Oberleitung des Italieners d'Affligio³⁾ 1767 noch einmal zurück, verschwanden aber 1772 endgültig aus Wien. D'Affligio machte auch aus Rassenrücksichten noch einen kräftigen Vorstoß für die extemporierte Posse in der Eingabe vom 16. Dezember 1769, hatte damit aber kein Glück. Einmal setzten die Schauspieler selbst der Burleske, deren Meister Weiskern 1768 und Prehauser 1769 gestorben waren, entschiedenen Widerstand entgegen, und dann war ihr der gefährlichste Feind in Josef von Sonnenfels erwachsen, welcher seine Ansichten im Wochenblatte „Der Mann ohne Vorurtheil“,⁴⁾ im „Vertrauten“⁵⁾ und besonders 1768 in den „Briefen über die Wienerische Schaubühne“ glänzend und erfolgreich vertrat. Auf sein und des Staatsrates v. Gebler Betreiben wurde d'Affligio abgewiesen, und mit der Einführung der Zensur vom 15. März 1770 war Hans Wurst vollends das Todesurteil gesprochen.

¹⁾ Herausgegeben von Klemm und Herrl, 1762—1763.

²⁾ 1764—1766.

³⁾ Müller, Geschichte und Tagbuch, und Glossy, a. a. O., schreiben „Affligio“, ebenso Müller, Sonnenfels, und Örnner, Der Hans Wurst-Streit; die eigentümliche Unsicherheit in der Schreibung des Namens erklärt sich aus der Handschrift Affligios selbst, wie das Facsimile (Die Theater Wiens, II. Bd., 1. Halbband, bei S. 159) beweist, er schreibt nämlich das s mit Unterlänge, aber es ist doch deutlich vom g zu unterscheiden. Der Fehler findet sich übrigens schon in einem Promemoria von Stephanie d. A., und Maria Theresia schreibt sogar „affliggio“, während Kaiser Joseph die richtige Form anwendet.

⁴⁾ 1765—1767.

⁵⁾ Halbwochenschrift 1765.

Die neue Ara unter dem Grafen Kohary leitete Sonnensels am 14. August 1770 durch einen Aufruf ein, der dem Publikum glänzende Versprechungen machte und zugleich die Autoren zur Einreichung von Stücken ermunterte. Der umgebrachte Pritschenträger aber rächte sich noch im Grabe: die Klassenverhältnisse verschlechterten sich von Tag zu Tag, und auch die Entlassung der französischen Truppe besserte daran nichts, sodaß Kohary 1773 die Sequestrierung beantragen mußte. Nachdem 1776 auch Oper und Ballett aufgegeben waren, behauptete das deutsche Schauspiel allein das Feld; dieses nahm der Kaiser unter staatliche Verwaltung und erklärte es zum Hof- und Nationaltheater.

An dem langen Theaterstreite nahm Ahrenhoff lebhaften Anteil, und zwar hatte ihn der Wiener Aufenthalt für die dramatische Muse gewonnen; sein Interesse an der Literatur im allgemeinen war aber schon älter. Daß es freilich die Schule nicht geweckt hatte, haben wir gesehen, und von den nächsten Jahren sagt er selber: „In der ersten Zeit meiner militärischen Laufbahn hatten alle Bücher ungestörte Ruhe von mir.“¹⁾ Da lernte er, wahrscheinlich in seiner Fähnrichszeit, die Gemahlin des Generals Graf Burghausen, eine geborene Marwitz, kennen, eine feingebildete, liebenswürdige Dame, die Fürst Kaunitz la fleur de la noblesse autrichienne nannte. Sie wußte dem jungen Offizier Lust an der Lektüre einzulößen, gab ihm die neuesten Bücher aus der deutschen und französischen Literatur und hielt ihn zu verständigem, nutzbringendem Lesen derselben an; Ahrenhoff nennt besonders Gellerts Fabeln, dann Hallers Gedichte und Voltaires Siècle de Louis XIV.²⁾ Diese Belesenheit blieb auch während des Krieges groß und fand in den wechselnden Feldlagern in Schlesien und Sachsen wie in den Gegenden, die Ahrenhoff unfreiwillig als Kriegsgefangener zu sehen bekam, reichliche Nahrung. Von den lebenden Schriftstellern lernte der österreichische Offizier nur Rabener in Dresden persönlich kennen, den er „so liebenswürdig im Umgange als in seinen Schriften“ fand. Er dachte damals nicht daran, selbst etwas zu schreiben, erst das Theater in Wien regte ihn dazu an und besonders,

¹⁾ S. W. 1814 I 34.

²⁾ Der erste Band von Gellerts „Fabeln und Erzählungen“ erschien 1746, der zweite 1748; Hallers Gedichte vom Jahre 1732 waren 1748 in vierter Auflage gedruckt; Voltaires Siècle de Louis XIV kam 1751 heraus. Daß Ahrenhoff diese und ähnliche Bücher noch 1804 „für die besten in ihrer Art hält“, ist recht bezeichnend für ihn; seine Uebersetzung der Art poétique (1803) trägt Voltaires Urteil über Boileau aus dem angeführten Werke als Motto.

wie er berichtet, eine gute Vorstellung von Cronegks „Cobrus“. „Der Patriotismus, oder vielleicht irgend ein böser Dämon flüsterete mir in das Ohr, auch ich sollte einen Versuch im Trauerspiele wagen, und siehe, ich schrieb bey müßigen Stunden den Aurelius.“¹⁾

Das Stück „Aurelius oder Wettstreit der Großmuth, ein Trauerspiel in Versen von einem Kaiserl. Königl. Officier“, wurde am 22. April 1766 zum ersten Male aufgeführt²⁾ und zugleich, wie es in Wien Brauch war, gedruckt;³⁾ das Stück fand bei sechs Wiederholungen im gleichen Jahre großen Beifall, wozu, wie Ahrenhoff bescheiden bemerkt, wohl das meiste beitrug, daß der Autor ein Wiener und Soldat war. Mit manchen Abänderungen wurde es 1768 von neuem gegeben und mit den ersten Kräften besetzt, wie das vorgedruckte Personenverzeichnis ausweist. So konnte es seine tragische Wirkung nicht verfehlen, doch hat es sich nicht lange auf dem Spielplane gehalten und war 1775 davon verschwunden.⁴⁾ Dank der Vorliebe Kaiser Josephs für das Alexandrinerdrama lebte der „Aurelius“ unter seiner Alleinregierung noch einmal wieder auf und erschien am 8. April 1782 auf dem Theaterzettel.⁵⁾ — Es fehlte auch nicht an scharfer Kritik, die Ahrenhoff im „Vorbericht“ der Ausgabe von 1768 als „höhnend und unfähig“ zurückweist; damit scheint besonders ein Regentent Schmidt in den „Zusätzen zur Theorie der Poesie“

¹⁾ S. W. 1814 I 35.

²⁾ Dramatische Unterhaltungen, Wien 1772, Vorbericht des Herausgebers S. 4; bei der 2. Aufl. des Aurelius ist (nach Goedeke, Grundriß IV 69) der 19. April verzeichnet.

³⁾ 1.—3. Aufl. Wien bei Krauß 1766 (Vgl. Allg. deutsche Bibl. X, 27); 4. veränderte Aufl. 1768. Auch in der „Neuen Sammlung von Schauspielen“, Wien 1764—1769, Bd. X die zweite Aufl. des Aurelius, „Wien, 19. April 1766“ (Goedeke, Grundriß IV 69). Dann im „Theater der Deutschen“ 9. Theil, Königsberg und Leipzig 1770, und in den „Dramatischen Unterhaltungen“ 1772 S. 7—110 mit dem Namen des Verfassers im Vorbericht. 6. neu verb. Aufl. Wien 1782; so in den Gesamtausgaben 1789 I 11—98, 1803 I 9—96, 1814 I 49—136 und 1817 I 15—102.

⁴⁾ Müller, Johann Heinrich Friederich, Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne. Wien, 1776.

⁵⁾ Es war in der schauspielerischen Glanzzeit des Wiener Theaters, die sich in der Besetzung des „Aurelius“ spiegelt: der berühmte Schröder spielte den Trajan, Lange die Titelrolle, die gefeierte Mad. Sacco die Flavia (Die Theater Wiens II. Bd. 2. Halbbd. 1. Teil S. 54).

gemeint zu sein;¹⁾ dagegen nahm Ayrrenhoff die Bemerkungen von Sonnenfels²⁾ im ganzen dankbar entgegen und verwertete seine Vorschläge in den Neuauflagen.

Die Fabel des Stückes ist folgende. Aurelius wird von seinem Freunde Valerius in eine Verschwörung gegen das Leben Trajans eingeweiht und rettet den Kaiser dadurch, daß er den Freund, der zugleich der Bruder seiner Braut Flavia ist, ersticht. Um die Verlobte und ihren Vater zu schonen, verschweigt er den Grund der That und läßt sich zum Tode verurtheilen; doch Valerius, der Vater, entdeckt selbst die Verschwörung dem Kaiser, der aber allen verzeiht und die Liebenden vereinigt.

Von diesem „Wettstreit der Großmut“ weiß die Geschichte ebenso wenig wie von einer Verschwörung gegen Trajan überhaupt; der Stoff ist frei erfunden, aber nicht von Ayrrenhoff selbst. Wie schon Sonnenfels³⁾ feststellt und Ayrrenhoff selbst ausdrücklich zugesteht,⁴⁾ ist die Veranlassung seines Stückes der „Aurelius“ von Quistorp geworden,⁵⁾ was auffallender Weise Goethe⁶⁾ bestreitet. Doch schließt eine Vergleichung der beiden Stücke jeden Zweifel aus, denn Ayrrenhoff hat nicht nur den Stoff sondern fast sämtliche Personen von seinem Vorgänger übernommen, sonst ist aber die Verwandtschaft nicht näher als etwa, wenn der Vergleich erlaubt ist, die zwischen Goethes Faust und Marlowes Doctor Faustus; denn das Stück Quistorps ist trotz des ihm von Gottsched gespendeten Lobes ein ganz erbärmliches Machwerk. Dagegen haben bei Ayrrenhoffs „Aurelius“ zwei tüchtige Helden Pate gestanden, „Cinna“ und „Cid“; unser Trajan trägt deutlich die Züge des Auguste in Corneilles „Cinna“, und die Verschworenen Ayrrenhoffs sind bei denen des Franzosen in die Schule

1) Vgl. Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne. Wien 1768, 54. Schreiben.

2) Ebda, 5. — 9., 31. und 54. Schreiben.

3) Briefe über die wienerische Schaubühne, 31. Schreiben vom 3. Juli 1768.

4) S. W. 1814 I 136.

5) „Aurelius oder Denkmal der Zärtlichkeit ein Trauerspiel von Theodor Joh. Quistorp, Beyder Rechte Vicentiaten aus Rostock“ in Gottscheds „Deutscher Schaubühne“ 4. Theil. Neue verbesserte Auflage. Leipzig 1748. S. 191 bis 274. Gottscheds Vorrede vom Jahre 1742 bezeichnet diesen „Aurelius“ als zweiten Versuch „des geschickten Herrn Verfassers“, der an Stärke und Regelmäßigkeit dem ersten (einem „Alceft“) weit vorgehe; demnach muß der „Alceft“ haarsträubend schlecht gewesen sein.

6) Grundriß IV 75.

gegangen. Den hauptsächlichsten tragischen Zug entnahm unser Dramatiker aus dem „Cid“ des französischen Dichters; denn während bei Quistorp die Mutter des Ermordeten um Rache fleht, tut dies bei Ayrenhoff Flavia und gerät dadurch in tragischen Konflikt mit ihrer Liebe zum Mörder, der ihr Verlobter ist, wie Chimène im „Cid“ zerrissenen Herzens des Vaters Lob am Geliebten gesühnt sehen will. Ayrenhoff kannte sein deutsches Vorbild, das schon Sonnensfels scharf tadelte,¹⁾ wohl nicht aus der „deutschen Schaubühne“, sondern vom Theater, wo es in der Zeit seines Wiener Aufenthaltes gegeben wurde.²⁾

Da die Art der Charakterzeichnung, die Technik und Sprache im ganzen bei allen Trauerspielen Ayrenhoffs gleich sind, wird davon unten im Zusammenhange die Rede sein, und wir haben hier nur noch kurz der späteren Umgestaltungen des „Aurelius“ zu gedenken. Sie sind in einer Hinsicht unbedeutend, in anderer erheblich. Unbedeutend sind die Abänderungen in Plan und Anlage; Valerius der Vater trat nach der ersten Bearbeitung erst im letzten Aufzuge als rettender deus ex machina auf; das brachte, wie der Vorbericht von 1768 bemerkt, bei der Aufführung eine gute Wirkung hervor, aber die Solidität des Trauerspiels leide darunter; darum erscheint Valerius nun bereits im vierten Aufzuge, seit 1803 sogar schon im zweiten, wodurch die ruhige Entwicklung gewinnt. Ferner hatte Flavia, die den andern gegenüber trotz ihrer Liebe zum Mörder Rache für des Bruders Tod heischt, dieses Gefühl auch ihrer Vertrauten gegenüber geheuchelt (IV, 1), während sie ihr nach der Änderung von 1768 den wahren Seelenzustand offen gesteht, was sowohl als Abwechslung wie der größeren Klarheit wegen für das Stück von Vorteil ist. — Erheblich und zahlreich dagegen sind die Abweichungen in Sprache und Vers. Während Ayrenhoff an seinen Prosastrücken wenig feilt, zeigen die in Versen geschriebenen Dramen bei allen Bearbeitungen auf jeder Seite Verbesserungen; so gleicht auch vom Aurelius keine der acht verglichenen Fassungen ganz der vorhergehenden,³⁾ besonders viel ist noch an der letzten Ausgabe von 1817 gefeilt. Wenn auch gelegentlich eine

¹⁾ Briefe über die Wien. Schaubühne, 31. Schreiben.

²⁾ „Aurelius oder das Denkmahl der Zärtlichkeit. (Wign.) Aufgeführt zu Wien auf dem Kaiserl.-Königlich. Privilegirten Stadt-Theater. Zu finden in Krausens Buchladen, 1762.“ — Diese Ausgabe wird von der K. K. Hofbibliothek irrthümlich als Ayrenhoffs Stück aufgeführt.

³⁾ Nur die Fassung von 1770 ist wörtlich dieselbe wie 1768, da sie eben ein Nachdruck ist.

Verschlechterung mit unterläuft, ist meistens doch wirklich gebessert, eine längere Tirade gekürzt, ein zu knapper Ausdruck erweitert, schlechte Standierung geändert, ungeeignete Worte sind durch andere ersetzt, steife Ausrufe und dergleichen getilgt, schlechte Reime herausgebracht — nur Poesie ist leider nicht hineingekommen.

Wie schon bemerkt wurde, gibt der „Vorbericht“ von 1768 über die Änderungen Auskunft und rechnet mit den Rezensenten ab. Einiges davon befindet sich in den „Anmerkungen“, die dem Stücke seit 1772 angehängt sind; hier setzt sich Myrenhoff auch mit weiteren kritischen Einwendungen auseinander und betont vor allem die Verschiedenheit vom *Ed*: „. . . Chimene ist die Hauptperson im *Ed*, Flavia keine der wichtigsten im *Aurel*.“ Er habe eben nicht in erster Linie den seelischen Konflikt Flavias darstellen, sondern einen Wettstreit der Großmut schreiben wollen.

„Die Erregung heftiger Leidenschaften muß der Hauptvoratz sein, mit dem der tragische Dichter sein Werk beginnen soll“,¹⁾ das war bei dem Entwürfe und der Ausarbeitung des „*Aurelius*“ Myrenhoffs Grundgesetz gewesen und ist es bis an sein Lebensende geblieben. Und doch bestimmt ihn zu seinem zweiten dramatischen Erzeugnisse eine Nebenabsicht: ein „patriotischer Wunsch, eine politische Moral“ sollen dargestellt werden, zu deren Verkörperung er Deutschlands ersten Nationalhelden wählte. „Hermann, der größte Mann des alten Deutschlands, der Befreyer und Beschützer desselben, der Held, dessen Thaten nach dem Ausspruche des Tacitus würdig waren von Griechen und Römern bewundert zu werden, dieser Hermann kann unmöglich auf einer deutschen Schaubühne erscheinen, ohne zu interessiren“, so schreibt unser Verfasser²⁾ und geht an die Bearbeitung dieses Lieblingsstoffes der deutschen Literatur, der in *Myrik*, *Epos*, *Drama*, *Roman* vor und nach ihm so viele Darstellungen gefunden hat von Ulrich von Hutten's Tagen bis zu den unsern³⁾. Dieser große Preisgesang, der freilich oft in Dissonanzen erklang, hat in der

¹⁾ S. W. 1814 I 139.

²⁾ Vorbericht zu „Hermanns Tod“ S. W. 1814 I 140.

³⁾ 1907 finde ich angezeigt: „Hermann und die Cherusker. Ein deutsches Trauerspiel in fünf Aufzügen von Fr. Henkel.“ Berlin und Leipzig. Das jüngste Hermannepos dürfte sein: „Hermann, Deutschlands Held. Ein Sang aus dem alten Cheruskerlande von Richard Böger. Leipzig, 2. Aufl. 1897.“

Literaturgeschichte gebührenden Wiederhall gefunden¹⁾, doch auf diese Schriften und ihre Ergebnisse einzugehen, fällt nicht in den Rahmen unserer Betrachtung, nur müssen wir feststellen, daß mehrere Ayrnhoff vergessen haben,²⁾ obwohl er die Arminiusdichtung um zwei Dramen bereichert hat, die obendrein in einem hochinteressanten Gegensatz stehen. „Hermann und Thufnelde“³⁾ erschien im Januar 1768, zwei Jahre, nachdem der „Salbe“ Gerstenberg auf seiner nordischen Harfe zum Konzerte der Bardendichter das Präludium gespielt hatte, das jedoch anscheinend noch nicht bis zu Ayrnhoff geklungen war; denn er bewegt sich auf der einmal betretenen Bahn des Alexandrinerdramas in französisch-gottschedischem Geschmacke⁴⁾ grade wie seine beiden Vorgänger, Justus Möser mit dem „Arminius“⁵⁾ und Johann Elias Schlegel mit dem „Herrmann“⁶⁾; bei der Stoffwahl mochten Wielands und Schönaichs

¹⁾ Creizenach, Wilhelm, Armin in Poesie und Literaturgeschichte, Preussische Jahrbücher. 36. Bd. 1875 S. 332—340 (Bietet wenig, Skizze). Riffert, J. G., Die Hermannschlacht in der deutschen Literatur. Herrigs Archiv f. d. Stud. d. Neueren Sprachen und Literaturen 63. Bd., Braunschweig 1880 S. 129—176 und 241—332. Hofmann-Wellenhof, Dr. P. von, Zur Geschichte des Arminius-Cultus in der deutschen Literatur. Graz, I und II 1887 III 1888, (Programme). (Die Abhandlungen von Riffert und Hofmann-Wellenhof sind umfassende und gründliche Arbeiten). Hamel, Dr. R., Klopstocks Hermannschlacht und das Wardenwesen des 18. Jahrhunderts. Einleitung zu Klopstocks Werken, 4. Teil, D. Nat.-Litt. Bd. 48. Kuwert, M., Arminius als dichterischer Held. Vgl. Jahresber. f. Literaturgesch. Bd. 2, I, 1: 49.

²⁾ so Creizenach, Hamel, Kuwert.

³⁾ „Hermann und Thufnelde. Ein Trauerspiel in Versen. Vom Verfasser des Aurelius.“ Wien 1768; dasf. „Von einem R. R. Officier.“ Verbesserte Auflage 1769 im „Neuen Theater von Wien“ 4. Theil, I. Stüd. — Unter dem neuen Titel „Hermanns Tod“, Veränderte Auflage 1769. (Jahreszahl im Exemplar der Wiener Stadtbibliothek handschriftlich ergänzt); dasf. Neue verbesserte Auflage, Wien 1784. In den Gesamtausgaben von 1772 S. 193—296, 1789 I 99—192, 1803 I 97—190, 1814 I 137—226, 1817 I 103—192.

⁴⁾ Ein „Übergreifen auf Klopstocksches Gebiet“, von dem Riffert spricht, läßt sich bei diesem Drama noch nicht erkennen.

⁵⁾ Trauerspiel. Hannover und Göttingen 1749.

⁶⁾ Schlegels 1743 erschienenen Stück hielt sich lange auf der Bühne und diente u. a. 1766 zur Einweihung des neuen Theaters in Leipzig, der auch der junge Goethe beiwohnte; er äußerte sich abfällig (Creizenach, Armin, a. a. S. 338).

Epen¹⁾ mitbestimmend gewesen sein, auch von Lohensteins Roman „Arminius und Thusnelde“²⁾ wird Myrenhoff Kunde gehabt haben, da er die „Cleopatra“ dieses Dichters kannte; ein innerer Einfluß ist jedoch nicht vorhanden. Den äußeren Anstoß hatte 1765 De Belloy mit „Le Siège de Calais“ gegeben, der ersten klassizistischen Bearbeitung eines vaterländischen Stoffes,³⁾ während bis dahin bei den Franzosen und ihren deutschen Nachahmern nur die Antike den Gegenstand der tragédie liefern durfte; mit der Verufung auf dieses Stück weist Myrenhoff die Einrede zurück, er habe vielleicht dem deutschen Nationalstolze zu sehr geschmeichelt.⁴⁾ Auf das Verhältnis zu Schlegels „Hermann“ nimmt der Vorbericht zum „Neuen Theater von Wien“⁵⁾ Bezug: Myrenhoff wolle seinen „unverbesserlichen“ Vorgänger nicht verdrängen, sondern ergänzen, denn wie jener die Varusschlacht und Deutschlands Befreiung, habe er den Zwist der deutschen Fürsten und Hermanns Tod behandelt.

Damit haben wir den Inhalt des Stückes, das seit 1769 den treffenderen Titel „Hermanns Tod“ trägt, bereits angedeutet. Es spielt längere Zeit nach der Schlacht im Teutoburger Walde und Thusneldas verräterischer Gefangennahme; Sejanus kommt als römischer Gesandter mit der Fürstin und bietet ihre Auslieferung an, wenn die Deutschen Frieden machen wollen; diese aber sind entschlossen, „bis zu Roms Vernichtung zu kämpfen“, und daher bringt Hermann blutenden Herzens seine persönlichen Gefühle der „Staatsraison“ zum Opfer, indem er Thusnelde mit ihrer Einwilligung dem Sejanus zurückschickt. Dadurch fühlt sich der mit seinem Schwiegersohne ausgeföhnte Segeft aufs neue

¹⁾ Christoph Otto von Schönaich, Hermann oder das befreyte Deutschland 1751. — Wieland veröffentlichte Fragmente aus seinem Epos „Hermann“ in den Züricher „Freimüthigen Nachrichten“ am 15. Dezember 1751, vgl. Munders Einleitung zu dem Neudruck in den „Deutschen Literaturdenkmälern des 18. und 19. Jahrhunderts“ Nr. 6, 1882.

²⁾ 1689.

³⁾ Vgl. darüber L. Petit de Julleville, Histoire de la Langue et de la Littérature française, Paris 1896—1900 Tome VI page 601; im 18. Jahrhundert (so bei Bessing) findet sich der Name des Verfassers auch als Du Belloy (Belloi).

⁴⁾ „Erinnerungen des Verfassers“ S. 13. 1803 I 102; die Bemerkung ist wohl Bessing nachempfunden, der sich mit der „Belagerung von Calais“ im 18. Stück der „Hamb. Dramat.“ vom 30. Juni 1767 auseinandersetzt und an ihre begeisterte Aufnahme in Frankreich erbauliche Betrachtungen für seine lieben Landsleute knüpft.

⁵⁾ 4. Bd. 1769, darin als erstes Stück „Hermann und Thusnelde“.

töblich beleidigt und will zu den Römern übergehen, wird aber von seinen Leuten verlassen und gefangen genommen. Seinem Eidam, der ihm verzeihend die Hand entgegenstreckt, stößt er den Dolch in die Brust und wird für diese Tücke von den wütenden Deutschen niedergemacht. Hermann verscheidet in Thusnelbas Armen, nachdem er mit den letzten Worten seine Landsleute zur Einigkeit gemahnt, und seine Gattin gibt sich selbst den Tod.

Das patriotische Gewand, in welches die alten Germanen gekleidet sind, ist natürlich ganz zeitwidrig und erinnert an den Reifrock antiker Helbinnen in den Dramen Voltaires. Die „Fürsten“ machen in hoher Politik, schwärmen für „Deutschlands“ — auch Teutonia genannt — Freiheit, Ruhm, Ehre und stehen etwa so um Hermann geschart wie 1870 Norddeutschland um König Wilhelm, während ihre „Völker“ einfach ein modernes, willenloses Heer mit Offizieren und Soldaten darstellen. In der Schilderung der falschen Römer und ihres tückischen Gesandten Sejanus erkennen wir dieselbe Tendenz, die Kleist zu seiner „Hermannschlacht“ begeistert hat: Frankreich ist jenes Rom, das ländergierig mit seinen Legionen die deutschen Gaue überflutet, und gegen Frankreich ergeht somit auch des sterbenden Hermann Mahnung:

„Seid einig unter euch!

Der Deutschen Zwietracht ist der Deutschen stärkster Feind.“¹⁾

Diese Tendenz ist für Ahrenhoff um so ehrender, wenn wir die Zeit bedenken, in der er sie zum Ausdruck brachte: wenige Jahre nach dem Ende des siebenjährigen Bruderkrieges erhebt sich ein österreichischer Offizier über jedes kleinliche Vergeltungsgefühl, über die ganze elende politische Lage und das verworrene Spiel der Diplomatie und ruft die Deutschen vorausschauenden Blicks zur Sammlung gegen einen Feind, der bei Rossbach an seiner Seite gefochten. Wenn die Gefinnung den Dichter machte, dann hätten wir im Verfasser von „Hermanns Tod“ einen Dichter vor uns, jedenfalls sehen wir in ihm einen ganzen, deutschen Mann, der noch 1804 — freilich in Verkennung seiner dichterischen Kraft — schrieb, daß „Hermanns Tod“ „eben jetzt auf Deutschlands Theatern vorgestellt — vielleicht einige Wirkung auf das Gefühl patriotischer Zuschauer erzeugen könnte.“²⁾

¹⁾ V, 6. S. 23. 1814 I 214.

²⁾ S. 23. 1814 I 36.

Das müssen wir nun freilich bezweifeln, da, wie bei allen Ayrrenhoffischen Tragödien und den meisten Alexandrinerdramen seiner Zeit, auch hier den Charakteren plastische Gestaltung, dem Ganzen poetischer Schwung völlig abgeht. Immerhin berichtet Sonnensfels im Januar 1768: „Bei der ersten Vorstellung¹⁾ war das Haus gefüllt, Beyfall wechselte mit aufmerkamer Stille;“²⁾ aber trotzdem drei weitere Aufführungen in der nächsten Zeit folgten,³⁾ klagt er doch über die Teilnahmlosigkeit des Publikums, das nur ein Herz für Harlekinaden habe und ein „wälsches possierliches Singpiel“ zehnmal hinter einander ansehe;⁴⁾ freilich ist er auch mit der Darstellung nicht zufrieden. Dann geht der österreichische Lessing zu einer eingehenden Kritik über, lobt die vielen rührenden Auftritte, „anziehungsvollen Stellungen (Situations)“, vor allem die zahlreichen Stellen von großer deutscher Denkungsart, deren er mehrere längere anführt, tadelt dagegen unschöne, müßige Verse, unedle Ausdrücke, schleppende Redensarten,⁵⁾ doch seien „unter einer Menge leichter und vielen profaischen Versen auch sehr viele von vortrefflicher Harmonie“. Der Verfasser nahm die Kritik im ganzen dankbar entgegen, merzte in den späteren Auflagen alle getadelten Stellen aus und verwertete die meisten sonstigen Abänderungsvorschläge gewissenhaft; selbst die Titeländerung geht auf die Anregung von Sonnensfels zurück. Das hielt Ayrrenhoff jedoch nicht ab, in einem umfangreichen „Schreiben von dem Verfasser des Hermanns über die Sonnensfelsische Beurtheilung dieses Trauerspiels“⁶⁾ dieselbe seinerseits einer gründlichen Kritik zu unterziehen, in der er mehrmals auffallend scharf wird, gereizt durch die vielfach nörgelnde Kleinigkeitskrämerei seines Rezensenten; daher geht

¹⁾ Diese fand am 18. Januar 1768 statt (Dramat. Unterhaltungen, Vorbericht S. 5).

²⁾ Briefe über die wienerische Schaubühne. Wien 1763. 6. Schreiben vom 23. Jänner 1768.

³⁾ „Neues Theater von Wien.“ Vorbericht zum 4. Bde. 1769.

⁴⁾ Er zitiert im 5. Schreiben die Verse Krügers: „Wer keinen Heldengeist in seinem Busen hat, Wird Helden anzusehn, in zwo Minuten satt. Genug, daß ihn das Kleid des Helden eingenommen; Doch spricht der Held: so heißt: wird nicht der Narr bald kommen? Der ihn durch einen Schritt, ein Wortspiel an sich zieht; Man lebt gleich auf, sobald man seinesgleichen sieht — Der Narr ist allemal das nöthigste der Bühnen: Der macht Sie angenehm, der muß das Geld verdienen.“

⁵⁾ z. B. sei gottschedisch: „so Scham als Neue“ für „Scham und Neue“.

⁶⁾ Dramatische Unterhaltungen 1772 S. 297—338.

auch die Antwort viel zu sehr in die Breite und wird inhaltlich bedeutungslos. — Schon die Neuauflage von 1769 zeigt eine gründliche Umarbeitung, besonders im fünften Aufzuge, zahlreiche Kürzungen dienen sehr zum Vortheile des Ganzen; in den letzten Auflagen ist, verglichen mit der ersten, keine Seite, fast kein Vers unverändert geblieben. Aus dem gleichen Grunde wie der „Nurelius“ erlebte auch „Hermanns Tod“ lange Jahre nach seiner Entstehung eine Wiederaufnahme in den Spielplan und wurde in der Neubearbeitung von 1784 am 8. Januar 1785 gegeben.¹⁾

Die „Erinnerungen des Verfassers“, die dem Drama vorausgehen, beklagen den schlechten Zustand des deutschen Theaters, erwarten aber von dem Eingreifen mächtiger Mäzene nach französischem Muster Besserung. Eine weitere Bemerkung wirft Licht auf den französischen Einfluß, den die Tragödie als Ganzes und in Einzelheiten verrät; Sejan ist eine Nachahmung des Gesandten in Voltaires Brutus,²⁾ was Ahrenhoff mit den Worten verteidigt: „Und warum soll es mir kleinem Dichter verwehrt sein, den großen Voltaire nachzuahmen, da doch Voltaire selbst nicht selten Nachahmer ist, und eben diesen Gesandten nachgeahmt hat? Mein Wunsch ist, ihn gut nachgeahmt zu haben!“ Die Streichung dieses Absatzes zeigt, daß Ahrenhoff 1789 auf den französischen Stammbaum seines Kindes nicht mehr so stolz war, und mit der Weglassung von Thusneldeas Vertrauter, der traditionellen confidente aus der tragédie classique, verschwand ein weiteres Merkmal westlichen Einflusses. Das Vorwort weist endlich noch auf die Abweichungen von der im ganzen treulich benutzten Quelle, dem Tacitus, hin: Hermann fällt nicht nach dem Abzuge der Feinde, weil er nach der Herrschaft gestrebt,³⁾ sondern ganz unschuldig noch während des Krieges. Ob diese Änderung für den wahren Tragiker eine Verbesserung bedeutet hätte, ist eine Frage, auf die Schillers „Wallenstein“ die Antwort gibt.

Mit Tacitus beschäftigen sich schließlich noch die „Anmerkungen über Hermanns Feldzüge gegen den Germanicus“, welche dem Drama 1772 zum ersten Male folgen; der Verfasser rät, den Kriegsbericht des Römers mit Soldatenaugen zu lesen, und sucht ganz geistreich nach-

¹⁾ Die Theater Wiens II. Bd. 2. Halbbd. 1. Teil S. 54.

²⁾ Arons, ambassadeur de Porsenna, spielt in Rom dieselbe verräterische Rolle wie Sejanus im Lager der Deutschen; wie diesem Quintus, steht jenem Albin als confident zur Seite.

³⁾ Tacitus, Annal., lib. II, cap. 88.

zuweisen, daß die Detailschilderungen von ruhmreichen Einzelsiegen und Märschen nichts anderes seien als eine Bemäntelung für den vollkommenen Mißerfolg aller Feldzüge, in denen die Römer kein einziges Mal den Winter über in Deutschland festen Fuß gefaßt hätten. — Wir können annehmen, daß Ayrenhoffs Hermannodrama für die Flut der patriotischen Dichtungen in den nächsten Jahren nicht ohne Bedeutung gewesen ist, wenn sich auch ein direkter Einfluß nicht nachweisen läßt; er liegt eben auf dem Gebiete der Stoffwahl und der Gefinnung.

Ayrenhoff war 1766 mit seinem Regimente wieder auf das Land, nach Mähren, versetzt, wo er die Bekanntschaft des Prinzen von Hildburghausen auf Neuagen machte und sich sein besonderes Wohlwollen erwarb; der Prinz bewirkte bei der Kaiserin, daß Ayrenhoff seine Kompanie verkaufen durfte und 1769¹⁾ als Stabsoffizier zum Regimente seines Gönners nach Jglau kam. Da der Oberst starb, war der frischgebädene Oberstleutnant ein Jahr lang Interims-Kommandant,²⁾ und als solcher wohnte er der denkwürdigen Monarchenzusammenkunft zu Neustadt in Mähren³⁾ bei, die für ihn auch persönlich denkwürdig wurde. Er hörte beim Vorbeifilieren, wie der Kaiser dem Könige seinen Namen nannte, und erfuhr nachher, daß er diese Ehre seinem im vorhergehenden Jahre gedruckten „Postzuge“ verdanke, den Friedrich kannte und kürzlich dem Grafen von Hodiß gegenüber gelobt hatte. In den nächsten Jahren war Ayrenhoff Mitglied einer Kommission von Zivilbeamten und Stabsoffizieren, welche 1772 und 1773 Tirol bereiste;⁴⁾ es folgte ein ähnliches Kommando in Galizien.⁵⁾ Dabei fand er jedoch genügend Muße, um mit der Literatur in Fühlung zu bleiben und selber seine Arbeit an der Verbesserung der deutschen Bühne fortzusetzen.

Nachdem er sich erfolgreich im Lustspiel versucht und außer dem erwähnten „Postzug“ noch „Die große Batterie“ auf die Bühne gebracht hatte, die wir unten behandeln werden, vereinigte er 1772 diese beiden Kinder der heiteren Muße mit den zweien der tragischen in den

¹⁾ de Luca, Das gelehrte Oesterreich. I. S. 8.

²⁾ Der Stab eines Infanterieregimentes zählte an höheren Offizieren einen Oberst-Inhaber, dessen Namen die Truppe trug, einen Oberst-Kommandanten, einen Oberstleutnant und einen Major.

³⁾ 3.—7. September 1770.

⁴⁾ Arneth, Geschichte Maria Theresias X 32.

⁵⁾ Galizien wurde 1772 bei der ersten Teilung Polens österreichisch.

„Dramatischen Unterhaltungen eines kaiserl. königl. Officiers“;¹⁾ der „Vorbericht des Herausgebers“ bringt neben dem „doch nicht mehr verborgenen Namen“ des Verfassers die Ausführungsnotizen der Stücke. Diese selbst liegen vor „nach ihrer letzten Überarbeitung“; neu ist außer den „Anmerkungen über den Aurelius“ und den „Anmerkungen über Hermanns Feldzüge gegen den Germanicus“ das später nicht wieder abgedruckte „Schreiben von dem Verfasser des Hermanns über die Sonnenselbische Beurtheilung dieses Trauerspiels“, welche sämtlich bei den Dramen schon besprochen sind. Von den „Briefen über die wienerische Schaubühne“ sagt Ahrenhoff: „Man findet deren, die sehr gut sind, obwohl ich meines Theils, sie beynahe allen feinen²⁾ übrigen Werken nachsetze. Warum? — Vielleicht weil ich Lessings Dramaturgie zu gut kenne.“³⁾

Diesem Werke entstammt die Anregung zu einem neuen Drama. In der Form blieb Ahrenhoff, unberührt von der neuesten Moberichtung der Barben- und Stalbenpoesie, vorläufig mit seinen Kunstanschauungen den gallischen Freunden treu, die, in anderen Dingen novarum rerum cupidi, auf dem Gebiete der Dichtung, besonders des Dramas dem Konservatismus bis zur gänzlichen Erstarrung gehuldigt haben. Bei Ahrenhoff trat sogar ein Rückschritt ein, denn er gab seine patriotische Tendenz auf und entnahm den Stoff seiner nächsten Tragödie, „Antiope,“ der Antike. Das Trauerspiel erschien 1772⁴⁾ und ist keinem geringeren als Lessing gewidmet, da der Verfasser ihm den Stoff des Dramas

¹⁾ Wien, 1772. 388 S. Auf dem Titelbilde von J. E. Mansfeld wird ein römischer Krieger durch seinen Kameraden vom Schreibtische geholt; die Unterschrift lautet: „Ihm gilt nur seine Pflicht mehr als die Musen.“ Als Motto dienen einige französische Verse des Philosophen von Sانسouci, in denen er als Muster den Besieger Carthagos hinstellt, der „Entre Apollon et Mars partageait (!) son hommage“. — Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten, und Goedeke, Grundriß, führen unter dem Inhalte der Ausgabe irriger Weise auch „Antiope“ an.

²⁾ d. i. Sonnenselb.

³⁾ Dramat. Unterhaltungen S. 337.

⁴⁾ Antiope. Ein Trauerspiel in Versen. Dem Herrn Gotthold Ephraim Lessing gewidmet. Wien 1772; auch in den „Neuen Schauspielen. Aufgeführt auf dem k. k. Theater in Wien“. II. Band. Preßburg und Leipzig 1772. (Hamberger-Meusel, de Luca, Goedeke, Grundriß IV 70.) 1787 Umarbeitung in vier Aufzüge; so in den Gesamtausgaben von 1789 I 193—272, 1803 II 3—80, 1814 II 3—84, 1817 II 3—84.

verbanke; der Hamburger Kritiker hatte nämlich in der „Dramaturgie“¹⁾ den Tragödiendichtern die Stoffe verlorener antiker Werke zur Bearbeitung empfohlen, von deren Argumenten eine Reihe in den Fabeln des Hyginus auf uns gekommen sei,²⁾ so die „Antiope“ des Euripides. Dem Winke folgend beschäftigte sich Ahrenhoff näher mit dieser Sage und fand unter den zahlreichen Antiopen der Mythologie³⁾ eine, die ihm zur tragischen Heldin geeignet schien, und ihr Schicksal stellt das fünfsaktige Drama dar.

Antiope, die Königstochter von Theben, ist mit ihrem Geliebten Epopeus in seine Stadt Sicyon geflohen, um dem verhassten Bunde mit dem Könige Zethus von Argos zu entgehen. Der beleidigte Vater Nictäus und der verschmähte Bräutigam belagern Sicyon; beim Sturme findet zwar Nictäus den Tod und verzeiht sterbend seiner Tochter und ihrem Gatten, aber Zethus bleibt siegreich, Epopeus fällt, und die Heldin nimmt Gift. — Die blutige Katastrophe fand keinen Beifall und der Verfasser, „der selbst nicht für blutverschwenderische Schauspiele eingenommen war“,⁴⁾ entschloß sich 1787 zu einer Umarbeitung, bei der die beiden letzten Akte in einen zusammengezogen wurden; Nictäus stirbt auch hier, aber Epopeus und Antiope fallen lebend in des Zethus Hand, der sich grausam rächen will; da kommt der König von Korinth als unvermuteter Retter den Bedrängten zu Hilfe, der Wüterich Zethus findet den verdienten Tod — und ein glücklicher Ausgang ist gewonnen. Zu einem Bühnenerfolge wird der Tragödie auch die zweifelhafte

¹⁾ 39. Stück vom 11. September 1767.

²⁾ Hyginus hat auch die Aufmerksamkeit Schillers auf sich gezogen; er schreibt am 28. August 1798 an Goethe: „Was Ihnen mit den griechischen Sprichwörtern zu begegnen pflegt, dies Vergnügen verschafft mir jetzt die Fabelsammlung des Hyginus, den ich eben durchlese. Es ist eine eigene Lust, durch diese Märchengestalten zu wandeln, welche der poetische Geist belebt hat . . . Für den tragischen Dichter stecken noch die herrlichsten Stoffe darin, doch ragt besonders Medea hervor; aber in ihrer ganzen Geschichte als Othello müßte man sie brauchen.“ (Dringsche Sammlung S. 294). Diese Idee Schillers hat Grillparzer unbewußt ausgeführt. (Schwering, Franz Grillparzers hellenische Trauerspiele. Paderborn, 1891 S. 72.)

³⁾ W. H. Roscher (Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I 1. Abt. Leipzig 1884—86 S. 30 ff.) zählt neun Antiopen auf. — Die von Ahrenhoff gewählte ist nicht die des Euripides-Hyginus.

⁴⁾ S. W. 1814 II 80.

Verbesserung nicht verholten haben,¹⁾ in der ersten Fassung war das 1772 aufgeführte Drama nach drei Jahren von den Brettern verschwunden,²⁾ wie denn „Antiope“ auch die wenigsten Neuauflagen erlebt hat; die Schwächen sind die gleichen wie in den besprochenen Stücken. — Die „Zuschrift“³⁾ richtet sich an Lessing, „den scharfsinnigsten dramatischen Kunstrichter, der überdem einer der glücklichsten Mitarbeiter für unsre Nationalbühne ist“, und erbittet sein Urtheil, doch hat dieser, wie Horner meint,⁴⁾ wahrscheinlich gar nicht geantwortet, sicher nicht lobend, da uns Ahrenhoff den Brief in diesem Falle bestimmt nicht vorenthalten hätte. Die „Anmerkung“, die 1787 hinzugekommen ist, gibt Beiträge zu des Verfassers Kunstanschauungen und ist in unserm letzten Abschnitte berücksichtigt.

Diese Kunstanschauungen gingen gerade zu Beginn der siebziger Jahre schweren Anfechtungen entgegen. Denn die Bardendichtung⁵⁾ war auf ihrem Siegeszuge durch die deutschen Gaue begriffen, getragen von der durch ruhmreiche Kriegstaten erweckten patriotischen Begeisterung, genährt von dem allgemeinen Drange der Zeit, sich aus moderner Überkultur in Rousseausche Ursprünglichkeit zurückzuziehen, aus der odeurgetränkten Luft enger Kofokoboudoirs in die freien Wälder und wuchtigen Hallen deutscher Vorzeit zu entfliehen. Freilich mußte man sich diese Hallen erst selber schaffen, und dabei fielen sie und ihre Bewohner meist danach aus: ein ziellicher Schnörkel schmückt den First des plumpen Hauses, dessen Wände aus unbehauenen Stämmen Gobelins mit griechischen Göttern und moderner Sentimentalität tragen; unter Tierfellen quakt der Reifrock hervor, und den Nacken zur Seite baumelt der Galanteriedegen, während ein weißes Puderwölkchen über dem Ganzen schwebt. Das tritt natürlich bei den Epigonen mehr hervor als bei den Führern, und der „Stalbe“ Gerstenberg eröffnet den Reigen der Schüler Ossians mit ganz kraftvollen

¹⁾ Teuber weist auf den gewaltigen Kontrast zwischen „der sanften Novität Antiope“ und Schillers Fiesko hin, der kurz nach ihr am 1. Dezember 1787 zum ersten Male den Fuß auf die Wiener Bühne setzte (Die Theater Wiens II. Bd. 2. Halbbd. 1. Teil S. 91).

²⁾ Müller, Geschichte und Tagbuch 1775 S. 129.

³⁾ Datiert „Jgla 1772“; „1782“ in der Ausgabe von 1803 ist Druckfehler.

⁴⁾ Das Auskommen des englischen Geschmacks, Euphorion II (1895) S. 560.

⁵⁾ Vgl. Knothe, Karl Friedrich Kretschmann, der Barde Ringulf. Jittau 1858. Hofmann-Wellenhof, Michael Denis. Innsbruck 1851. Hamel, die Bardendichtung. Einleitung zu Klopstocks Werken IV. Teil, Deutsche Nat.-Litt. 48. Bd.

Klängen;¹⁾ ihm zur Seite tritt als erster „Barde“ Ringulf= Kretschmann,²⁾ und zu gleicher Zeit stellt Werdomar-Klopstock die alten Helden in bardischem Gewande auf die Schaubühne.³⁾ Dieses Bardiet erscholl bald von der Nordsee bis zu den Alpen, überall vielfältiges Echo weckend; an der Rheine schwelgte die Jugend der Hainbündler in der neuen Poesie, an der Pleiße suchte sie der „Oberbarde“ Weiße durch Lehre und Beispiel zu fördern,⁴⁾ an der Donau fanden sich unter Sineds Führung zahlreiche Sänger, die aber leider auf den Abweg gerieten, in dem alten Kostüm als moderne Hofpoeten aufzutreten.⁵⁾ Das breitere Publikum in Österreich zeigte an den Bardensliedern weniger Interesse,⁶⁾ doch fand Klopstocks Drama warme Aufnahme, Meister Gluck war hochbegeistert und trug sich bis zu seinem Tode mit dem Plane der Komposition;⁷⁾ die „Hermanns Schlacht“ wurde auch das Vorbild zu Aehrenhoffs „Lumelicus, oder der gerächte Hermann.“⁸⁾

Der Inhalt ist dieses Mal frei erfunden, anknüpfend an die Erwähnung von Hermanns Sohn bei Tacitus; allein der Hinweis auf das spätere traurige Schicksal des Jünglings, das Halm in seinem „Fechter von Ravenna“ zum Vorwurfe nimmt,⁹⁾ ist von Aehrenhoff nicht benutzt. Sein Lumelicus kehrt, mit der Römerin Alia vermählt, in die Heimat

¹⁾ „Gedicht eines Stalden“ 1766.

²⁾ Der „Gesang Ringulfs des Bardens“ (1769 datiert, aber schon Herbst 1768 erschienen) feiert die Varusschlacht, die „Klage Ringulfs des Bardens“ (1771) beweint Hermanns Tod, während die „Jägerin“ (1772) das Liebesmotiv einführt.

³⁾ Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne, 1769.

⁴⁾ „Von den Bardens, nebst etlichen Bardensliedern“ 1770.

⁵⁾ Denis, „Bardensfeier am Tage Theresiens“ und zahllose andere; vgl. Hofmann-Wellenhof „Denis“.

⁶⁾ Brief Weiße an Denis 1772, bei Hamel, Deutsche Nat.-Gitt. Bd. 48 S. XV.

⁷⁾ Siehe darüber Richter, Aus der Messias- und Werther-Zeit, Wien 1882: Klopstocks Wiener Beziehungen. II S. 38—55.

⁸⁾ Ein Trauerspiel mit Chören. Von dem Verfasser der dramatischen Unterhaltungen. Wien 1774. Dann im „Neuen Wienertheater vom Jahr 1775“. Erster Theil, mit Namensangabe: „von Hrn. Obr. Ayrhosen“ (!). Als „Lumelicus oder Hermanns Rache“ in den Werken 1789 III 3—114, 1803 I 191—201, 1814 I 227—331, 1817 I 193—302. — Ferner bei Goedeke, Grundriß IV 75, „Lumelicus oder Hermanns Rache. Trauerspiel in Prosa mit Chören 1770. Wien 1803. 8;“ „1770“ ist wohl Druckfehler für 1774 oder 1775.

⁹⁾ Vgl. über die Entstehung Halm's Erklärung in der „Österreichischen Zeitung“ vom 27. März 1856.

zurück, gerade als Hermanns „Staaten“ von der allmächtigen Prophetin Belleba einen neuen Herrscher erhalten sollen; und nun wird der Sohn aus der Schar der Fürsten zum Nachfolger seines Vaters erwählt. Noch aber gilt es einen Orakelspruch zu erfüllen, der Rache für Hermanns Ermordung an dem Blute verlangt, „das dadurch strafbar geworden“; durch des Tumelicus Feinde veranlaßt, deutet Belleba das Orakel auf Alia, deren Vater Sejanus an dem Morde Schuld sei. Schon steht sie am Opferaltare, als ihr Gemahl herbeistürmt und die Gattin mit Gewalt befreit; im Kampfe fällt sein schlimmster Feind und bekennt sich sterbend als Anstifter der Ermordung Hermanns, dessen Schatten nun versöhnt ist.¹⁾

Wie in der Anlage ist das Stück auch in der Ausführung völlig mißglückt; alles dreht sich um den Orakelspruch, den alle, die „Prophetin“ an der Spitze, mißverstehen, bis der Zufall die wahre Deutung gibt; von Charakterzeichnung kann fast garnicht die Rede sein. Die Sprache, die Klopstock nachahmen will, ist steif, unwahr, ohne des Vorbildes poetischen Schwung. Eine Einteilung in Akte fehlt, doch die eingeschobenen Bardengesänge machen in die Reihe der 36 Auftritte drei größere Einschnitte. Die Gesänge selbst greifen nicht wie bei Klopstock in die Handlung ein, sondern sind, abgesehen von ein paar kleinen Opferhymnen, Tacituskapitel in freien, sehr schlechten Versen, mit denen die Barden sich gegenseitig ansingen; sie handeln von den Heldentaten Hermanns gegen Germanicus, da die Varusschlacht bereits, wie der Verfasser bemerkt, von Klopstock und Kretschmann glücklich dargestellt sei; die Strophen ähneln mehr denen Kretschmanns als Klopstocks, auch verwendet Ahrenhoff wie jener den Reim. Die endlosen Tiraden waren nicht alle zum Absingen bestimmt, und später finden sich auch Kürzungen und Änderungen. Sonstige Quellen für den „Tumelicus“ lassen sich nicht nachweisen, und auch ein kurz vorher erschienenenes Drama gleichen Stoffes, „Theutomal, Hermanns und Thusneldens Sohn“,²⁾ scheint Ahrenhoff nicht gekannt zu haben;

¹⁾ Nach Wolfgang Menzel ist der Inhalt des „Tumelicus“ der, daß der Sohn Hermanns den Tod seines Vaters rächen will, aber durch die von Druiden und Barden umgebene Belleba daran gehindert wird! (Deutsche Dichtung II. Bd., Stuttgart 1859, S. 518.)

²⁾ Ein Trauerspiel in drei Aufzügen, von W. J. C. C. (d. i. Casparson), Cassel bey Hemmerde 1771. Zur Vergleichung sei nach der Rezension in der „Allg. deutschen Bibl.“ (Anhang zum 13.—24. Bd., 1. Bd. S. 453—463) der Inhalt des in Prosa ohne Chöre geschriebenen Stückes angebeutet: Theutomal, der aus Ravenna entflohen ist, kommt zum Grabe seines Vaters nach Thyrasien,

Einzelheiten gründen sich auf Geschichtswerke und besonders auf die „Annalen“ und die „Germania“, aus denen „Historische Auszüge“ beigegeben sind. Gewidmet ist das Drama „dem Verfasser der leipziger Beyträge“, also Christian Felix Weiße,¹⁾ als „einem der verdienstvollsten Mitarbeiter an unserem Nationaltheater“, den Ayrenhoff noch 1814 für den besten deutschen Stilisten hielt.²⁾ — Bei der Wiener Aufführung wurden zwar die Chöre fortgelassen,³⁾ der „Thumelicus“ hatte aber dennoch so wenig Erfolg, daß er schon 1775 nur zweimal gegeben wurde⁴⁾ und kaum auf fremde Bühnen gekommen sein dürfte. Die Kritik verhielt sich ablehnend.⁵⁾⁶⁾

verfolgt von dem Tribun Macrin. Dieser sucht Inguiomar, den heimlichen Mörder Hermanns, zu überreden, er solle auch Theutomal umbringen, aber vergeblich, und deshalb verrät er aus Rache dem Jüngling den Mörder seines Vaters. Theutomal tötet denn auch den Übeltäter, versöhnt sich aber mit dessen Sohne Satumar.

¹⁾ Irrtümlich steht in einigen Ausgaben „Weiße“.

²⁾ S. W. 1814 I 48.

³⁾ Siehe S. Trauerspiele 1817 I 199.

⁴⁾ Am 2. und 26. Januar. Müller, Geschichte und Tagbuch S. 129.

⁵⁾ Vgl. die Rezension der Allg. deutschen Bibl. 1778, 33. Bd. 2. St. S. 523 ff. „Bessing hatte über die Verlegenheit, verbindlich antworten zu müssen, gejamert, als Ayrenhoff ihm eine seiner „herzlich mittelmäßigen“ Tragödien (d. i. jedenfalls die „Antiope“) zusandte.“ Bogt und Koch, 1904 II 210.

⁶⁾ Wie aus den obigen Darlegungen erhellt, trifft die Bemerkung bei Bogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur 2. Aufl. II 210, Ayrenhoff habe auch im „Thumelicus“ an den Formen der französischen Tragödie festgehalten, nicht zu.

3.

Die Erstlinge der heiteren Muse.

1769 — 1775.

Mit der Betrachtung der beiden letzten Tragödien sind wir der dichterischen Entwicklung Myrenhoffs zeitlich schon etwas vorausgeeilt, und wir müssen uns jetzt zum Jahre 1769 zurückwenden, in dem er auf den Einfall kam, „sich auch im Komischen zu versuchen“,¹⁾ um nun den Harlekin scharf im eigenen Lande anzugreifen. So entstand „Der Postzug, oder die nobeln Passionen; ein Lustspiel in zween Aufzügen“,²⁾ das durch Friedrichs des Großen Erwähnung in seinem Schreiben über die deutsche Literatur allgemein bekannt geworden ist, freilich meist nur dem Namen nach.³⁾ Daß der König aus der ganzen deutschen Literatur gerade auf den „Postzug“ verfallen mußte, erklärt sich vielleicht nicht so sehr aus seiner Geschmacksrichtung, wie manche annehmen, als aus dem großen Erfolge des Stückes. In Berlin, wo es am 24. Juni 1771 über die Kochsche Bühne ging, wurde es bis 1781 „einige 40 mal“ wiederholt und erreichte damit die weitaus höchste Aufführungsziffer, während „Emilia Galotti“ mit 9, „Göz“ mit 18 Abenden verzeichnet

¹⁾ S. W. 1814 I 36.

²⁾ Wien 1769; Zwote verb. Aufl. Wien 1770; Dritte verb. Aufl. Frankfurt und Leipzig 1771; Vierte verb. Aufl. 1772 (Brit. Mus. Catal.); Fünfte verb. Aufl. Frankfurt und Leipzig 1778 (Neudruck von Poser, Amsterdam o. J.); gleichfalls „Fünfte“ verb. Aufl. Berlin 1796. — Auch in den „Zusätzen zum Theater der Teutschen“, Frankfurt 1775 (Hamberger-Meusel, Das gelehrte Teutschland, XVII, Demgo 1820 S. 61) und in den Gesamtausgaben 1772 S. 111–192, 1789 II 3–78, 1803 III 3–70, 1814 III 3–76.

³⁾ Wolfgang Menzel (Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit, Bd. II S. 518) nennt den „Postzug“ „ein getreues Spiegelbild der verdorbenen Sitten der Wiener Aristokratie und ein Vorbild zu Kopebues «beiden Klingenbergern.»“ Dabei hat unser unschuldiges Lustspiel mit dem doch recht bedenklichen Kopebues nicht mehr gemein, als Mosers Deutnantsstücke mit Sudermanns Sittentomödien.

sind.¹⁾ In Weimar war der Postzug das zweite Stück, das (am 25. Januar 1776) auf das neue Liebhabertheater kam, wahrscheinlich vom Spielplan des alten Schloßtheaters übernommen; von der Herzogin Amalia besonders geschätzt, wurde er häufig wiederholt, so im Februar und August,²⁾ und es wäre nicht ausgeschlossen, daß auch Goethe darin mitgespielt hat. Noch zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen gehörte der „Postzug“ zu den am meisten gegebenen Stücken der Truppe des Theaterdirektors Großmann, wie aus dessen Bekanntmachung in Hannover (1788) hervorgeht.³⁾ Von Wien berichtet der Verfasser selbst, daß der „Postzug“ noch mehr Glück machte, als die vorhergegangenen Trauerspiele und dem Entrepreneur sehr viel eintrug;⁴⁾ er wurde hier am 30. September 1769 zuerst gegeben und in etwa zwei Jahren dreißigmal wiederholt;⁵⁾ auch führt ihn d' Ufflisio in seiner Eingabe vom 16. Dezember 1769 unter den wenigen Stücken auf, die das Prädikat „gefällt“ erhalten;⁶⁾ 1775 finden wir noch zwei Aufführungen verzeichnet.⁷⁾ Für die weite Verbreitung in ganz Deutschland und darüber hinaus sei nur auf die angeführten Nachdrucke und die unten besprochenen Übersetzungen hingewiesen.

Die Handlung ist mit wenigen Worten erzählt. Auf Schloß Forstheim soll Verlobung gefeiert werden, und zwar hat die Baronin den Grafen Reitbahn ihrem „Genorl“ zum Manne erlesen, während das Töchterchen viel lieber den netten Major von Rheinberg heiraten möchte, der eifrig um sie wirbt; doch wagt sie nicht, sich der „gnädigen Mama“ zu widersetzen, und der gute Baron überläßt solche Kleinigkeiten ganz seiner Gemahlin, da er nur für die Jagd lebt. Da macht der angehende Bräutigam selbst einen Strich durch die Rechnung, indem er sich beim Verlobungsbefuche nicht in das Mädchen, sondern in des Majors prächtige

¹⁾ E. M. Blümiche, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin und Stettin 1781 S. 394.

²⁾ E. A. S. Burckhardt, Das herzogliche Liebhabertheater 1775—84. Die Grenzboten, 32. Jahrgang, II. Sem. 1. Bd., S. 1—24. Leipzig 1873.

³⁾ Vgl. „Ein Theatercuriosum“. Westfälischer Merkur vom 5. Mai 1907. Nr. 224.

⁴⁾ S. W. 1814 I 36.

⁵⁾ Dramat. Unterhaltungen, Vorbericht S. 4.

⁶⁾ J. F. F. Müller, Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne. Wien 1776 S. 33 ff.

⁷⁾ ebda. S. 129 ff.

Schecken, „den Postzug,“ verliebt. Die muß er um jeden Preis haben, und weil es der Besitzer halt nicht anders tut, tritt er ihm schließlich die Braut ab. Den Vater hat der Major schon durch seine Geradheit, seine weidmännischen Tugenden und durch ein Geschenk von zwei kostbaren Windhunden gewonnen, und da nun auch tiefgetränkt die Mama einwilligt, sieg die wahre Liebe.

Dieses Stück erwähnt nun Friedrich der Große; nachdem er alle deutschen Jünger Melpomenes „von den Altären der tragischen Muse verwiesen hat“, fährt er fort¹⁾: „Les Amants de Thalie ont été plus fortunés; ils nous ont fourni du moins une vraie Comédie originale; c'est le Postzug dont je parle: Ce sont nos mœurs, ce sont nos ridicules, que le Poëte expose sur le Théâtre; la pièce est bien faite. Si Molière avoit travaillé sur le même sujet, il n' auroit pas mieux réussi.“ Ludwig Geiger bemerkt dazu,²⁾ wir würden schwerlich geneigt sein, den überaus lobenden Spruch des Königs zu unterschreiben. Besonders mißfällt ihm die „etwas dürftige Handlung, die durch einzelne derbe und plumpe Späße nicht eben bereichert werde“. Doch dabei übersieht er, daß wir nicht eine Situationskomödie vor uns haben, sondern daß dem Verfasser die Handlung, die für die zwei Akte des nur 65 Seiten langen Stückes völlig genügt, nur das Mittel ist, uns komische Charaktere vorzuführen. Darin ist Ahrenhoff, wie Friedrich richtig fühlt, ganz Schüler Molières und durchaus kein unbegabter. Der Untertitel, den das Stück nach der Sitte der Zeit trägt, gibt das Thema: die nobeln Passionen sollen gezeißelt werden, und das gelingt dem Verfasser sehr gut. Da ist zunächst der Baron von Forstheim³⁾ ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn, der auch am Morgen des Verlobungstages seiner Tochter die Felber abstreift, nach dem Essen ein paar Fasanen schießen möchte und am Abend wieder auf den Anstand gehen will. Nach Weidmannsart liebt er guten Bissen und Trunk, wird bei Tisch fidel und trinkt mit allen Brüderchaft. Wir glauben ihm gern, daß er den Major, der sich als ebenso leidenschaftlichen Jäger gibt und ihm sogar die zwei unschätzbaren Windhunde verehrt, deren jeder sechs Hasen „solo“ gefangen, viel höher schätzt als seinen zukünftigen Schwiegersohn, den Grafen von

¹⁾ De la littérature allemande, Neudruck von Ludwig Geiger, 2. Aufl. Berlin 1902. S. 7.

²⁾ ebda., Einleitung S. X.

³⁾ Geiger schreibt fälschlich „Fürstenheim“ und erwähnt dementsprechend in seiner Inhaltsübersicht die Jagdpassion auch nicht.

Reitbahn. Denn der hat nur Sinn für Pferde, Reiten und Fahren. Ehe er seine Braut begrüßt, bewundert er die Scherren im Pferdestall und macht nach dem Essen gleich eine Probefahrt mit ihnen. Sein Paradies ist England, wo man in einem Tage auf acht, neun Pferde kommt, in einem Rennen vier, fünf hundert Guineen gewinnen kann. Er spricht von nichts anderem als von seiner Passion, und seine höchste Beteuerung ist: „Mein bestes Pferd soll mir kollerisch werden. . . .“ Sonst ist er ein Gemütsmensch, der unbefangene meint: „Mädchen kann ich genug aufreiben — das Heirathen schlägt mir keine ab; aber einen so gleichen und schönen Zug Scherren bringt man nicht leicht zusammen“. Daß er für diese Perlen dem Nebenbuhler — Eifersucht kennt er nicht, dazu ist er ein viel zu guter Kerl — mit Vergnügen die Braut abtritt, glauben wir ihm ganz gern, so unwahrscheinlich es bei einem andern sein würde. — Noch eine dritte Passion wird gezeigelt und zwar am schärfften von allen, die „Petitmaitrise“ oder Geckenhaftigkeit, deren Vertreter der Graf von Blumentranz ist. Dieser, der Typus des alten Lebemanns, vereinigt nach dem Sprichwort mit einer unglaublichen Dummheit den fabelhaftesten Adelsstolz und die naivste Unverschämtheit. Daß er in Paris sein Vermögen durchgebracht hat, ist die Erinnerung seines Lebens, Paris ist die einzige Stadt, wo man leben kann, Paris ist maßgebend für die Mode, für die Sprache, für die Sitte; London, meint er in seinem halb französischen Jargon, — „vilainie“, Holland und die Schweiz sind ebenso schlimm, von Deutschland spricht er schon gar nicht. Sein weibliches Gegenstück, die Baronin, deren drittes Wort „bei Hofe“ heißt, schwört auf ihn wie auf das Evangelium, bis er sich offen über ihr Landjunkerthum lustig macht. Erwähnen wir noch den Notarius, der wie seine Kollegen des französischen Lustspiels die Juristerei als Passion betreibt und sich nur in terminis juridicis ergeht,¹⁾ so ist der Kreis der komischen Personen groß genug, daß wir die etwas langweiligeren wackern Offiziere und die willen- und temperamentlose Leonore mit in Kauf nehmen können.

War das frei erfundene Stück aus dem Unterhaltungsbedürfnis des Theaterpublikums heraus entstanden, so lag ihm doch eine gute Tendenz zu Grunde, wie wir sie bei unsern heutigen Luststücken vom

¹⁾ Vgl. z. B. den Notar in L' École des Femmes; Bierling gibt in seiner Uebersetzung (1752) die altertümliche französische Gerichtssprache mit ähnlichen lateinischen Fachausdrücken wieder, wie wir sie im „Postzug“ finden.

„Weißen Kössl“ bis zum „Husarenfieber“ vergeblich suchen. „Vergeßt über Spielereien und Vergnügungen nicht eure höheren Aufgaben!“ ruft der adelige Verfasser seinen Standesgenossen zu, und noch verdienstvoller ist seine zweite Mahnung: „Kehrt von der Nachäffung französischen Lands zu deutscher Einfachheit und Sitte zurück!“ War der Wiener Hof dank der Persönlichkeit seiner Monarchin von französischer Sittlichkeit mehr als andere jener Zeit verschont geblieben, so hatte auch er äußerlich Paris seinen Zoll entrichtet, besonders, solange Kaiser Franz lebte, der immer Franzose geblieben war, und selbst Maria Theresia stand mit ihrer Muttersprache, wenigstens schriftlich, auf Kriegsfuß, während der leitende Staatsmann, Fürst Kaunitz, völlig dem Franzosentum ergeben war. So darf man von Ayrenhoffs Stück sagen: Ein rechtes Wort am rechten Ort.

Daß dieses Wort Hörer und weite Verbreitung gefunden, ist schon dargelegt. Für Wien trugen zur Beliebtheit des „Postzuges“ noch die Provinzialismen bei, deren die ersten Auflagen zahlreiche aufweisen,¹⁾ während sie in den späteren vom Verfasser ausgemerzt sind; ebenso wurden die Wiener Ausdrücke durch die allgemein üblichen in den zu Frankfurt und Leipzig (1771 und 1778) erschienenen Nachdrucken ersetzt, die wieder die Berliner Ausgabe (1796) abdruckte und noch um einige „Verdeutschungen“ bereicherte. Die sonstigen vom Verfasser oder den Nachdrucken auf dem Titel versprochenen Verbesserungen sind ganz unbedeutend und betreffen nur leichte Änderungen im Dialog.

Der „Postzug“ ließ sich nicht von den vielen Schlagbäumen des deutschen Vaterlandes aufhalten, sondern trabte munter über des Reiches Grenzpfähle hinaus nach Frankreich hinein und kam 1784 als „L'Attelage de Poste“ in Paris an. Zum ersten Male, früher als daheim, trägt er hier den Namen des Verfassers: „Comédie en deux Actes et en Prose. Par M. d' Ayrenhoff“,²⁾ und einige, freilich recht fehlerhafte

¹⁾ z. B. „die Hengsten“, „Robothsleute“, „das Versprechen“ für Verlobung, das gemüthliche „halt“, „Denork“ und ähnliche Diminutiva wie „die Mädeln“, „die Pagodeln“; „ist bequartiert“, „das Pirutsch“ (Jagdhaise), „wenn Sie schaffen“ (befehlen), „das Amourettel“, „der Falb“, „der Schäd“, „der Halspiß“, „der Schlepp“.

²⁾ „Nouveau Théâtre Allemand. Par M. M. Friedel et de Bonneville. Dixième volume. A Paris MDCCLXXXIV. Avec Approbation et Privilège du Roi.“ page 185—315 (Münchener Staatsbibliothek). — Die Sammlung war auf 12 Bände berechnet und kostete 40 livres; der erste Herausgeber Friedel wird als Professeur des Pages du Roi bezeichnet. Unser Stück steht in ehrenvoller Nachbarschaft, da ihm vorausgeht: „Miss Sarah Sampson, Tragédie en cinq Actes et en Prose. Par Gotthold Ephraim Lessing“.

Bemerkungen über ihn und seine bis dahin erschienenen Werke gehen voraus. Der Übersetzer hat auf eine Umformung gänzlich verzichtet und sich darauf beschränkt, seine Vorlage bis in alle Einzelheiten getreu zu übertragen; nur mit einigen wenigen Anmerkungen über deutsche Zustände und Gewohnheiten glaubt er dem französischen Leser unter die Arme greifen zu müssen; so teilt er mit, daß die deutschen Postillon bei der Ankunft blasen, der Ringwechsel bei der Verlobung wird erläutert als „Cérémonie qui se fait en signant le contrat“; auch die Zupferei, die sich die Baronin reichen läßt, scheint in Frankreich nicht Mode gewesen zu sein, sie wird einfach mit ouvrage wiedergegeben.¹⁾ Die Namen der Personen sind, obwohl das nahe gelegen hätte, nicht übertragen, nur aus dem Grafen von Blumenkranz ist Le comte de Narcisse geworden; seine komische Angewohnheit, alle Augenblick französische Brocken einzumengen, geht natürlich verloren, nur hebt der Druck die schon im ursprünglichen Text französischen Stellen hervor; die entsprechende Anmerkung fährt übrigens fort: „Il est aussi du bon ton chez les Petits-Maitres Anglois de citer à tort et à travers quelques mots françois recueillis au hasard“, was ein kleiner Trost für uns Deutsche sein mag. — Den Wiener Dialektanklang durch Ähnliches zu ersetzen, versucht die Übertragung gleichfalls nicht. Das Stück macht sich im fremden Gewande nicht schlecht und lieft sich angenehm, da der flotte, heitere, oft leicht satirische Konversationsston des Ganzen entschieden etwas Französisches hat.

Doch die Reise des „Postzuges“ ist noch nicht zu Ende, er gelangte auch über den Kanal und tauchte, freilich unter anderem Postillon, in Schottland wieder auf; sonst ist aber „The Set of Horses; a dramatic piece by Emmendorf“²⁾ eine getreue Übertragung des deutschen Originals ohne Zusätze und Abänderungen (auch die deutschen Namen sind beibehalten),³⁾ welche für uns einen weiteren Beweis für seine große Verbreitung und Beliebtheit bildet.

¹⁾ Die dazu gegebene Anmerkung bietet vielleicht für uns heute wieder etwas Neues: „Les Dames de qualité avoient alors coutume d' éfiler de vieux morceaux de soie, dont elles faisoient faire des bas; on entassoit cette soie éfilée dans un petit coffre qu' elles nommoient leur Zapfküstchen“, (was aus dem deutschen „Zupflästchen“ geworden ist). page 220.

²⁾ Dramatic Pieces from the German, Edinburgh 1792.

³⁾ Meine Schwester Hedwig Montag war so freundlich, die Überetzung in London im British Museum zu vergleichen.

Der errungene Beifall veranlaßte Ahrenhoff zu einem neuen Lustspiele, das im folgenden Jahre (1770) unter dem Titel „Die große Batterie“¹⁾ erschien. Das Motto: *Ridendo corrige*²⁾ — richtete sich dieses Mal gegen den Militärstand, der eigentlich auf der Bühne verpönt war; doch hat der Verfasser diese Klippe so glücklich umschifft, daß sein Stück von dem berühmten Zensor Häßelin in der köstlichen Denkschrift von 1795 als Beispiel einer „erlaubten Behandlung des Soldatenstandes“ angeführt wird.³⁾

Der Fähndrich Graf von der Luft, der mit einem befreundeten Hauptmann, dem Liebhaber seiner Schwester, auf Urlaub bei der Mama zu Hause weilt, soll seine Nuhme Nanette heiraten, hat aber gar keine Lust, dem fideleu Junggesellenleben schon zu entsagen, besonders da er eben ein Brieflein von seinem Schatz aus der Garnison bekommen hat. Daher kehrt er den tapfern, eifrigen Offizier heraus, schützt eine plöbliche Einberufung zum Regimente vor und will sich aus dem Staube machen, dabei die Kammerjungfer seiner Schwester als „Wirtschafterin“ mitnehmen. Allein der Hauptmann durchschaut ihn und kommt auf Bitten der Gräfin mit einer Kriegslist: es sei Krieg ausgebrochen, und in der bevorstehenden Schlacht solle des Fähndrichs Bataillon eine „große Batterie“ von hundert Kanonen stürmen. Da besinnt sich unser Held auf seine Pflichten als Erhalter und Fortpflanzer seiner Familie, nimmt den Abschied und willigt in die Heirat; der Hauptmann bekommt zum Lohne des Grafen Schwester, der Kammerdiener die Jungfer.

Diesen kleinen Einakter hält Jördens⁴⁾ für das beste Lustspiel Ahrenhoffs nach dem „Postzuge“, Kurz⁵⁾ meint sogar, es sei im ganzen noch besser ausgeführt; wir können uns diesen Urteilen nicht anschließen.

¹⁾ „Die große Batterie. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Von dem Verfasser des Postzuges.“ Wien 1770. Zweyte verbesserte Auflage. Frankfurth und Leipzig 1771. Dritte verbesserte Auflage Leipzig 1780. In den Gesamtausgaben 1772 S. 347—388, 1789 II 419—457, 1803 III 239—275, 1814 III 307—344.

²⁾ 1772 lautet es:

— — — *Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur — — Horatius Sat. I lib. I.*

³⁾ Glossy, Carl, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, VII, Wien 1897, S. 314.

⁴⁾ Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. Bd. I, Leipzig 1806 S. 73.

⁵⁾ Kurz, Geschichte der deutschen Litteratur. Bd. II, 7. Auflage. Leipzig 1876, S. 649.

Der Zweck des Stückes ist, wie auch Kurz richtig hervorhebt,¹⁾ die vielen Adeligen lächerlich zu machen, die das Kriegshandwerk nur im Frieden für eine angenehme Beschäftigung halten. Einzelne Personen können wir als gelungene Typen aus der Gesellschaft ansehen, so den leichtlebigen jungen Fähndrich, die ihm bestimmte Braut, die in Strenge und Unschuld im Kloster erzogen ist, nun aber als „junger Wildfang, der vorn und hinten ausschlägt“, sich viel mehr aufs Heiraten freut, als das einer wohl erzogenen jungen Dame zukommt, endlich die gnädige Mama, die über die Fehler ihres Lieblings leicht hinweggeht, nur muß alles hübsch „mit Douceur“ geregelt werden; der Hauptmann und seine Braut sind, wie das Liebespaar im „Postzuge“, farblos und langweilig geraten. Die Ausführung kann weder nach heutigen Begriffen, noch im Vergleich zu Ayrenhoffs meisten andern Lustspielen unsern Beifall finden; auf den wenigen Seiten des Stückes hat sich der Verfasser die Verwicklung und Lösung doch zu bequem gemacht, und wenn Geiger dem „Postzuge“ derbe und plumpe Späße vorwirft,²⁾ könnte das auf die „große Batterie“ allenfalls passen, die wirklich stellenweise an die Witze der Stranitzki-Prehauserfchen Stegreiskomödie erinnert; dazu fallen uns manche Unwahrscheinlichkeiten und Übertreibungen auf. In der Sprache haben wir wieder ein leichtes Anklingen des Wiener Dialekts; die angekündigten Änderungen der späteren Auflagen beziehen sich nur auf einzelne Worte oder Ausdrücke. Auf dem Theater muß das Stück trotz seiner Mängel gefallen haben, denn nach der ersten Aufführung zu Wien am 11. Juni 1770³⁾ ist es wie der „Postzug“ „auf allen Bühnen Deutschlands mit Beifall gegeben“,⁴⁾ 1775 verzeichnet es Müller in Wien noch zweimal,⁵⁾ in Berlin wurde es am 4. Juli 1771 von der Kochschen Truppe aufgeführt.⁶⁾ — Bei der „Großen Batterie“ ist mehreren Kritikern ein böses Mißgeschick passiert; in einer Rezension der „Dramatischen Unter-

¹⁾ ebda.

²⁾ Einleitung zu Friedrichs d. Gr. „De la littérature allemande“ S. X.

³⁾ Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Jahrbuch der Grillparzergesellschaft, VII, S. 314; der Vorbericht zu den „Dramat. Unterhaltungen“ gibt „Fasching 1770“ an (S. 5).

⁴⁾ Allg. Lit. Ztg. 1795 S. 713; Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten I 68 ff.

⁵⁾ Geschichte und Tagbuch S. 129.

⁶⁾ Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin und Stettin 1781 S. 395; aus dem Namen des Verfassers hat Plümicke allerdings „Kriehhofer“ gemacht.

haltungen“ hat nämlich die „Allgemeine Deutsche Bibliothek“ aus der Großen Batterie eine „Große Lotterie“ gemacht,¹⁾ wohl dank des Druckfehlerteufels, wenn sich nicht etwa der gewissenhafte Rezensent mit dem zu besprechenden Stücke etwas zu flüchtig bekannt gemacht hat, was vor 130 Jahren ja wie heute vorgekommen sein mag. Diese Lotterie steht dann auch bei Rüttner²⁾ und Wurzbach,³⁾ was für das Quellenstudium der betreffenden Artikel in den angeführten Werken verdächtig erscheint. Ebenso verdächtig erscheint Menzel,⁴⁾ der eine längere Inhaltsangabe von unserm Lustspiele bringt und dabei feststellt, der Hauptmann habe, um eine gute Heirat zu machen, damit geprahlt, eine Batterie erstürmt zu haben; er bekomme seine Braut aber doch, obgleich er lachend gestehe, welches elende Mittel er angewandt ihr zu imponieren. Wenn Menzel das allerdings aus der „großen Batterie“ herausgelesen, hat er recht mit seiner moralischen Entrüstung, die das lustige Stück als „unfittlich und abscheuerregend“ brandmarkt.

Nach „Antiope“ und „Tumelicus“ wandte sich Ahrenhoff mit der „Gelehrten Frau“⁵⁾ wieder dem Lustspiele zu und betrat zugleich zum ersten Male das Gebiet der Literaturkomödie, indem er seine erste satirischen Pfeile gegen Shakespeare-Goethe abschoss und auch Lessing einen Seitenhieb versetzte. Wir können uns trotzdem auf eine kurze Besprechung beschränken, da Horner bereits den Gegenstand in dem vortrefflichen Aufsatz: „Der Stoff von Molières Femmes savantes im deutschen Drama“ eingehend behandelt hat.⁶⁾ — Von seiner Vorlage

¹⁾ Allg. deutsche Bibl. 1773, 20. Bd. 1. St. S. 225.

²⁾ Rüttner, Charaktere deutscher Dichter u. Prosaisten, Bd. I, Berl. 1781 S. 433.

³⁾ Wurzbach, Biogr. Lexik. des Kaiserthums Oesterreich. Bd. I, Wien 1857 S. 98.

⁴⁾ Menzel, Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Bd. II, Stuttgart 1859 S. 518.

⁵⁾ „Die gelehrte Frau. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Von dem Verfasser der dramatischen Unterhaltungen.“ Neues Wienertheater vom Jahre 1775. Zweyter Theil. Wien. — Neue verbesserte Auflage Breslau 1777. — Abgedruckt in den Werken von 1789 II 79—188 und 1808 III 71—170. Umarbeitung in vier Aufzügen, Wien 1809, so in den Werken von 1814 III 77—166.

⁶⁾ Zeitschr. f. d. österreichischen Gymnasien 27. Jahrgang 1896 Nr. 2 S. 97—138. — In Ergänzung der hier besprochenen deutschen Bearbeitungen des Stoffes seien noch zwei angeführt: „Die belebten Jungfern. Pöffe in einem Akte. Nach Molière.“ Leipzig 1787. 68 S. (Allg. d. Bibl. 85, 2 S. 434. 1789) und „Die gelehrten Damen. Metrisches Lustspiel in fünf Akten.“ Berlin 1801. 240 S. (Neue allg. d. Bibl. 72, 1 S. 84. 1802); beide Stücke, die sich eng an die französischen Vorlagen anschließen, werden ungünstig beurteilt.

hat Ahyrenhoff nur den Grundgedanken und die Hauptmotive übernommen, doch auch bei diesen sind wesentliche Änderungen gemacht, wie der „Vorbericht“ auseinandersetzt. Zwei davon mögen als glücklich gelten, die von Molière übernommene Behandlung der Frage, wie es mit Familie und Hauswesen geht, wenn deren natürliche Leiterin blaustrümpflerischen Neigungen lebt, sowie die Einführung der zeitgenössischen Literaturverhältnisse. Mit den zwei andern „Verbesserungen“ aber hat der Verfasser seine Züge des Originals zerstört, so einmal, wenn ihm „Belisens verliebte Einbildungen, die nicht das geringste Licht auf den Charakter einer gelehrten Frau werfen, eine frostige Episode zu sein scheinen“¹⁾ und er sie deshalb streicht, wie vor allem dadurch, daß er uns statt der drei gelehrten Damen in falsch aufgefaßtem Einheitsstreben nur eine vorführt. Diese, die Baronin von Rheinthal, hat in Abwesenheit ihres Gemahls eine Akademie gegründet aus Schwindlern und Schafsköpfen, wie schon die Namen Windheim, von Dramschmied, von Kühnwig, Schöpfius andeuten; sie hat das Hauswesen und ihre gesellschaftlichen Pflichten gänzlich vernachlässigt und will ihre eigentlich dem wackern Grafen Sternfels bestimmte Tochter Henriette (wie bei Molière) an einen faden Dichterling verheiraten; doch der Baron kehrt noch bei Zeiten heim, entlarvt mit Hilfe seines Bruders (Molières Ariste) die Akademiker und wendet alles zum Guten. — Die Charakterzeichnung ist schwächer als in den ersten Lustspielen, die vier männlichen Gelehrten, die an die Stelle von Trissotin und Vadius treten, sind wenig individuell gezeichnet, die übrigen Personen noch matter; manche Episoden sind übernommen, so der Vortrag des Sonetts²⁾ und der Streit der Gelehrten,³⁾ doch hat der französische Witz im deutschen Gewande an Feinheit gerade nicht gewonnen.

Immerhin lag das Stück für den Durchschnittsgeschmack wegen der literarischen Satire doch noch zu hoch, es war „nur für Kenner und Liebhaber der Lektüre geschrieben“⁴⁾ und hatte auf der Bühne wenig Erfolg, wozu auch das Fehlen der gemüthlichen Wienerischen Dialektanklänge beitragen mochte; nach der Erstaufführung am 22. Juli 1775 auf dem Kärntnertortheater wurde es in diesem Jahre nur an den

¹⁾ S. W. 1803 III 74; 1814 ist die Bemertung gestrichen.

²⁾ II, 4; bei Molière III, 2.

³⁾ IV, 1 bezw. III, 5.

⁴⁾ Neues Wiener Theater vom Jahre 1775, 2. Theil, Vorrede S. 4

beiden folgenden Abenden und dann am 11. Oktober wiederholt.¹⁾ Die Kritik war in der Beurteilung nicht einig,²⁾ die Allgemeine deutsche Bibliothek richtete sehr scharf³⁾ und tabelte besonders die literarische Satire, die sich gegen Dinge richtete, welche keine Satire verdienten. Damit ist die Akademiefizung der Baronin gemeint,⁴⁾ in welcher der Plan zu einem neuen Schauspiel unter allgemeinem Beifalle verlesen wird, das betitelt ist „William mit dem hölzernen Fuß“; die Handlung, „einer lappländischen Chronik entnommen“, geht vor sich „in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts, zwischen dem 42ten und 68ten Grade der nördlichen Breite“. Im übrigen jedoch gilt der Strauß weniger Goethe als seinem großen Lehrer Shakespeare, der auch ausdrücklich genannt ist; die einzelnen Szenen des Planes sind natürlich ein Wust von Unsinn, Spektakel, Schauer, Mord und spielen in Ost-Lappland, Nord-Karelien, Samogitien, der Wallachei, Konstantinopel. Eine Zigeunerbande erinnert an den „Götz“, aus „König Lear“ ist die Figur des Narren und Glosters Blendung verwandt, die größte Berücksichtigung findet der „Hamlet“, aus dem die Geistererscheinung, des Prinzen Wahnsinn, der Tod des Polonius und die Kirchhoffzene parodiert werden. Die Kritik der Akademiemitglieder bringt eine ironische Verherrlichung der neuesten Literaturrichtung, der Shakespeariischen Manier und der geniemäßigen Regellofigkeit im Gegensatz zum „pedantischen Aristoteles“; wir haben hier den Beginn des Kampfes, der von da ab Aehrenhoffs Lebensaufgabe wird. Auf Lessing gemünzt ist ein kleiner Diskurs über die „tragische Ohrfeige“, wie Horner meint, weil der Herr Hofrat sich nicht für die Widmung der „Antiope“ bedankt habe; Aehrenhoff ist mit Voltaire gegen die Applizierung einer Ohrfeige im Trauerspiel, setzt sich aber leider mit dem sonst von ihm so geschätzten Corneille, dessen soufflet im Cid Lessing doch verteidigt,⁵⁾ nicht auseinander.

¹⁾ Müller, Geschichte und Tagbuch S. 129 ff. Aehrenhoff selbst gibt irriger Weise 1776 als Aufführungsjahr an.

²⁾ Vgl. im einzelnen Horner, Der Stoff von Molières Femmes savantes, a. a. O. S. 111 und 114 f.

³⁾ Allg. d. Bibl. 1777 Bd. 31, 1. St. S. 210 und Anhang zum 25. bis 36. Bde. (o. 3.) II. Abt. S. 790.

⁴⁾ IV, 4.

⁵⁾ Vgl. Lessing, Hamb. Dramaturgie, 55. und 56. Stück bei Besprechung der Efferdramen.

Ob der Dichter des „Göz und Berlichingen mit der eisernen Hand“ jemals den „William mit dem hölzernen Fuß“ zu Gesicht bekommen, ist fraglich, doch war er auch ohne die Mahnung aus Wien so liebenswürdig, später seine „dramatische Haupt-Sünde“ durch einige bessere Stücke abzubüßen, wie Myrenhoff 1803 wohlwollend schreiben konnte;¹⁾ daher zeigte auch er sich erkenntlich und ließ in der Neubearbeitung der „Gelehrten Frau“ vom Jahre 1809 die ganze Akademieitzung mit dem „William“ und alle Anspielungen auf Goethe weg, zog die beiden letzten Aufzüge in einen zusammen und begnügte sich mit einer allgemeineren Verpottung des Briten und seiner „genialischen“ deutschen Nachtreter. Kam die bereuende Tat auch etwas spät, so wollen wir doch auch auf dem Gebiete der literarischen Moral sagen: Besser spät als nie.

Mit der „Gelehrten Frau“ tritt eine längere Pause in Myrenhoffs schriftstellerischer Tätigkeit ein. An dieser Stelle müssen wir noch ein Drama erwähnen, das man Pseudo-Myrenhoffsch nennen könnte. Es ist „Die Liebe in Pannonien oder der Sieg der Pflichten. Ein Trauerspiel in drey Aufzügen von einem kaiserl. königl. Officier.“²⁾ Das ist freilich der Deckname, dessen sich Myrenhoff bei verschiedenen Ausgaben bedient hatte, und daher reißt die Wiener Stadtbibliothek das obige Stück auch unter die seinigen ein; aber mit Unrecht, wie die gewichtigsten äußern und innern Gründe beweisen. Nur erwähnen will ich, daß Myrenhoff diesen Decknamen in den letzten Jahren nicht mehr benutzte und sich auf dem Titelblatte des „Lumelicus“ und der „Gelehrten Frau“ als „Verfasser der dramatischen Unterhaltungen“ bezeichnet; wichtiger ist, daß das Stück in keiner zeitgenössischen oder spätern Zeitschrift, Bibliographie oder Literaturgeschichte als von ihm herrührend angeführt ist, besonders, daß er selber es nie erwähnt und auch nicht in die Gesamtausgabe von 1789 aufgenommen hat, die als vollständig bezeichnet wird und selbst die ganz schwachen, später gestrichenen Produkte, „den Nationenstreit“ und „das Reich der Mode“, enthält. Das fünfjährige Schweigen Myrenhoffs war außerdem durch seine äußern Lebensschicksale bedingt, wie wir unten sehen werden, und auch darum ist das Erscheinen eines Stückes von ihm 1777 unwahrscheinlich. Ferner spricht der Verfasser der „Liebe in Pannonien“ in der Widmung an eine ungenannte Dame

¹⁾ S. W. 1814 V S. 160, Anm.; 1817 ist die böse Anmerkung wieder getilgt.

²⁾ WJEN, mit von Ghelenschen Schriften gedruckt. 1777. 54 S. 8.

von seinem „vielleicht nur kurzen Dasein“,¹⁾ und das paßt nicht auf den damals 44jährigen Oberst. Das Stück stellt dar, wie der totgeglaubte Graf von Faltram, ein vollendeter Schurke, der neben sonstigen kleinen Extravaganzen seine Frau vergiften will, in dem Augenblicke heimkehrt, als der Engel von Frau einem ebensolchen Engel von Mann — die beiden schwärmen mit noch ein paar edlen Freunden das Blaue vom Himmel herunter — die Hand zum neuen Ehebunde reichen will; natürlich stehen sich die Gegner tot, und die Gräfin stirbt mit einer letzten schönen Rede an der Leiche des Geliebten vor Schmerz.²⁾ Diese Art von bürgerlichem Trauerspiel, das der Gegenwart entnommen ist, widerspricht gänzlich Aehrenhoffs Kunstansichten in Theorie und Praxis, bedauerte er doch sogar die moderne Einkleidung des Virginiastoffes in der von ihm geschätzten „*Emilia Galotti*“; er verlangte einen antiken oder heroischen Hintergrund, den auch seine sämtlichen Trauerspiele haben, und vor allem Verse,³⁾ während das vorliegende Stück in Prosa geschrieben ist. So wenig zuverlässig endlich sonst Stilvergleichungen sein mögen, hier genügt doch die Lesung einer Seite um festzustellen, daß Aehrenhoff nicht der „kaiserl. königl. Officier“ des Titelblattes ist.⁴⁾ Da wir bei dem angesehenen Ghelenschen Verlage, in dem auch Aehrenhoff'sche Stücke erschienen waren, eine Buchhändlerspekulation mit dem Pseudonym des beliebten Dramatikers nicht voraussetzen können, erscheint die Annahme gerechtfertigt, daß der Verfasser wirklich ein Kamerad Aehrenhoffs war, den vielleicht dessen Erfolge zu einem Ritte auf dem Pegasus ermutigt hatten.

¹⁾ S. 4.

²⁾ Die Figur des „ehemaligen Wachtmeisters“ Damboß verrät das leider nicht sehr fruchtbare Studium der „*Minna von Barnhelm*“.

³⁾ Die Prosa in der „*Irene*“ erklärt sich aus ihrer Eigenschaft als „Skizze eines Trauerspiels“, die für die Versifikation bestimmt war.

⁴⁾ Ein „*R. R. Officier*“ erscheint auch als Verfasser von „*Hermanns Traum*“, ein Trauerspiel in fünf Abtheilungen mit Chören, aufgeführt von der Währischen Gesellsch. im May 1778. Preßburg 8°. (Bei Hofmann-Wellenhof, Zur Geschichte des Arminiuskultus III S. 29).

4.

Friedrich der Große und Ayrhnhoff.

1776 — 1781.

Inter arma silent musae! Diese alte Erfahrung bestätigt auch der Entwicklungsgang Ayrhnhoffs, der seine Feder fünf Jahre ruhen ließ, nachdem er zu Anfang 1776 Oberst des Regimentes Carl Colloredo geworden war.¹⁾ In seinem Stabsquartiere Troppau an der schlesischen Grenze verkehrten vorläufig Preußen und Österreicher noch friedlich miteinander, und Ayrhnhoff studierte bei dieser Gelegenheit eifrig die preußische Militär- und Zivilverwaltung, „das Werk eines Meisters, der ebenso großer Soldat als Staatsmann, und dabei tiefdenkender Philosoph war“,²⁾ wie der feindliche Offizier bewundernd ausruft. Allein bald trübte sich der politische Himmel, und vom Innviertel her zogen Wolken auf, die unsern Oberst, der jetzt, von der Grenzwacht abgelöst, zu Kremsitz in Mähren lag, wieder nicht zur Pflege seiner literarischen Neigungen kommen ließen. Als das Unwetter dann losbrach, stellte es sich freilich als recht harmlos heraus, folgt doch der bairische Erbfolgekrieg auf das Niesenringen der drei schlesischen Feldzüge wie das Satyrspiel auf eine gewaltige Trilogie. Das Regiment Colloredo kam nach einigen Märschen durch Böhmen und Mähren im November 1778 wohlbehalten in Teschen an, wo die Offiziere nach Abschluß des Friedens³⁾ den großen Festlichkeiten des Kongresses beiwohnen durften; dann ging es in die alte Garnison Kremsitz zurück, und hier blieb Ayrhnhoff bis 1784.

¹⁾ de Luca I S. 8. Arneth, Geschichte Maria Theresias IX S. 285.

²⁾ S. W. 1814 I 30.

³⁾ 13. Mai 1779.

Die erste Frucht der reichen literarischen Betätigung dieser Jahre ist das Lustspiel „Alte Liebe rostet wohl!“¹⁾ ein Angriff gegen die Wahrheit des bekannten Sprichwortes von der ewigen Liebe, die, in Ernst und Scherz schwer umkämpft, eines der dankbarsten literarischen Motive abgegeben hat — von der Märchenichtung an bis auf die jüngste Zeit, wo es Guy de Maupassant zum Vorwurfe für eine seiner stimmungsvollen kleinen Novellen wählt,²⁾ während jenseits des Kanals das Problem der ewigen Liebe in etwas bizarrem Gewande kürzlich wieder als Drama ausgetaucht ist.³⁾ Die Wanderungen des Motivs sind bereits von Horner in einer vortrefflichen, eingehenden Darstellung gewürdigt,⁴⁾ dessen Ausführungen wir, auch soweit Ahrenhoff in Frage kommt, kaum etwas hinzuzufügen haben.

Die Anregung zu seinem Lustspiele will der Verfasser aus einem wirklichen Erlebnis, dem späten Wiedersehen eines Offiziers mit seiner Jugendliebe, erhalten haben,⁵⁾ doch sieht Horner die Quelle in Le Grand's⁶⁾ Einakter „Le triomphe du temps passé“, den Ahrenhoff erst später in einer schlechten Übersetzung kennen gelernt haben will;⁷⁾ die auffallenden Ähnlichkeiten lassen sich dann vielleicht daraus erklären, daß er das Original lange Jahre vorher von den französischen Schauspielern gesehen hatte, bei denen es auf dem Spielplane stand. Wie der Titel unseres Lustspiels schon sagt, wendet sich Ahrenhoff mit dem französischen Vorbilde gegen das alte Sprichwort von der ewigen Liebe, das auch der

¹⁾ „Alte Liebe rostet wohl!“ Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, Wien 1780; auch im „Kaiserlich-Königlichen Nationaltheater“ Bd. III, Wien 1780, Stück 4. Umarbeitung in zwei Aufzügen, Wien 1785; so in den Werken 1789 II 189 bis 260, 1803 III 170—238, 1814 III 167—236.

²⁾ Die Übersetzung unter dem Titel „Zu Ende“ findet sich in Reclams Univ.-Bibl. Nr. 4424 S. 82—89.

³⁾ „The Charm“ in „Drawing-Room Plays“ by Walter Besant and Walter Pollock. London 1896 page 1—64.

⁴⁾ Horner, Die ewige Liebe. Ein Lustspielmotiv auf der Wanderung. 3tchr. f. vgl. Sittgesch. N. F. 11. Bd. Weimar 1897 S. 449—466.

⁵⁾ Erinnerung des Verfassers, S. W. 1803 III 173; die Notiz erscheint erst in der Ausgabe von 1785 und ist 1814 wieder getilgt.

⁶⁾ Le Grand, Schauspieler und begabter Schüler Molières, lebte 1673 bis 1728. Das erwähnte Stück, 1724 verfaßt, diente als Nachspiel neben „Olint und Sophronia“ zur Eröffnung des Hamburger Nationaltheaters. (Hamb. Dramat. 5. Stück).

⁷⁾ Diese wurde unter dem Titel „Die schöne Nanette“ am 10. Nov. 1781 in Wien gegeben, fiel aber durch.

ihm wohlbekannte Rabener scharf unter die satirische Lupe genommen hatte.¹⁾ Die Grundzüge der Handlung sind bei Myrenhoff dieselben wie bei Le Grand. Baron „Treuherz“ und Baronin Rumburg, die sich in ihrer Jugend liebten, aber getrennt und zu Vernunftstehen gezwungen waren, wollen sich, beide verwitwet, nun noch heiraten, nachdem sie sich fünfundzwanzig Jahre nicht gesehen, aber eifrig korrespondiert haben. Jedoch beim Wiedersehen verliebt er sich in der Baronin erwachsene Tochter Leonore und erkennt die Mutter gar nicht wieder, während sie, durch seine Kälte gekränkt, dem Sohne des Geliebten ihre Hand anträgt; nach einigen Verwickelungen — der Baron muß sich erst mit seinem verstoßenen Sohne wieder versöhnen, ein sader Liebhaber Leonorens wird kalt gestellt — werden die Jungen ein Paar, und die Alten trösten sich mit der Wahrheit, „daß alte Liebe eben sowohl verrostete, als altes Eisen, und nur ihre gelagtere Gefährtin, die Freundschaft, immer während seyn könne.“²⁾

Diese Handlung ist für fünf Akte bei weitem nicht ausreichend, und die Charakteristik, die sich in den bekannten Typen bewegt, ist auch nicht dazu angetan, über die Längen hinwegzuhelfen, da eigentlich nur die Nebenfiguren des Herrn von Gitzberg, eines hohen Beamten von Sekretärs Gnaden, und des Juristen „Rabulantius“, der deutsch-lateinisch radebrecht wie der Notar im „Postzuge“, etwas Persönliches haben. Daher erhielt das Stück bei der ersten Aufführung am 15. Januar 1780, wie der Verfasser selbst gesteht, „mit Recht keinen Beyfall“³⁾ und fand nur eine Wiederholung; war diese auch kein Erfolg für den Dichter, so machte sie dem Menschen um so mehr Ehre, da er die „Preiseinnahme von 264 Fl. 25 Kr. als ein Geschenk für das Wienerische Waisenhaus bestimmte“.⁴⁾ Myrenhoff hatte überhaupt die schöne Gewohnheit, seine sämtlichen Einnahmen aus literarischen Arbeiten zu wohlthätigen Zwecken zu verwenden,⁵⁾ und konnte daher später sagen, „er habe allzeit bloß als Dilettante geschrieben und alle seine Produkte

¹⁾ „Antons Panja von Mancha Abhandlungen von den Sprüchwörtern.“ Sämtliche Werke, neu herausgegeben von Ortlepp, III. Bb., Stuttgart 1839 S. 87—106.

²⁾ S. W. 1814 III 236.

³⁾ Ebda. S. 169.

⁴⁾ Allg. deutsche Bibliothek 1781, 48. Bb. 1. Stück S. 443.

⁵⁾ Meistens bekam ein Schauspieler die gesamte Einnahme, vgl. Die Theater Wiens II. Bb. 2. Halbband 1. Teil S. 53.

verschenkt¹⁾. — Fünf Jahre später suchte der Vater das mißratene Kind mit dem Rotzfliste zu kurieren, dem die Figur des Rabulantius und einige Verwickelungen zum Opfer fielen, doch ging er nicht gründlich genug vor, sodaß das Publikum die Frage des Vorwortes: „Wird es so besser gefallen?“ wieder mit nein beantwortete; auch als Zweiakter kam die „Alte Liebe“ nicht über zwei Vorstellungen hinaus,²⁾ und in München und Dresden, wo sie nach Horner ebenfalls das Rampenlicht erblickte, dürfte sie auch nicht älter geworden sein.

Von späteren dramatischen Bearbeitungen des Stoffes³⁾ geht wohl keine auf Ahrenhoff zurück, auch für Bauernfeld, der ein anderes Lustspiel seines Landsmannes gekannt und benutzt hat, wie wir noch sehen werden, läßt sich hier ein Einfluß nicht nachweisen; sein hübscher Einakter in Alexandrinern „Die ewige Liebe“⁴⁾ hat mit „Alte Liebe rostet wohl!“ nur das Grundmotiv gemein und steht sonst weit über jenem. Dagegen ist Ahrenhoffs Lustspiel von Julius von Voß zu einem Romane benutzt worden, der den gleichen Titel trägt.⁵⁾ Doch im übrigen ist laut „Vorerinnerung“ nur die Grundidee übernommen, und in der Tat erzählt Voß erst auf zweihundert Seiten die frühere Geschichte der beiden Liebenden, die, durch ihre Verwandten getrennt, sich anderweitig verheiraten; nur die letzten zehn Seiten schildern das Wiedersehen nach 25 Jahren und die Lösung im Anschlusse an Ahrenhoff. —

Die ernste Muse ging auch jetzt, wie in der vorigen Periode des Dichters, mit der heitern Hand in Hand, und so finden die Erörterungen über die Dauer irdischer Liebe ein Gegenstück in dem „christlichen Trauerspiel Irene“⁶⁾, das den Widerstreit von himmlischer und irdischer Liebe

¹⁾ S. W. 1814 I 36.

²⁾ Am 13. August und 18. Dezember 1785 (Horner).

³⁾ Vgl. Horner, a. a. O. S. 461 ff.

⁴⁾ 1834 aufgeführt, jetzt leicht zugänglich in Bauernfelds ausgewählten Werken, herausgegeben von Emil Horner. Leipzig, Max Hesse. o. J. II, 101—123.

⁵⁾ „Alte Liebe rostet wohl! Ein Roman nach Ahrenhof von Julius v. Voß. Frankfurt a. d. O. 1818.“ 211 S. 8. Das von Horner als unauffindbar bezeichnete Buch ist in der Großherzoglich Hessischen Hof-Bibliothek zu Darmstadt vorhanden.

⁶⁾ „Irene, ein christliches Trauerspiel in drey Aufzügen“ Wien 1781, auch im „Kaiserlich-Königlichen Nationaltheater“ 6. Bd. Wien 1782; „ein Trauerspiel in Prosa“ S. W. 1789 I 377—438, „Skizze eines Trauerspiels“ S. W. 1803 V 169—237, 1814 II 311—383. Sämtliche Trauerspiele 1817 II 313—376.

darstellt, allerdings nicht so anmutig wie das Bild Lizians, dem dieses Motiv untergelegt ist. Die Entstehung liegt nach dem „Vorbericht“¹⁾ schon etwas früher und ist auf die Ankündigung der „Irene“ Voltaires zurückzuführen, deren Inhalt Myrenhoff zu erraten suchte, indem er selber einen Plan entwarf, die Schicksale der unglücklichen Geliebten Mohammeds II. zu einer Tragödie zu gestalten. Als dann die französische „Irene“ erschien,²⁾ fand Myrenhoff, daß sie mit seinem Kinde keine Ähnlichkeit hatte, und deshalb arbeitete er seinen Entwurf selbständig aus,³⁾ legte aber keinen besonderen Wert darauf, sodaß er „die Mühe des Verfälschens nicht daran wenden wollte“. Er habe anfangs nicht beabsichtigt, das Stück auf die Bühne zu geben, und dies sei nur geschehen, um Catharina Jaquet, „der vortrefflichsten von allen ihm bekannten deutschen Schauspielerinnen“, eine Benefiz-Einnahme zu verschaffen.⁴⁾ So diente „Irene“ nach der Trauerzeit um den Tod Maria Theresias⁵⁾ zur Wiedereröffnung des Wiener Theaters am 21. Januar 1781, erlebte aber nur drei Auführungen,⁶⁾ was Myrenhoff auf den mangelnden Vers und die geringe Bedeutung der Titelheldin im Drama schiebt.

Dem ersten Grunde brauchen wir nicht viel Bedeutung beizumessen, da der Unterschied von Vers und Prosa bei Myrenhoff nicht sehr tiefgehend ist, wenn auch allerdings die Sprache der „Irene“ etwas skizzenhaft erscheint; den Fehler in der Gestaltung der Heldin hat der Verfasser

¹⁾ S. W. 1814 II 313 f.

²⁾ 1778; bei der sechsten Aufführung in Paris am 30. März fand die große Apotheose des anwesenden Dichters statt.

³⁾ Den „Mahomet Second“ von de la Noue will Myrenhoff erst später kennen gelernt haben, und das erscheint glaubhaft; die Übereinstimmungen mit dem am 23. Febr. 1739 in Paris zuerst aufgeführten Stücke (Nouvelle Édition, A Paris 1764) erklären sich wohl genügend aus dem gemeinsamen historischen Stoffe. — Auch Favart, Soliman II, behandelt denselben Stoff, hat ihn aber nach einer der Contes moraux (1761—1786) von Marmontel zu einem Lustspiele verarbeitet; man vergleiche darüber Lessing, Hamb. Dramaturgie 33.—36. Stück.

⁴⁾ Catharina Jaquet, eine der vornehmsten und beliebtesten Schauspielerinnen, gehörte dem Wiener Theater seit 1774 an und starb auf der Höhe ihres Ruhmes am 30. Januar 1786. — Die ihr zufallende Einnahme der dritten Vorstellung der Irene betrug 156 fl. 41 kr. (Die Theater Wiens, II. Bd. 2. Halbband 1. Teil S. 34 ff. bezw. 53).

⁵⁾ 29. November 1780.

⁶⁾ Horner, Das Aufkommen des englischen Geschmacks, Euphorion II (1895) S. 561.

dagegen richtig erkannt: Irene ist viel zu passiv gehalten und vermag kein Interesse zu erwecken, denn Märtyrer sind keine guten Tragödienhelden, das hätte Ayrenhoff bei seinem großen Vorbilde Corneille am „Polyeucte“ lernen können. Die Gestalt, die unsere Teilnahme erweckt, ist der Sultan Mahomet II. Siegreich vor den Toren Konstantinopels stehend, sieht er sein Herz von einer armen christlichen Gefangenen bezwungen und will sie allen Vorurteilen zum Trotz, gegen den Rat seiner Getreuen zur alleinigen Gemahlin erheben und ihr dennoch den christlichen Glauben lassen; dem darob ausbrechenden Aufstande des Heeres bietet er kühn die Stirn und schlägt ihn nieder. Auch Irene ist bereit, bis sich ihr Vater, ein griechischer Papas, zu ihr schleicht und das Ehebündnis verflucht; ehe sie den Konflikt lösen kann, löst ihn der Sultan, indem er sie in einem Wutansalle wegen des bloßen Verdachtes, sie könne ihn verschmähen, erdolcht und gegen die Stadt und ihre Bewohner in furchtbarster Grausamkeit wüthet. So verliert auch er unsere Anteilnahme, das Stück hat gar keinen Helden und kann nicht wirken. Auf die Nebenpersonen, wie den verräterischen Großvezier, den fanatischen, aber redlichen Imam, einzugehen, verlohnt sich nicht; das Beiwerk erinnert an Voltaires orientalische Tragödien wie „Zayre“ und „Mahomet“. — Bemerkenswert gegen früher ist die freiere Behandlung des Ortes, da die drei Aufzüge an verschiedenen Plätzen des türkischen Lagers spielen. Die spätern Ausgaben sind fast wörtliche Abdrücke der ersten. —

Zur gleichen Zeit, als der oben erwähnte Tod Maria Theresias und der Beginn von Josefs II. Alleinherrschaft die Augen der ganzen politischen Welt nach Wien lenkten, erschien in Berlin Ende November 1780 eine kleine Schrift, die das ganze literarische Deutschland in Aufregung versetzte: „De la littérature allemande“ aus der Feder Friedrichs des Großen.¹⁾ Innerhalb weniger Wochen war das Büchlein im ganzen Reiche verbreitet, gelesen und kritisiert; zahlreiche Anwälte erstanden der so übel behandelten deutschen Literatur, aber bis auf wenige Ausnahmen waren sie zu ihrer Verteidigung schlecht geeignet. Freilich regte sich auch der Mann, der am ehesten berufen war, ein Wort mitzureden, nach Friedrich der Verfasser jener „imitation détestable des ces mauvaises pièces angloises“, Goethe, doch seine Antwort ist nicht auf uns gekommen.

¹⁾ Herausgegeben von Ludwig Geiger, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 16, 2. Auflage Berlin 1902; in der Einleitung die über die Schrift erschienene Literatur.

ein Verlust, den wir nicht genug bedauern können.¹⁾ Dagegen hat das sonderbare Spiel des Zufalls uns die Äußerung des Autors erhalten, der an Goethes Stelle aus der Hand des alten Fritz den dramatischen Vorbeer empfangen, das Schreiben Ährenhoffs. Wir haben der lobenden Erwähnung des „Postzuges“ in des Königs Schrift oben schon gedacht und ebenso der unbegrenzten Verehrung, die Ährenhoff für Friedrichs gewaltige Persönlichkeit empfand; dieses Gefühl gibt auch den Grundton in seinem „Schreiben eines aufrichtigen Mannes an seinen Freund über das berühmte Werk de la litterature allemande etc. etc.“,²⁾ welches, datiert Gremfir 1780, wohl unmittelbar nach dem Erscheinen des „berühmten Werkes“ verfaßt wurde und 1781 herauskam. Es ist an den Grafen Max von Lamberg³⁾ gerichtet, der Ährenhoff sofort ein Exemplar der Schrift des Königs zugesandt und dabei brieflich seine Unzufriedenheit über sie geäußert hatte.⁴⁾ Daß sich Ährenhoff über die ehrenvolle Erwähnung freute, wird ihm niemand verargen, doch mag es dahingestellt sein, ob das allein die Ursache zu seiner Entgegnung gewesen ist; das „Schreiben“ selbst bietet dafür keinen Beweis und ist auch allein aus des Verfassers großem Interesse an der Literatur seiner Zeit erklärlich.⁵⁾

¹⁾ Vgl. Geiger a. a. O. S. XLIV ff. und besonders Suphan, Friedrichs des Großen Schrift über die deutsche Litteratur, Berlin 1888.

²⁾ Frankfurt und Leipzig, 1781; mit einigen Veränderungen abgedruckt 1789 III 367—392, 1803 V 113—142, 1814 V 201—230.

³⁾ Vgl. über diesen den eingehenden Artikel bei Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1857 ff., 14. Theil 1865 S. 42—46.

⁴⁾ S. W. 1814 V 202.

⁵⁾ Geigers Bemerkung (a. a. O. S. XXXIII): „Natürlich läßt es der Verfasser . . . nicht an Selbstlob fehlen“, scheint mir nicht berechtigt zu sein; nur an einer Stelle spricht Ährenhoff von seinem „Postzuge“ und führt ihn als Beispiel gegen des Königs Behauptung an, daß etwas Schwäbisches in Hamburg kaum verständlich und der österreicheische Stil in Sachsen dunkel sei; die Stelle lautet: „Wielands Schriften sind nicht weniger für Hamburg, als für Stutgard und Augsburg geschrieben; und das wienerische Lustspiel, der Postzug, welches Friedrich selbst seines Beyfalls würdiget, scheint — so local die Sprache ist — auch für Berlin und Leipzig verständlich zu seyn.“ (S. W. 1814 V 205). Auch die nachherige Polemik für das „regelmäßige“ Drama gegen Shakespeare und seine Anhänger wird man nicht als Selbstlob bezeichnen können.

Wir dürfen von Aehrenhoff nicht den weiten Blick eines Justus Möser erwarten, der in seiner Gegenschrift,¹⁾ die von Friedrich empfohlene Nachahmung fremder Völker verwerfend, eine liebevolle Pflege deutscher Eigenart und eine kraftvolle Betonung deutschen Geistes für unsere Literatur verlangt und das in den Worten ausdrückt: „Meiner Meinung nach müssen wir also durchaus mehr aus uns selbst und aus unserm Boden ziehen, als wir bisher gethan haben, und die Kunst unsrer Nachbarn höchstens nur in so weit nutzen, als sie zur Verbesserung unsrer eigenthümlichen Güter und ihrer Kultur dienet.“²⁾ Solche Gedanken lagen unserem Österreicher nach seiner Bildung und Geschmacksrichtung gänzlich fern, er ist im Grunde mit Friedrich einverstanden, ohne aber etwa in ein kritikloses Lob der Schrift zu verfallen. Seine umfassenden literarischen Kenntnisse erheben sich weit über die doch ganz unzulängliche Beschäftigung des Königs mit dem Schrifttum seines Volkes und bieten daher viel Bemerkenswertes.³⁾ Entsprechend den zwei Hauptgegenständen seiner Vorlage,⁴⁾ behandelt auch Aehrenhoff die Sprache und die Literatur, indem er meistens des Königs Hauptsätze zur Kritik stellt und seine eigenen Erörterungen daran knüpft.⁵⁾

In den einleitenden Bemerkungen zollt er dem Vorgehen des Königs Beifall, da diese Kritik wie etwa die Opposition im englischen Parlamente aus wahrer Vaterlandsliebe entsprungen sei; keineswegs aber sei er immer mit den Urteilen des Königs einverstanden, doch noch weniger mit der

¹⁾ Über die deutsche Sprache und Litteratur 1781. Herausgegeben von Dr. Carl Schübdehopf. Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 122 Berlin 1902.

²⁾ Ebda. S. 18.

³⁾ Aehrenhoffs „Schreiben“ verdient sicher einen Platz in der Reihe der Gegenschriften, die in den „deutschen Litteraturdenkmälen“ erscheinen sollen; doch müßte es unverkürzt geboten werden, was der geringe Umfang wohl erlaubt, und mit den späteren Änderungen, die manche Streiflichter auf den Geschmackswechsel in einer Zeit von 33 Jahren (1781—1814) werfen.

⁴⁾ Von dem höchst kunstvollen Aufbau der Schrift Friedrichs gibt eine genaue, vielleicht etwas zu sehr schematisierende Übersicht Peter Meyer, Bemerkungen zu Friedrichs des Großen Schrift de la littérature allemande. Festschrift d. Gymn. zu München-Glabbach 1892 S. 69 ff.

⁵⁾ Die Disposition ist folgende: Einleitung S. 203. I. Sprache 1. Dialekte 204. 2. Stil 207. 3. Wortschatz 209. 4. Muster 211. 5. Klang 213. II. Litteratur. 1. Schriftsteller 215. 2. Kritiker 220. 3. Übersetzer 222. 4. Theater 224. 5. Wissenschaften 228.

scharfen Beurteilung des Büchleins durch Bamberg, den Adressaten des Schreibens. Er kommt dann zu den sprachlichen Ausführungen Friedrichs, der zunächst, den Unterschied zwischen Dialekt und Schriftsprache völlig verkennend, eine einheitliche deutsche Sprache vermißt;¹⁾ hier kann Ahrenhoff nur einfach feststellen, daß der König irrt, daß wir den von ihm ersehnten Sprachmeister schon gehabt hätten, der uns Académie française und Academia della Crusca ersehe: „Gottscheds Sprachlehre — ihr Verfasser mag immer ein schwacher Dichter, und Schriftsteller überhaupt, gewesen seyn — ist durch die besten Werke unserer Literatur festgesetzt, und, ohne Zuthat eines deutschen Ludwigs oder Medicis, die allgemeine Richtschnur aller Schriftsteller des deutschen Reiches geworden.“²⁾ Mit dem Tadel des dunkeln, unklaren Stiles vieler Schriftsteller ist Ahrenhoff einverstanden, schiebt aber die Schuld zum Teil auf Eigenheiten der Sprache, wie z. B. auf die Trennbarkeit der mit Präpositionen zusammengesetzten Verba, die man aufheben solle, übersieht jedoch dabei, daß sich das unschöne Nachhinken der „Postposition“ in der Inversion auch ohne Gewaltmittel erreichen läßt.³⁾ Besser stehe es auf dem Gebiete des Wortschatzes, wo dem gerügten Fehlen eines deutschen „Dictionnaire de l' Académie“ abgeholfen sei durch Abelungs vortrefflichen „Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart.“⁴⁾ Wenn der König des weiteren mit Hinblick auf Homer, Horaz, Demosthenes, Cicero, Thucydides und andere Klassiker vergeblich nach deutschen Stilmustern sucht, dann ist Ahrenhoff in seiner schrankenlosen Verehrung der Alten allerdings nicht der Mann ihm solche zu zeigen, er streckt die Waffen und begnügt sich mit dem Troste, an Stil und Eleganz könnten z. B. auch Boileau und Pope es nicht mit Horaz aufnehmen; von Deutschen weiß er nur an-

¹⁾ Die Blöße, die sich Friedrich hier gibt, war so stark, daß schon der offizielle Übersetzer, Dohm, den schier unbegreiflichen Satz „Ce qu'on écrit en Suabe n'est pas intelligible à Hambourg“ etwas abschwächte in „Was man in Schwaben schreibt, ist in Hamburg kaum verständlich“. (Neudruck von Geiger, D. Wittdenkm. Nr. 16, S. 4 bezw. 45.)

²⁾ S. W. 1814 V 207; als sprachliche Schüler Gottscheds werden in der ersten Ausgabe Gellert, Zachariä, Schlegel, Rästner, Rabner (so!) angeführt, zu denen später noch Krammer (so!) und Weiße hinzugefügt sind.

³⁾ Dieser Abschnitt fehlt 1781 noch.

⁴⁾ 1774—1780.

zuführen — die geistlichen Redner Mosheim, Zolichhofer,¹⁾ Spalbing²⁾, und er „erhofft“ an Heinrich³⁾ und Schmidt ein paar vortreffliche Geschichtschreiber! Endlich beklagte Friedrich noch den rauhen Klang und Mißlaut der deutschen Sprache und fand auch darin Verständnis bei Ahrenhoff; nur möchte dieser statt des von jenem vorgeschlagenen *sagena, gebena u. s. w.* die südlichen Dialektformen *saga, geba, leba u. s. w.* allgemein einführen;⁴⁾ auch würde nach seiner Ansicht der Wohlklang gewinnen, wenn man „von unserm schreyenden *sch* das *ch* wegwürfe“ also *Suster, Sneider, Simpf, Saar* für *Schuster u. s. w.* sagte, und wenn man „das teichende *h* überall vertilgte, wo sein Daseyn unnötig ist“, daher *Oeren, Immel, Elb, Ize* für *Hören u. s. w.* einführe; nur um Mißverständnissen vorzubeugen, solle das *h* in *hin, her, Heerde* und dergleichen Wörtern bleiben — ein Vorschlag, der nur einigermaßen verständlich ist, wenn man an ein stark allemannisches *h* denkt, das dem französisch gebildeten Ohre freilich „teichend“ vorkommen mag. Alle diese Anregungen verraten nicht mehr historisches Sprachgefühl als etwa Klopstocks orthographische Reformen, aber die historische Grammatik war eben noch nicht erfunden, und deshalb können wir milder über diese Verirrungen denken; auf Verständnis dürfte dagegen Ahrenhoff wenigstens bei einem Norddeutschen stoßen, wenn er rät: „Man lasse uns auch das *St* und *Sp* so aussprechen, wie es alle andere Nationen, und bey uns selbst die Westphälter aussprechen.“⁵⁾ Er glaubt allerdings selber nicht, daß seine verschiedenen „Man lasse uns“ viel helfen würden und wendet sich damit von der Sprache zur Literatur.

„Warum nannte der Verfasser“, läßt Ahrenhoff den Grafen Samberg fragen, „nicht mehr unsrer guten Schriftsteller? Hätten die Nahmen Hagedorn, Klopstock, Lessing, Zacharia, Kleist, Wieland,

¹⁾ Dafür 1781 Quant, den auch Friedrich erwähnt.

²⁾ Zolichhofer und Spalbing lobt auch Goethe wegen ihres „guten und reinen Stils“. Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit. Zweiter Teil. Siebentes Buch.

³⁾ Fehlt 1781 noch.

⁴⁾ Ganz ähnlich ist ein Vorschlag, den Wieland im Anschlusse an die sprachlichen Ausführungen König Friedrichs macht, die seinen Beifall nicht finden: „Kürzer käme man davon, wenn man (wie die Oberdeutschen schon seit so vielen Jahrhunderten thun) das *N* am Ende der Wörter gar nicht hören ließe . . .“ (Zweites Sendschreiben an einen jungen Dichter vom Oktober 1782, C. M. Wielands sämtliche Werke. 33. Bd. Leipzig 1857 S. 308).

⁵⁾ S. W. 1814 V 214.

Gleim, Uh, Rabener, Mendelssohn, Weise, nicht einen Platz in diesem vaterländischen Monumente verdienet?“¹⁾ Gewiß, lautet die Antwort, doch ist es dem Könige nicht darum zu tun gewesen, sonst müßten noch zahlreiche andere genannt sein,²⁾ sondern er wollte zeigen, wie weit unsere Literatur im Vergleiche zu anderen Nationen, besonders den Alten, zurück sei. Darin pflichtet ihm Myrenhoff bei: „Aufsrichtig gesprochen! kann man Klopstocken (dessen himmlische Epöee — hoch über die Comödie des Dante erhaben³⁾) — ganz gewiß mit dem verlorenen Paradiese um den Rang streiten darf) den Heldendichtern Homer und Virgil an die Seite setzen?“⁴⁾ . . . „Ist Schlegel ein Racine? Weise ein Sophokles? — Sind Ramler und Uh . . . Pindare, Horaze? Wo ist unser Juvenal, Persius? . . .“⁵⁾ „Wen dürfen wir unsern Moliere, Destouches, Marivaux, Dancourt nennen?“⁶⁾ So geht es weiter ohne jedes Gefühl für deutsche Eigenart; nur von Fremden nimmt Myrenhoff seinen Maßstab, wenn er bedauert, daß Gessners Idyllen, Kleists Frühling, Hallers Alpen und besonders der Verfasser des Agathon vom Könige übergangen seien, da diese in ihrer Gattung den Vergleich mit dem Auslande aufnehmen könnten; daß gerade Kanitz vor Friedrich Gnade gefunden, kommt ihm ebenso wunderbar vor wie uns heute.

Als eines der notwendigsten Heilmittel für die Literatur verlangt Myrenhoff eine Gesundung der Kritik, die ihm in ihrer Unsicherheit, ihrem „Pasquillentone“, ihren hämischen Witzeleien, kurz ihrer ganzen Richtung gar nicht paßt;⁷⁾ bei notwendiger Satire müsse ludere, sed

¹⁾ Ebda. S. 215.

²⁾ 1781 werden namentlich angeführt: „Mendelssohn, Abbt, Winkelmann, Jacobi, Dusch, Kästner, Riedel, Herder, Zimmermann, Cronegl, Göthe, Thimmell, Sulzer, Glorius.“

³⁾ Dieses auffallende Urteil von 1781 ist später gestrichen.

⁴⁾ S. W. 1814 V 216.

⁵⁾ 1781 S. 18; später teilweise geändert.

⁶⁾ S. W. 1814 V 217.

⁷⁾ Am günstigsten ist noch das Urteil über Lessing, das hier seinen Platz finden möge: „Die hamburgische Dramaturgie hätte durch den analytischen Geist ihres Verfassers das allgemeine Lehrbuch dramatischer Kunst werden können, wenn diese epidemische Zankfucht nicht auch über Lessingen so viele Gewalt gehabt, ihn, in seinen feindseligen Saunen gegen die tragischen Dichter der Franzosen, so oft über die Grenzen des Wahren hinausgetrieben, und bisweilen zu einem spitzfindigen Sophisten gemacht hätte. Dessen ungeachtet muß man Lessingen die Gerechtigkeit wider-

non laedere der Grundsatz sein, und durchweg solle man den Ton anwenden, der im mündlichen Verkehr gebildeter Menschen üblich sei, — was Ayrrenhoff bei solchen Grundsätzen wohl zu den heutigen literarischen Abschlächtungen sagen würde? — Den Vorschlägen Friedrichs zur Hebung der Literatur schließt er sich an, ohne näher auf sie einzugehen, doch befürwortet er noch warm eine fleißige Übersetzungstätigkeit, die bei der Abfassung seines Schreibens noch etwas im Argen lag und erst in den folgenden Jahren so großartig ausblühte, weshalb wir später an dieser Stelle neben andern die Namen von Bodmer, Stolberg, Ramler, Wieland und Voß eingefügt finden. Mit dem Gegenstande der Übersetzungen ist Ayrrenhoff nicht immer einverstanden, er hätte von Lessings Feder lieber des Aristoteles Poetik als Diderots Theater gewünscht und hält die zweite Übersetzung des Shakespeares durch Eschenburg für ganz überflüssig, „da wir doch gewiß an Einer mehr als genug hatten“ (1). Er kommt damit auf das Theater zu sprechen und beklagt den Verfall des regelmäßigen Schauspiels unter dem Einflusse Shakespeares und seiner Nachahmer, Gedanken, die näher im „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ (1782) ausgeführt sind und unten noch gewürdigt werden. Friedrichs groß angelegte Reformpläne auf dem Gebiete der Wissenschaften, des Studiums und Unterrichts erregen Ayrrenhoffs höchste Bewunderung, doch er will die Beurteilung im einzelnen den Gelehrten überlassen. Deutsche Wissenschaft und deutsche Kunst können wir, so schließt das Schreiben, den fremden Nationen kühnlich entgegenhalten, wenn sie ob unserer noch jungen Literatur auf uns herabblicken möchten; wir können ihnen Namen wie Kopernik, Kepler, Leibniz, Mengs, Rubens, Händel, Gluck, Haydn zurufen und, wenn das nicht hinreicht, so wollen wir „ihnen Friedrich den Großen selbst nennen. Welche Nation, von den alten und neuern, kann einen Gleichen ihm entgegen stellen?“¹⁾

Ayrrenhoff hat keineswegs die literarischen Ansichten Friedrichs nachgebetet, beide treffen nur in vieler Hinsicht mit ihrer Geschmacksrichtung zusammen, so vor allem in der zu hohen Wertung der Antike und der daraus entspringenden Überschätzung der klassizistischen Dichtung Frank-

fahren lassen, daß seine kritischen Schriften überhaupt, zu den lehrreichsten und scharfsinnigsten gehören, die eine Nation aufweisen kann — nur wird Melpomene noch lange seufzen, daß er zu viel Böses von Corneille, Racine und Voltairen, und viel zu viel Gutes von Shakespearn geschrieben hat.“ (S. W. 1814 V 221 f.)

¹⁾ S. W. 1814 V 230.

reichs. Ayrenhoff läßt neben dieser Gattung des hohen Dramas keine andere gelten und lehnt daher Diderots Familienstücke ebenso entschieden ab wie das deutsche bürgerliche Trauerspiel; aus dem gleichen Grunde kann er sich nicht mit Shakespeare befreunden, während er Pope schätzt und Milton neben Klopstock über Dante stellt, ein Beweis, daß er nicht überall durch die Brille romanischen Vorurteils sieht. In den Werken der kleineren deutschen Schriftsteller ist er wohlbewandert und zeigt ihnen gegenüber meist ein gesundes Urteil, das freilich bei den Größen oft versagt; so wußte er Lessing und Herder nicht in ihrer ganzen Bedeutung zu würdigen, von Goethe kannte er damals nur den „Götz“, und dem gönnte er allerdings den Hieb in Friedrichs Schrift von Herzen. —

Die dem „Postzuge“ gespendete Anerkennung machte in weiten Kreisen Aufsehen, und Ayrenhoff konnte 1803 schreiben, daß „der Ausspruch . . . im ganzen Reiche der Litteratur bekannt sei“,¹⁾ woran er selber wohl nicht ganz unschuldig war; wenigstens finden wir die Stelle schon 1782 in der Vorrede zum 6. Bande des „Kaiserlich-Königlichen Nationaltheaters“ abgedruckt,²⁾ der außer anderen Stücken „Irene“ und „Die Freundschaft der Weiber“ enthält. Aber können wir ihm das übernehmen? — Auch weiterhin blieb Ayrenhoff, wenn auch mittelbar, mit dem Könige in Verbindung, indem sein Freund Graf Lamberg diesem 1782 den „Aurelius“, 1784 „Cleopatra und Antonius“ sowie „Die Freundschaft der Weiber“ übersandte. Schon nach wenigen Tagen erhielt er einen Dankesbrief,³⁾ der sich zwar wenig über die Phrasen konventioneller Höflichkeit erhebt, nichtsdestoweniger aber die Vorreden der Gesamt-

1) S. W. Vorbericht I S. VII.

2) S. 5.

3) „Monsieur le Comte de Lamberg!

Les nouvelles pièces dramatiques du Colonel d' Ayrenhoff, que Vous venez de m' adresser à la suite de Votre lettre du 12, ont trouvé le même accueil que son premier essai théâtral (Aurelius), que Vous m' avez envoyé, il y a deux ans. Il paroit également favori de Thalie et de Melpomène, et de pareils originaux font honneur au Parnasse allemand. Mais ce qui leurs donne à mes yeux un autre prix, c' est que leurs adresse m' est une nouvelle marque de Votre bon souvenir et de vos sentiments qui Vous ont concilié depuis longtems mon estime, et qui me font toujours prier Dieu qu' il Vous ait, Monsieur le Comte de Lamberg, en sa sainte et digne Garde.

Potzdam le 26 de Fevrier 1784.

Frédéric.*

ausgaben Ayrenhoffs von 1803 und 1814 schmückt.¹⁾ Denn von Friedrich dem Großen bemerkt und gelobt zu sein, war einmal Ayrenhoffs größte Freude und sein höchster Stolz, da er zu dem Monarchen in unbegrenzter Bewunderung aufblickte; dieser hat er lange Jahre nach dem Tode des Königs noch einmal entschiedenen Ausdruck gegeben in einem längeren Gedichte: „Klios Urtheil über Friedrich II.“²⁾ Die gute Absicht ist das Beste daran, denn an den hundert jambischen Versen von verschiedener Länge, die durch die mannigfachste Reimverschlingung zu freien Strophen verknüpft sind, merkt man es nicht, daß der Vorgang sich in des Parnasses blumenreichem Hain abspielt. Alldort löst Klio „im Kreise der Pierinnen“ die Frage Apolls, wem von den Helden aller Zeiten Friedrich verglichen werden könne, dahin: „. . . So dünkt er unvergleichbar, Einzig, mich“, preist in lebernstem Prosa-
stile des Königs Verdienste auf allen Gebieten und rät Preußen, seinen bewährten Grundsätzen treu zu bleiben. Der eine Satz, mit dem Ayrenhoff die „Nachschrift“ schließt, birgt mehr Poesie als das ganze Gedicht, er kennzeichnet am besten sein Verhältnis zum Philosophen von Sanssouci und lautet: *Fridericus erat lux in tenebris, et tenebrae eum non comprehenderunt.*³⁾

¹⁾ S. W. 1803 I S. VII f. und 1814 I S. 5 f. Der Brief ist nach dem letzteren Abdruck zitiert, der in Kleinigkeiten der Schreibung vom ersten abweicht.

²⁾ Zuerst anonym erschienen in der „Neuen Berlinischen Monatschrift“, herausgegeben von Viefter; 1. Bd. S. 362—369, Mai 1799; eine Anmerkung sagt u. a. über den Autor des Gedichtes: „. . . Der Verfasser endlich (den ich aber dem Publikum zu nennen keine Erlaubniß habe) ist ein seit vielen Jahren in der deutschen gelehrten Republik rühmlich bekannter, dabei in mehr als der bloß gewöhnlichen Bedeutung des Wortes, Edler Mann, der in wichtigen Aemtern eine lange und ehrenvolle Laufbahn zurückgelegt hat, und an politischem Range den beiden so eben genannten hochachtungswürdigen Männern“ (d. s. Birkenstock und Reher) „noch weit vorgeht. B.“ — Später (bezeichnender Weise an der Spitze) in den Gedichtsammlungen von 1810, 1812, 1816 und S. W. 1803 V 7—11, 1814 V 7—11; die Fassung ist mehrfach geändert.

³⁾ 1799 in der ursprünglichen Form: „Lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt“. Nach Joh. I, 5.

5.

Aene Lustspiele und Tragödien.

Reise nach Italien.

1781.—1790.

Das Lob aus hohem Munde wirkte auf Ayrenhoffs dramatische Tätigkeit sehr befruchtend: neben zwei Trauerspielen entstanden im nächsten Jahrzehnt sechs heitere Stücke, unter denen alle möglichen Arten des Lustspiels vertreten sind, nämlich außer dem bisher gepflegten Konversationsstück die komische Allegorie das Singpiel, die Parodie und die comédie larmoyante.

In den alten Bahnen bewegt sich „Die Freundschaft der Weiber“, ¹⁾ später betitelt „Die Freundschaft der Weiber nach der Mode, ein Sittengemälde aus der neuesten Zeit“. Wieder muß wie in der „Gelehrten Frau“ das schöne Geschlecht die Kosten der Unterhaltung tragen, und dieses Mal scheint der Verfasser etwas arg indiskret geworden zu sein, wie er mit den Worten gesteht: „Ein Paar darin handelnde Personen sind so getreu nach der Natur gezeichnet: daß sie sich — zwar mit Unwillen gegen den Verfasser, aber vielleicht zu ihrem Nutzen — daran erkannten . . .“ ²⁾ Das dürfte vielleicht die Mitursache dafür geworden

¹⁾ Ein Lustspiel in zwey Aufzügen. Wien 1782; auch im „Kaiserlich-Königlichen Nationaltheater“, 6. Bd. Wien 1782; desgl. in „Ein Trauerspiel und zwey Lustspiele, vom Verfasser des Postzuges, als desselben neuester Beitrag zum deutschen Theater.“ Wien 1784 (Allg. deutsche Bibliothek 1784, Bd. 54, 2. Stück S. 410 ff.). Dann S. W. 1789 II S. 363—418, unter dem neuen Titel S. W. 1803 IV 97—152 und 1814 IV 101—162.

²⁾ Anmerkung zu dem Lustspiel. S. W. 1814 IV 161.

fein, daß sich das Stück nicht auf der Wiener Bühne hielt,¹⁾ während der Hauptgrund in der Armut der Handlung zu suchen ist. Diese besteht darin, daß der Chevalier Leander, ein Chevalier d'Industrie, zwei verheirateten Damen auf Tod und Leben den Hof macht und dabei aus ihrer Tasche lebt, bis er vom Gemahl der einen entlarvt und hinausgeworfen wird. — Wie in den früheren Lustspielen liegt auch hier die Stärke in der Schilderung von Typen aus der Wiener Gesellschaft, deren eine ganz hübsche Musterkarte vereinigt ist. Der gute Baron Liphthal geht ganz in seinen Naturaliensammlungen auf, läßt seine Frau ruhig flirten und preißt am Schlusse ahnungslos die Schönheit eines neu-erworbenen „petrifizirten Hirschgeweihs“. Die Damen haben nichts zu tun, leben daher für Toiletten, Spazierensfahrten und Literatur, wenn sie von netten Herren vorgetragen wird, lassen sich bei einem Spielchen rupfen und pflegen vor allem die „Freundschaft“, indem sie gemeinsam auf die bösen Ehemänner schelten, sich gegenseitig küssen und anschwärmen — und hinterm Rücken der lieben Freundin der modernsten Kaffeeschlacht zum Troß lästern und klatschen. Geschmeichelt ist das Bild nicht, das der Verfasser von dieser Welt des Amüsemments entwirft, doch als unverheirateter Mann durfte er sich eine Freiheit schon nehmen, die einem Ehemanne jedenfalls häusliche Verwickelungen zugezogen hätte. —

Noch schlimmer ergeht es den Frauen in der gleichfalls 1782 erschienenen „Alceste, ein Lustspiel des Aristophanes aus dem Griechischen übersezt.“²⁾ Die Geschichte von der Königin Alceste, die, dem Gemahl Admet das Leben zu retten, freiwillig den Tod erleidet, aber durch Herakles dem Thanatos abgerungen und dem Gemahl wieder zugeführt wird, hat nach des Euripides „Alkestis“ in allen Landen zahlreiche

¹⁾ Horner, Das Aufkommen des englischen Geschmacks in Wien, Euphorion II (1895) S. 561. — Die Kassenrechnungen für 1783 führen auf: „Dem Jos. Weidmann für die ihm von Oberst von Ayrenhoff geschenkte Komödie „Die Freundschaft der Weiber“ 51 fl. 12 kr.“ (Die Theater Wiens II. Bd. 2. Halbband 1. Teil S. 53); da nun die Einnahme der dritten Vorstellung dem Autor zukauf, müssen wir wenigstens soviel Aufführungen ansetzen, wenn man nicht in diesem Falle eine andere Zahlungsweise gewählt hätte, was bei dem geringen Reinertrage wohl möglich ist; Horner sagt, es habe nur eine Aufführung stattgefunden (Das Aufkommen des englischen Geschmacks, Euphorion II (1895) S. 561.

²⁾ Leipzig, 1782; abgedruckt S. W. 1789 III 261—330, 1803 IV 223—287, 1814 IV 319—387.

rührende Bearbeitungen gefunden,¹⁾ so von Seneca, von dem Franzosen Quinault, von dem Engländer James Thomson,²⁾ von den Italienern Alfieri³⁾ und Calfabigi, der damit das Libretto zu Glucks Oper lieferte, und auch von Wieland.⁴⁾ Dieses „Singspiel“, das 1773 und 1774 öfter auf dem Hoftheater in Weimar gegeben wurde, ist neben Glucks Oper⁵⁾ der nächste Anstoß zu Myrenhoffs Parodie gewesen.

Denn eine solche haben wir vor uns und zwar eine sehr berbe. Den Grund der Entstehung verrät der launige „Vorbericht des Uebersetzers“,⁶⁾ der sich erst mit gewaltigem sittlichen Ernst über den abscheulichen heidnischen Aberglauben der Fabel wie über die unchristliche Verherrlichung eines Selbstmordes verbreitet; das schlimmste an der „Alceste“ aber sei, daß sie das böse Laster der Eitelkeit beim weiblichen Geschlechte in gefährlicher Weise nähre, denn von zehn Frauen, die das Stück gesehen, machten neun nachher allerlei für die Ehemänner höchst kränkende Bemerkungen über die Aufopferung und den Heldennut des Weibes, wie ihn kein Mann besitze, was bei Demonstration zu empfindlichen Störungen ehelicher Eintracht führe. Da könne man es freudig begrüßen, daß bei den Ausgrabungen zu Pompeji das vorliegende Stück des Aristophanes gefunden sei, sicherlich eine Parodie auf des Verfassers Antagonisten Euripides. Hier finde sich die einzig mögliche, die einzig menschliche Erklärung der Begebenheit. — Und menschlich, sehr menschlich geht es bei Aristophanes-Myrenhoff zu. Die Krankheit des Königs ist so schwerer Art, daß der „pulsstündige“ Leibarzt „Purgantius“ seine letzte Hoffnung auf Merkur setzt, der allein noch helfen könne. Den Orakelspruch vom Opfertode bestellen Herakles und Alceste beim Oberpriester, doch als der Held nach einem angenehmen Schäferstündchen die Königin siegreich aus

¹⁾ Vgl. S. W. 1814 IV 322. — „Die Alceste in Wien“ betitelt sich eine literarhistorische Studie von E. Castke, Alt-Wien 4. Jahrg. Nr. 2 und 3. Wien 1895.

²⁾ In verändertem Gewande unter dem Titel „Edward and Eleanor“ (1739).

³⁾ Alceste. Tragedia postuma. Opere, Pisa 1821 vol. III. pag. 329—384.

⁴⁾ „Alceste. Ein Singspiel in fünf Aufzügen. Von Anton Schweitzer in Musik gesetzt.“

⁵⁾ Diese wurde am 26. Dezember 1767 zuerst in Wien gegeben, war aber den fidele Wienern im allgemeinen zu „pathétique und lugubre“, das anschließende Ballett von Noverre gefiel ihnen besser; doch war die vollständige Kritik (Sonnenfels) des Lobes voll. (Die Theater Wiens II, 1. Halbband S. 181).

⁶⁾ S. W. 1814 IV 321 ff.

dem Todeshaine zurückführt, hat Admet in der ihm nicht unbekanntem Prinzessin Conimona bereits eine neue Gattin gefunden. Aber Herakles, gefällig wie immer, nimmt sie ihm wieder ab und begründet so aufs neue das Glück des Paares zum Lohne ehelicher Treue und Aufopferung. — Der Mf., in die feierliche Sprache der griechischen Tragiker gekleidet, mit den Chören des Euripides verbrämt und mit Wielands rührendsten Stellen geschmückt, macht einen drolligen Eindruck, nur darf man nicht mehr erwarten, als das Motto besagt: „Dum nihil habemus maius, calamo ludimus“, für die Bühne ist die Parodie nicht bestimmt gewesen. Doch der geschmähten Frauentugend erstand im Rezensenten der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“¹⁾ ein Rächer, der etwa den Maßstab eines Lessingschen Dramas anlegt und dementsprechend den schlimmen Verfasser der neuen „Alceste“ tüchtig herunterpußt. —

Während dieses Stüchchen in allen Gesamtausgaben Ahrenhoffs Aufnahme fand, war der Verfasser zwei andern Kindern gegenüber strenger: „Das Reich der Mode“ und „Der Nationenstreit“ erschienen nur in den Werken von 1789, um dann mit Recht von der Bildfläche zu verschwinden. „Das Reich der Mode, oder das künftige Jahrhundert“²⁾ beschäftigt sich mit der Frauenfrage im Großen, wählt aber leider die unglückliche Form der Allegorie. Die Königin „Mode“ hat mit ihren Töchtern „Madam Eitelkeit“ und „Madam Weichlichkeit“ einen Weiberstaat errichtet, in dem die Männer von allen Ämtern und Posten ausgeschlossen sind, ja selbst das Heer aus Frauen besteht; zum Sturze dieser Mißwirtschaft verbünden sich die „Philosophie“ und die „Natur“, vor deren Truppen das Weiberheer schleunigst Reißhaus nimmt, und die Häupter dieser Frauenemanzipation werden zum Schluß ins Narrenhaus gesteckt.³⁾ — Von Charakterzeichnung kann keine Rede sein, bemerkenswert

¹⁾ 1783, 53. Bd., 1. Stück S. 133.

²⁾ Ein allegorisches Lustspiel in drei Aufzügen v. D. 1781. 134 S. (Nach einer Mitteilung der R. B. Hof- und Staatsbibliothek zu München); dann S. W. 1789 III 173—260. — Der British Museum Catalogue verzeichnet unter Ahrenhoff: „Die Warnung des Schicksals, oder das Reich der Mode. Ein allegorisches Lustspiel 1781“ (Supplement: Arlay-Azzoni, London 1900, column 297); über die Abweichung konnte ich z. Zt. nichts Näheres feststellen.

³⁾ Gerade hundert Jahre später (1882) hat der Engländer Walter Besant (1838—1901) in seinem satirischen Romane „The Revolt of Man“ den Weiberstaat ganz ähnlich geschildert, nur modernisiert und auf England lokalisiert; auch hier ergreift das Weiberheer vor den Männern die Flucht, nachdem die Frauenregierung gründlich abgewirtschaftet hat.

ist höchstens die eine oder andere politische oder kulturelle Bemerkung; wenn die Aufführungsnotiz¹⁾ auf Wahrheit beruht, kann nur ein glänzender Durchfall der Erfolg gewesen sein. —

Nicht viel besser erging es auf der Bühne dem „Nationenstreit“²⁾, den wir am richtigsten gleichfalls in den Beginn der achtziger Jahre versetzen.³⁾ Nachdem das deutsche Singspiel in Wien⁴⁾ schon 1776 am Kärntnertore vorübergehend eine Stätte gefunden, öffnete ihm Kaiser Joseph selbst zwei Jahre später die Pforten des Burgtheaters, und in der nächsten Zeit wurde dieses der Schauplatz von Mozarts unsterblichen, heute noch so jugendfrischen Opern, die sonderbarer Weise nicht gleich die verbiente Aufnahme fanden. Die neue Strömung regte auch Ahrenhoff zu einem Singspieltexte an, „worin einem geschickten Tonkünstler auf eine natürlich herbeigeführte Art, Gelegenheit verschafft würde, die Verschiedenheit des musikalischen Geschmacks der verschiedenen europäischen Nationen auszudrücken.“⁵⁾ Diese „Natürlichkeit“ besteht darin, daß ausgerechnet sechs Nationen, ein Spanier, Franzose, Engländer, Deutscher, Russe und Italiener, eine Dame umschwärmen, die sich am Schluß als Polin und Gattin eines ungarischen Generals entpuppt; ein prächtig mauschelnder

¹⁾ „Auf das Wiener Theater gebracht i. J. 1781“ S. W. 1789 III 173.

²⁾ Ein Lustspiel mit Gesang in zweien Aufzügen in „Ein Trauerspiel und zwei Lustspiele, vom Verfasser des Postzugs, als desselben neuester Beitrag zum deutschen Theater“ Wien 1784 (Allg. deutsche Bibl. 1784 Bd. 59, 2. Stück S. 410–412); dann nur noch S. W. 1789 III 115–172. — Horner stellt zwei Aufführungen fest (Das Aufkommen des englischen Geschmacks. Euphorion II (1895) S. 561).

³⁾ Der Vermerk „Auf das Wiener Theater gebracht im J. 1774“ (S. W. 1789 III 115) dürfte Irrtum oder Druckfehler sein. Denn einmal fehlt der „Nationenstreit“ in dem sonst zuverlässigen „Verzeichnis derer seit 1773 neuen und zum erstenmahl hier aufgeführten Stücke“ bei Müller, Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne, Wien 1776; das deutsche Singspiel wurde auf dem Burgtheater überhaupt erst am 17. Februar 1778 mit Umlaufs „Bergknappen“ eingeführt (Die Theater Wiens II, 2. Halbband, 1. Teil S. 59 ff.); endlich findet sich unser Stück in Ahrenhoffs „neuestem Beitrage zum deutschen Theater“ vom Jahre 1784 (Allg. deutsche Bibl. 1784 Bd. 59, 2. Stück S. 410 ff.), was gleichfalls nicht auf 1774 als Entstehungsjahr passen würde; vielleicht dürfen wir aus dem eben angeführten Buche auf 1784 schließen. Auch Horner versteht das Stück in diese Jahre (Das Aufkommen des englischen Geschmacks. Euphorion II (1895) S. 561).

⁴⁾ Vgl. „Die Theater Wiens“ II. Bd., 2. Halbbd. 1. Teil, Kap. IV.

⁵⁾ Vorerinnerung S. W. 1789 III 116.

böhmischer Handelsjude vervollständigt das internationale Quodlibet, in welchem übrigens der Deutsche — Berliner obendrein — Realpolitik getrieben und sich ans Kammermädchen gehalten hat. Der Prosatext beweist in einzelnen kleinen Zügen, daß der Verfasser wohl alle Nationen selber kannte, wetteifert aber sonst an Leerheit mit der „Poesie“ der eingestreuten Musiknummern, von denen Verse wie

„Aber unfers Lebens Glücke
hängt an einem Augenblicke“

klingen, als ob sie aus „Max und Moriz“ stammten.“¹⁾ Doch gibt uns der Stand der heutigen Operettenpoesie das Recht, uns über andere Seiten zu entrüsten? —

Den Stücken leichter Art schließt sich 1785 ein ernstes Lustspiel an, wenn wir so sagen dürfen, „Erziehung macht den Menschen“,²⁾ ein Versuch in der Gattung der rührenden Komödie. Eine ernste Tendenz liegt zu Grunde: das Thema von der Gleichheit aller Menschen in rein menschlichen Dingen wird gepredigt. Diese Lehre erfreute sich damals bei den Dichtern derselben Beliebtheit wie bei den Politikern, und die französische Dramenliteratur hatte sie schon seit langen Jahren ins Volk geworfen. Ist der Vorwurf demnach nicht originell, so ist es doch beachtenswert, daß hier ein adeliger, konservativer Verfasser den kleinlichen Ansichten von Ebenbürtigkeit und Mißheirat, in offenerherziger, wahrhaft freisinniger Weise zu Leibe geht und seinen Standesgenossen zuruft: „Erziehung macht den Menschen — und Tugend adelt ihn noch mehr als Geburt.“³⁾ Horner⁴⁾ sucht die Quelle für Ahrenhoffs Stück in

¹⁾ Unbegreiflicher Weise würdigt Menzel in seiner „Deutschen Dichtung“ (Bd. II Stuttgart. 1859 S. 518) von allen Ahrenhoffschen Lustspielen neben dem „Postzug“ und der „Großen Batterie“ gerade den „Nationenstreit“ und „Das Reich der Mode“ einiger Worte und meint von dem letzteren: „Mit diesem merkwürdigen Stück macht Ahrenhoff alle seine eigenen Modesünden wieder gut.“ Ein Urteil, das den oben angeführten über den „Postzug“ und die „Große Batterie“ würdig ist.

²⁾ Lustspiel in fünf Aufzügen. Vom Verfasser des Postzuges, Wien 1785; ebenda 1788 (Jördens, Leg. d. Dichter und Prosaisiten V Leipzig 1810 S. 725). S. W. 1789 II 261—362, 1808 IV 3—96, 1814 IV 3—100. Der Text der späteren Ausgaben ist fast unverändert.

³⁾ Schlußworte des Stückes, S. W. 1814 IV 100.

⁴⁾ Horner, Bauernfeld. Leipzig, Berlin und Wien 1900 S. 81.

Voltaire's „Nanine“,¹⁾ doch dürfte die kleine Französin, die schon Ende der sechziger Jahre auf der Wiener Bühne heimisch war, wohl nur bei der Wahl des Problems²⁾ mitbestimmend gewesen sein, da die Fabel gänzlich abweicht. Bei Voltaire liebt der Graf von Alban das auf dem Schlosse erzogene Bauernmädchen Nanine und verstoßt sie, als er einen Nebenbuhler zu entdecken glaubt; dieser aber entpuppt sich als Nanines Vater, und daher steht nach Klärung des Mißverständnisses der glücklichen Heirat nichts im Wege. Über einem andern französischen Stücke verdankte Ayrenhoff seine Fabel, nämlich der „Force du naturel“ von Destouches.³⁾ Hier macht Julie, die vermeintliche Tochter des Marquis von Dronville, ihren Eltern durch ihr unfeines Auftreten und großes Benehmen vielen Kummer, sie verschmäht den ihr bestimmten gräflichen Bräutigam, heiratet heimlich den Verwalter und will mit ihm durchgehen. Ihr Gegenstück, das Bauernmädchen Babet, gewinnt indessen durch ihre Schönheit und ihr bescheidenes Wesen aller Herzen, auch das des jungen Grafen. Der Konflikt scheint unvermeidlich, da enthüllt Babet's angebliche Mutter, die frühere Wärterin Julies, daß sie die beiden Mädchen in frühester Kindheit vertauscht hat, und alle Personen werden durch diese Lösung zufrieden und glücklich. Ayrenhoff übernahm die äußeren Umrisse dieses Planes, änderte aber den Grundgedanken, wie schon aus den beiden Titeln hervorgeht; während der Franzose behauptet, das an-

¹⁾ „Nanine, ou le Préjugé vaincu“, comédie en trois actes, wurde 1749 zuerst in Paris aufgeführt; Ayrenhoff kannte wahrscheinlich die Bearbeitung: „Nanine, oder das besiegte Vorurtheil. Ein Lustspiel des Herrn von Voltaire, in drey Aufzügen. Wien 1768. (Auch im „Neuen Theater von Wien“ 4. Theil 1769).

²⁾ Auf die Tendenz der „Nanine“ ist in dem Ayrenhoff'schen Stücke unmittelbar Bezug genommen; der Graf Ehrenwert wird nämlich zu seinem Entschlusse, sich über die Vorurtheile der Ebenbürtigkeit hinwegzusetzen, wesentlich durch die Lektüre „der Komödie Nanine“ bestimmt (V, 4).

³⁾ 1750 erschienen; Ayrenhoff kannte es vielleicht, wenn nicht im Original, aus der zwei Jahre nach dem Tode des Dichters († 1754) herausgekommenen deutschen Uebersetzung seiner „Sämmtlichen theatralischen Werke“, wo „Die Stärke des Naturells“ sich im vierten und letzten Teile (Leipzig und Göttingen 1756) S. 221—324 findet; auch im 1. Bande der „Neuen Sammlung von Schauspielen, welche auf der k. k. Bühne zu Wien aufgeführt wurden“, erscheint 1764 „Die Stärke des Naturells. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen aus dem Französischen des Herrn Destouches übersezt 1762.“ 104 S. 8. (Prosa). (Goedele, Grundriß IV 68.)

geborene Naturell sei unüberwindlich¹⁾ und komme stets wieder zum Durchbruch, will der Deutsche gerade darstellen, daß die Erziehung den Menschen macht. Demgemäß ist bei ihm die als Gräfin erzogene Leonore ebenso eine vornehme, liebenswürdige Dame wie ein edler Charakter geworden, kurz, der Stolz ihres vermeintlichen Vaters, des Grafen „Ehrenwert“, während Lena, die wirkliche junge Gräfin, sich als Tochter des Bauern „Kunz“ sehr glücklich fühlt und mit dem Amtschreiber verlobt ist. Die Enthüllung der Amme macht alle unglücklich: Leonore, die edelmütig das Schloß verläßt, kann in der Hütte nicht leben, Lena, die obendrein ihren Schatz verlieren soll, paßt nicht ins Schloß. Da führt der alte Graf die Lösung herbei, indem er sich über alle Standesvorurteile erhebt, sein neugefundenes Kind ihrem Amtschreiber zur Frau gibt und selbst — er ist Witwer — seine frühere Pflege Tochter zur Gemahlin macht. So hat die Fabel ein gänzlich anderes Gesicht bekommen, was sich schon äußerlich darin ausprägt, daß Ayrenhoff mit der Enthüllung der Kindesunterschiebung beginnt, während Destouches damit schließt.

Die Personen dieses Lustspiels, des letzten, das Ayrenhoff für die Aufführung geschrieben hat, sind im allgemeinen gut getroffen, halten sich auch mehr als früher frei von Übertreibung, die Komik entspringt ganz natürlich aus den Verhältnissen. Der ernste, wackere Graf, seine edelmütige, auch im Unglück standhafte Pflege Tochter, die ehrlichen Bauern, das naive, natürliche Mädchen, das sich plötzlich aus der Hütte ins Schloß versetzt sieht und sich auf dem Parkett gar nicht wohl fühlt, daneben als komische Figuren der Graf „Gexenheim“, der sich stets eifrig um das von den beiden Mädchen bewirbt, das gerade die größte Mitgift in Aussicht hat, die Schulmeisterin als Garbedame der neuen Komtesse — alle, auch in der Sprache treffend charakterisiert, vereinigen sich zu einem Bilde, das aus dem Leben gegriffen ist, und dem auf der Bühne der Erfolg nicht mangeln konnte. Es scheint sich dort länger gehalten zu haben,²⁾ wurde günstig rezensiert³⁾ und erregte z. B. in Berlin den

¹⁾ Er wählt als Motto den Vers:

Naturam expellas furca, tamen usque recurrit.

²⁾ Die Einnahme der dritten Vorstellung bekam ein Herr Dom. Jauch, der „2. und 3. Alte, auch Vertraute“ agierte (Die Theater Wiens, Bd. II, 2. Halbbd. 1. Teil S. 53 bezw. 34); er gehörte demnach nicht zu den Sternen der Bühne und konnte wohl das Geschenk doppelt gut brauchen.

³⁾ Vgl. Allg. Litt. Zeitung Bd. II S. 270 (Nr. 141 vom 18. Juni 1785).

größten Beifall Ludwig Tiecks,¹⁾ der es früheren und späteren Bearbeitungen des gleichen Stoffes²⁾ weit vorzieht und noch 1826 „dieser Komödie die glänzendste Wirkung“ verspricht.³⁾ Der gleichen Ansicht war Bauernfeld, der 1828 Ahrenhoffs Stück in freier Bearbeitung zu dem Schauspiel „Vater und Tochter“ gestaltete;⁴⁾ so hat „Erziehung macht den Menschen“ bis tief in das neunzehnte Jahrhundert sich frisch und anregend erhalten. —

Eine kleine Parodie macht den Beschluß der Lustspiele dieses Jahrzehnts: „Das Nachspiel zur berühmten Komödie, Erklärte Fehde oder List gegen List“;⁵⁾ dem Schatten des Boileau gewidmet, trägt es dessen Vers als Motto: Aux dépens du bon sens gardez de plaisanter!⁶⁾ Die Aufführung des Lustspiels von Dumaniant „Die erklärte Fehde“⁷⁾ hatte in Wien großen Beifall gefunden, und auch Ahren-

¹⁾ Dramaturgische Blätter, 1. Teil, Dresden 1826 (Kritische Schriften, 4 Bde., Leipzig 1848—1852, Bb. III S. 144).

²⁾ „Marie und Marliese oder mehr Glück als Verstand“ Lustspiel in 4 Aufzügen, nach dem Original einer Miß See; derselbe Gegenstand von Schröder bearbeitet wurde 1782 in Wien aufgeführt. Tieck, a. a. O. S. 144.

³⁾ „Sie wäre dann ein echtes Beispiel jener Unterhaltungstücke, von denen ich oben sprach, die ohne je zur Poesie und Literatur gezählt zu werden, dem Gebildeten, wie demjenigen, der nur auf Zeitvertreib ausgeht, auf anmuthige und geistvolle Weise einige Abendstunden erheitern könnten.“ — Im übrigen möchte er Ahrenhoff „nicht als dramatischen Schriftsteller, am wenigsten als Tragödiendichter rühmen.“ Ebda.

⁴⁾ Nur handschriftlich erhalten; Bauernfeld behandelte das Thema noch öfter, so im „Vater“ (1837), in den „Zwei Familien“ (1839) und „Aus der Gesellschaft“ (1867). Horner, Bauernfeld S. 81 f.; ders. in der Einleitung zu „Bauernfelds ausgew. Werken“ Leipzig (Hesse) I S. XXXVII f.)

⁵⁾ Die Abfassung fällt in den Ausgang der achtziger Jahre, der 12. November 1787 kommt im Stücke als Datum vor; es erscheint zuerst S. W. 1789 III 331—366, dann 1803 IV 191—222 und 1814 V 335—368.

⁶⁾ Boileau, L'Art poétique III, 413.

⁷⁾ „La Guerre ouverte“ nach dem spanischen Lustspiel „No puede ser“ des Moreto, von dem außer der französischen auch eine englische Bearbeitung von J. Crowne erschien, die unter dem Titel „Die unmögliche Sache“ ins Deutsche übersetzt wurde (vgl. das Vorwort zur Übersetzung von Moretos „El Desden con el Desden“ — „Donna Diana“ durch Carl August West (Schreyvogel), Wien, Ott. 1816). „La Guerre ouverte“ muß sich zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland großer Beliebtheit erfreut haben, da auch in Mannheim 1788 eine Übersetzung erschien: „Offene Fehde, ein Lustspiel in drei Aufzügen, nach dem Französischen von L. F. Hüber“ (die Allgemeine deutsche Bibliothek bringt

hoff hatte sich gut dabei unterhalten; als aber die Kritik dem Stücke auch vom ästhetischen Standpunkte aus große Bedeutung beilegen wollte, glaubte er dem entgegenzutreten zu müssen¹⁾ und versucht in seinem „Nachspiele“ zu beweisen, daß „La Guerre ouverte“ nichts anderes sei als ein Abklatsch der italienischen commedia dell'arte mit ihren traditionellen Figuren und ihrer feststehenden Handlung: der alte Pantalon wird stets von einem Liebhaber in tausend Verkleidungen getäuscht und schließlich um seine Tochter oder Nichte Rosaura geprellt, wobei die herkömmliche Dienerschaft mit den bekannten Namen Brigella, Arlekin und Columbina kräftig hilft und Späße macht.²⁾ — Seiner Tendenz entsprechend besteht der symbolische Inhalt des Ayrenhoff'schen Einakters darin, daß ein französischer Marquis zu Marseille, der von einem Hochstapler fast als Bräutigam der Tochter eingefangen ist, die ganze Gesellschaft als italienische Schwindler unter den obigen Theaternamen entlarvt. — Das anscheinend schnell hingeworfene Stück war nicht für die Bühne bestimmt und bietet zu weiteren Ausführungen keinen Anlaß. —

In die Jahre dieser reichen dramatischen Tätigkeit fallen auch zwei größere theoretische Schriften Ayrenhoff's, sein „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunsttricherey“ (1782) und als Ergänzung dazu die „Zueignungsschrift“ seiner letzten Alexandrinertragödie aus dem folgenden Jahre. Da uns Ayrenhoff's Kunstanschauungen noch im Zusammenhange beschäftigen werden, wenden wir uns an dieser Stelle zu den noch übrigen Trauerspielen, von denen das eine, „Cleopatra und Antonius“,³⁾

eine begeisterte Rezension 1789 Bd. 89, 2. Stück S. 434), ebenso 1790 in Freyberg: „Die Ränke, oder List über List; ein Lustspiel des Herrn Dümaniant, in drey Aufzügen. Aus dem Französischen von J. H. Malherbe.“ (Allg. deutsche Bibliothek 1790, Bd. 96, 2. Stück; es wird sehr abfällig beurteilt).

¹⁾ Man vergleiche über die Entstehung des Stückes im 15. Briefe über Italien, S. W. 1814 V 203.

²⁾ Ein typisches Beispiel ist „Der Barbier von Sevilla“, den Rossini's Musik in unsere Zeit gerettet hat; Figaro hat die Rolle des Arlekin und auch die übrigen Personen sind ganz die der commedia dell'arte.

³⁾ „Cleopatra und Antonius. Ein Trauerspiel in Versen von vier Aufzügen. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet.“ Wien 1783; abgedruckt in „Ein Trauerspiel und zwei Lustspiele“, Wien 1784, S. W. 1789 I 273—376 und „Neuer Beytrag zum regelmäßigen Theater der Deutschen“, Wien 1796 S. 107—220. „Neue verbesserte Auflage mit einer angefügten Ehrenrettung der Königin Cleopatra gegen den Herrn von Rozebue“, Wien 1800, auch S. W. 1803 II 127—228. N. verb. Auflagen Wien 1808 und 1813, auch S.

zum letzten Male die dramatischen Theorien des nunmehr fünfzigjährigen Dichters in ihrem ganzen Umfange praktisch angewendet und daher bis zu seinem Tode sein vielverbessertes und oft herausgegebenes Lieblingsstück¹⁾ blieb. Emil Horner hielt dasselbe für wichtig genug, um es zum Mittelpunkt eines größeren Aufsatzes zu machen,²⁾ dessen eingehenden Forschungen sich die folgenden Ausführungen im wesentlichen anschließen müssen; benützt wurde ebenfalls eine vortreffliche Abhandlung über die Kleopatra-dramen von Georg Moeller.³⁾ Diese Schriften, in denen unserm Drama ein viel breiterer Raum⁴⁾ gewidmet ist, als er im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu Gebote steht, überheben uns der Aufgabe, tiefer auf die Entstehungsgeschichte, die Vorbilder und den Gegensatz zu ihnen, besonders zu Shakespeare, einzugehen. Wir erklären uns dabei aber keineswegs mit dem Gesamturteile Moellers über Ayrhenhoff einverstanden,⁵⁾ der unsern vielseitigen Dichter und Kritiker lediglich aus der genannten Tragödie und dem „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ kennt und beurteilt, von seiner Gesamttätigkeit und Bedeutung für die zeitgenössische Bühne aber gar nichts weiß und daher zu einem ebenso

W. 1814 II 85—206 und S. Trauerspiele 1817 II 85—206. — Der Catalogue Général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale führt eine Ausgabe von 1782 an (Auteurs tome V, Paris 1900, page 958), was Druckfehler ist; das dort vorhandene Buch ist die Ausgabe von 1783.

¹⁾ „Das tragische Lieblingsprodukt meines achtzigjährigen Freundes“ nennt es 1813 Freiherr von Reher (Kleopatra und Antonius, Neue verbesserte Auflage. Wien 1813. Vorerinnerung S. 3).

²⁾ Horner, Das Aufkommen des englischen Geschmacks in Wien und Ayrhenhoffs Trauerspiel „Kleopatra und Antonius“. Euphorion II (1895) S. 556—571 und 782—792.

³⁾ Moeller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Freiburger Dissertation, Ulm 1888. In Ergänzung des reichen hier gesammelten Materials seien noch angeführt: Aus dem 18. Jahrhundert „Antonius und Kleopatra, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von C. A. Horn“ Leipzig 1796. (Neue Allg. deutsche Bibliothek 1798, 38. Bd., 2. Stück S. 508 f., als schal und mittelmäßig kritisiert) und aus unsern Tagen die übermütige satirische Komödie „Caesar and Cleopatra“ von George Bernard Shaw (1900 in „Three Plays for Puritans“); Horner erwähnt auch noch ein Duodrama über den Kleopatrastoff von dem Dresdener Leopold Neumann, 1780. (Das Aufkommen des englischen Geschmacks. Euphorion II (1895) S. 782).

⁴⁾ S. 60—70 bei Moeller.

⁵⁾ Die von Moeller sehr einseitig zusammengestellten Zitate rechtfertigen allerdings scheinbar den Titel eines „österreichischen Don Quixote“.

schiefen Urteile kommen muß, wie wenn man sein Urteil über Goethe allein aus der „Natürlichen Tochter“ oder das über Schiller aus seinen historischen Arbeiten gewinnen wollte. Wie anders urteilen genauere Kenner der österreichischen Literatur jener Zeit über Aehrenhoff, ohne daß sie deshalb seine Fehler zu verkennen brauchen! ¹⁾

Die Anregung zu einem nochmaligen Versuche im hohen Drama „trotz dem bereits gefaßten Entschlusse, nichts mehr für das Theater zu schreiben“, ²⁾ ging von dem Manne aus, an den sich die „Zueignungsschrift“ ³⁾ der Tragödie richtet, dem „Herzoglich-Sachsen-Weimarschen Herrn Hofrath Wieland“; dieser hatte in seinem „Zweiten Sendschreiben an einen jungen Dichter“ vom Oktober 1782 die Überlegenheit des französischen Dramas über das deutsche beklagt und kurz seine Anforderungen an ein Stück entwickelt, das man dem bisher unerreichten Racine zur Seite stellen könne. ⁴⁾ „Quid tentasse nocebit?“ sagte Aehrenhoff, und da ihm sein geliebter Plutarch im „Leben des Marcus Antonius“ einen dankbaren Stoff bot, ⁵⁾ machte er sich frisch ans Werk; daß der Kleopatrastoff schon vor ihm vielen Dramatikern zum Vorwurfe gebient hatte, wußte er wohl, und er nahm die Bearbeitungen von Shakespeare, la Chapelle, Lohenstein und Dryden von neuem zur Hand, ⁶⁾ allein ihre Auffassung von der Helbin gefiel ihm ganz und gar nicht, und er ruft aus: „Arme Kleopatra! du schönstes, liebenswürdigstes und unglücklichstes Weib des Alterthums! wie grausam ist man mit dir verfahren! Nicht genug, daß dein häßlicher Zeitgenosse, der arglistige und feige Octavius dir Thron und Leben geraubet — auch die Poeten der späten Nachwelt stellen dich noch auf öffentlicher Bühne als die Schande deines Geschlechts

¹⁾ Man vergleiche die Ansichten von Oskar Teuber, Alexander von Weilen, Robert Zimmermann, Emil Horner.

²⁾ S. W. 1814 II 89.

³⁾ Datiert „Grensfir. 1783“.

⁴⁾ C. M. Wielands sämtliche Werke. 33. Bd. Leipzig 1857 S. 313 f.

⁵⁾ Wahrscheinlich las er die 1754 in Leipzig erschienene Übersetzung von M. Johann Christoph Kind.

⁶⁾ Shakespeare, Antony and Cleopatra (1607), Lohenstein, Cleopatra (1661 und 1680), Dryden, All for love: or, the World well lost, (1678), la Chapelle, Cleopatre (1680); außerdem kannte Aehrenhoff jedenfalls Corneilles „Pompée“ (1644), wenn er ihn auch nicht nennt. — Wir können bezüglich der einzelnen Stücke und ihrer nicht sehr großen Bedeutung für Aehrenhoff auf Moellers Arbeit verweisen.

vor".¹⁾ — Daher will er, auf den Spuren Plutarchs wandelnd,²⁾ das Andenken der Königin retten und zeichnet in ihr einen edlen, vornehmen Charakter, denn für das dämonische Weib, das uns in Shakespeares Kleopatra entgegentritt, hatte er kein Verständnis, sie war ihm in ihrer gewaltigen Leidenschaftlichkeit nur „eine Meze von der Wachtstube".³⁾

Die Handlung beginnt nach der Schlacht bei Aktium, die von Antonius ohne Schuld der Königin durch ein verhängnisvolles Mißverständnis verloren ist; Oktavius Cäsar naht sich Alexandria, wird aber anfangs in einem kleineren Gefechte geschlagen. Da stellt sich des Antonius Gattin Octavia im Palast ein und will, ganz Sanftmut und Großherzigkeit, ohne der glücklichen Nebenbuhlerin zu zürnen, den Gatten sich dadurch zurückerobern, daß sie zwischen ihm und ihrem Bruder Frieden stiftet; Kleopatra will sich nicht an Edelmütigkeit übertreffen lassen und gibt unter dieser Bedingung den Geliebten frei, dieser selbst, vom Flehen der Gattin und seiner Kinder gerührt, willigt ein. Schon neigt der schwankende Antonius im dritten Aufzuge wieder bedenklich zu Kleopatra, als die treue Gattin überglücklich von ihrem Bruder die Annahme der Friedensbedingungen bringt; allein Kleopatra weist gleichzeitig einen Brief des tückischen Cäsar vor, in dem dieser von ihr das Haupt des Antonius begehrt. Nun müssen die Waffen entscheiden, und sie entscheiden gegen Antonius, der in der Schlacht schwer verwundet wird und in Kleopatras Armen vercheidet. Die Fürstin selbst empfängt den übermütigen Sieger in königlicher Pracht und stirbt vor seinen Augen am Biß der Natter.

Die Charaktere der beiden weiblichen Hauptrollen ergeben sich aus dieser kurzen Übersicht der Handlung, damit zugleich der große Fehler in der Anlage: der Mangel jeglicher Kontrastwirkung, da beide edelmütig sind bis zur Langweiligkeit. Zwischen ihnen steht Antonius wie ein schwankendes Rohr, von jeder Regung bewegt, eine Nachbildung des Marc Antony in Drydens „All for love".⁴⁾ Aus der Zahl der übrigen Personen treten nur wenige persönlich hervor, so der gerade, tapfere Römer Lucilius, der in Kleopatra das Unglück seines Freundes Antonius sieht und ihren Einfluß scharf bekämpft, dabei dem Gefährten treu bleibt

¹⁾ S. W. 1814 II 89.

²⁾ Die zahlreichen aus Plutarch übernommenen Einzelsätze sind im Text des Dramas durch Sternchen bezeichnet.

³⁾ S. W. 1814 V 171.

⁴⁾ Moeller, a. a. O. S. 70.

bis zum Tode. Andere dienen zur Schilderung des alles besiegenden Liebreizes der Königin, dem selbst der feindliche Heerführer Dolabella und sein Herr Cäsar nicht widerstehen können; die grenzenlose Ergebenheit der eigenen Untertanen wird treffend mit dem Anerbieten der treuen Charmion charakterisiert, die Gegnerin Octavia aus dem Wege zu räumen, vielleicht der einzige natürlich-ägyptische Zug im ganzen Drama, das sonst ebenso gut auf dem Parkett von Versailles spielen könnte.

Erfolg und Kritik von „Cleopatra und Antonius“ hat Horner in der angeführten Arbeit eingehend behandelt, so daß wir uns auf die kurze Anführung des Wichtigsten beschränken können. Unser Stück erblickte das Licht der Kampe am 20. Dezember 1783¹⁾ zu Wien, und der anwesende Abbate Bertola stellt einen Erfolg fest;²⁾ jedenfalls kann von keiner Ablehnung die Rede sein, da das Drama bis 19. Mai 1785 siebenmal wiederholt wurde,³⁾ wobei wir nicht mit heutigen Aufführungsziffern rechnen dürfen. Auch in München kam es auf die Bühne, und in Mannheim⁴⁾ befürwortete der Schauspieler Heinrich Beck warm die Aufnahme in den Spielplan; an den Theaterdichter Schiller verwiesen, scheint es in dessen Papierkorbe lautlos verschwunden zu sein, was wir aus der damaligen Stimmung des Fieskobichters heraus begreifen können — der Phädraüberseher hätte es später doch wohl eines Berichtes gewürdigt.

Die Kritik beurteilte „Cleopatra und Antonius“ nicht ungünstig, es klingt aber durch, daß die Tragödie doch eigentlich einer schon vergangenen Zeit angehöre und gegen Shakespeare mit seiner hinreißenden

¹⁾ Oskar Teuber und Alexander von Weilen, Das k. k. Hofburgtheater S. 47. (Die Theater Wiens. II Bd., 2. Halbband, 1. Teil. Wien 1903.) Cleopatra spielte die hervorragende Schauspielerin Katharina Jaquet. Ebda. S. 35.

²⁾ Brief an den Grafen Pindemonte, Idea della bella letteratura Alemanna, Lucca 1784 I 239.

³⁾ Horner, Das Aufkommen des englischen Geschmacks. Euphorion II (1895) S. 571. — Die dritte Aufführung, die schon acht Tage nach der ersten am 27. Dezember 1783 stattfand, brachte dem Verfasser den Ertrag von 324 fl. 50 kr., den er in gewohnter Weise einem Schauspieler, dieses Mal Stephanie d. A., überließ (Die Theater Wiens II. Bd., 2. Halbband, 1. Teil S. 53).

⁴⁾ Martersteig, Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters. Mannheim 1890 S. 252 ff.

Gewalt und lebendigen Kraft sehr abfalle.¹⁾ Auch Wieland sah sich gezwungen, seinen Dank für die Widmung abzustatten, und tat dies in dem dritten „Sendschreiben an einen jungen Dichter“,²⁾ einem köstlichen Zeugnisse für des Verfassers Geschick, einem ihm unbequemen Urteile mit allgemeinen Sätzen aus dem Wege zu gehen; zu Ahyrenhoffs theoretischen Erörterungen in der Widmung dagegen nimmt er klar und deutlich Stellung, indem er in verbindlichster Form aber entschieden für Shakespeare eintritt. — Recht günstig waren die Kritiken aus romanischen Ländern, so im Journal encyclopédique vom März 1784;³⁾ dasselbe Blatt gab allerdings im folgenden Jahre einer kleinlich nörgelnden Besprechung Raum, hinter der Ahyrenhoff einen wohlwollenden Landsmann vermutete, den er bei der nächsten Gelegenheit kräftig abtat.⁴⁾ Wie schon erwähnt, hat auch ein Italiener seine Eindrücke von Ahyrenhoffs Drama in einem Briefe beschrieben, der Abbate de Giorgi' Bertola, dessen großes Verdienst es ist, Italien zum ersten Male auf die deutsche Literatur hingewiesen zu haben.⁵⁾ Die Kritik über „Antonius und Kleopatra“, auch in sein Hauptwerk *Idea della bella letteratura Alemanna*⁶⁾ aufgenommen, ist

¹⁾ Man vergleiche Nicolais' „Allgemeine deutsche Bibliothek“ 59. Bd., 2. Stück 1784, S. 410—412, sonderbarer Weise viel günstiger ist die Rezension in der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“ 62. Bd., 1. Stück 1801 S. 110 f; Engels' „Magazin der Philosophie und schönen Litteratur“ steht nach Horner bei der Beurteilung (1785 2. Heft 149—162, 3. Heft 245—256) auf klassizistischem Standpunkte.

²⁾ Deutscher Mercur, März 1784; sämtliche Werke 33. Bd. (Leipzig 1857) S. 316—334.

³⁾ Abgedruckt in der „Wiener Korrespondenz“.

⁴⁾ S. W. 1789 I 4—8.

⁵⁾ Er gab u. a. heraus: *Poesie diverse tradotte dall' Allemanno, Napoli 1777*, dann *Idea della bella letteratura Alemanna I Napoli 1779 II Lucca 1784*.

⁶⁾ II, 236 ff. spricht sich Bertola begeistert über Ahyrenhoff aus; das Urteil über „Kleopatra und Antonius“ lautet: „... finiro di trattenermi sul teatro alemanno, parlandovi di una tragedia dell' Autore del Postzug, che a questi giorni è stata messa sulle scene. Cleopatra n' è il soggetto. Questa tragedia a avuto molto incontro in teatro; io ho goduto anche più in leggerla: è sparsa di certe bellezze fine, che qualche volte la declamazione mi a fatto perdere. Il piano n' è giudizioso; belli versi; i caratteri ben delineati; quello di Ottavia sopra tutti. — La scena quinta e sesta dell' atto terzo possono esser messo vicino alle più belle scene di Racine. Io credo in somma, che sia questa la più perfetta tragedia del teatro alemanno. — Mi si fa sperare, que ne avremo ben presto una traduzione italiana. (Abgedruckt in der Vor Erinnerung zu S. W. 1814 I 6 f.)

in südländischer Begeisterung gehalten und erklärt das Drama für „la più perfetta tragedia del teatro alemanno“. Auf diesem Wege gab Ayrenhoff, neben anderen Kleopatrabichtern, dem italienischen Senator Marescalchi die Anregung zu seiner tragedia „Antonio e Cleopatra“;¹⁾ in der Ausführung ging der Italiener jedoch eigene Wege oder besser, er wandelte auf den Spuren eines Landsmannes, des Grafen Alfieri,²⁾ indem er Kleopatra so schwarz wie möglich als buhlerisch, herzlos und herrschsüchtig schildert. — Ebenso stellt Kozebue in seiner „Oktavia“ die ägyptische Königin dar; dieses Machwerk, schon im Manuskript von Schiller scharf verurteilt,³⁾ erschien am 3. Mai 1800 zum ersten Male unter großem Beifalle auf dem Burgtheater und hielt sich lange, wurde auch der Paraderollen wegen gern gegeben.⁴⁾ Die Auffassung der Kleopatra bei Kozebue nun rief Ayrenhoff gegen den alles beherrschenden Hausdichter⁵⁾ auf den Plan, allerdings nicht in der „Absicht, über das neue Stück, dem — als Kunstwerk betrachtet — man gern große Vorzüge eingestehet, eine Kritik zu schreiben; man wünschte nur, die zu hart darin angegriffene Ehre der Königin von Egypten zu retten.“⁶⁾ So entstand unmittelbar nach der Aufführung der Oktavia die „Ehrenrettung der Königin Kleopatra gegen den Herrn August von Kozebue“⁷⁾ und erschien im gleichen Jahre als Anhang zu einer Neuauflage von „Kleopatra und Antonius“. Derartige literarische Rettungen waren damals an der Tagesordnung, man denke nur an Lessing; Ayrenhoff sucht seinen Schützling von den ihr in Kozebues „Oktavia“ aufgebürdeten Verbrechen zu

¹⁾ Vassano 1788; in der Vorrede sagt der Verfasser bei Erwähnung der früheren Kleopatradramen: „. . . L'Ab. Bertóla commenda molto la Cleopatra, Tragedia Tedesca del Sig. d' Ayrenhoff. Egli ne esalta l'Autore sino a paragonarlo a Racine . . .“ (Bei Moeller, Die Auffassung der Kleopatra S. 71).

²⁾ Antonio e Cleopatra, aufgeführt 1775 zu Turin.

³⁾ Vgl. Moeller S. 77.

⁴⁾ Die Theater Wiens II. Bd., 2. Halbband 1. Theil S. 156. — Im Oktober 1800 fiel die Jagemann als Kleopatra durch; Jffland debütierte 1801 als Antonius. Ebda. S. 144 f.

⁵⁾ Das ist Kozebue auf dem Burgtheater bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein geblieben, verzeichnet doch eine Statistik ihn auf der Burg bis 1866 mit 104 Stücken in 3650 Aufführungen!

⁶⁾ S. W. 1814 II 189.

⁷⁾ Datiert vom 1. Juny 1800; sie erscheint als Anhang zu den Neuauflagen von „Kleopatra und Antonius“ 1800 S. 103—125, 1808 S. 100—115, 1813 S. 109—126, ebenso S. W. 1803 II 229—244, S. W. 1814 II 189—208, Sämmtliche Trauerspiele 1817 II 189—206.

reinigen, indem er einmal die ihr jedenfalls nicht wohlwollenden römischen Quellen kritisch prüft und dann für manche Handlungen der Königin die Landes sitten und Zeitverhältnisse entlastend anführt. Die kleine Abhandlung lieft sich recht überzeugend und verdient das ihr in der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“ gespendete Lob.¹⁾ — Das Drama selbst wurde schon ein Jahr nach dem Erscheinen mit der „Freundschaft der Weiber“ und dem „Nationenstreit“ zu einem Sammelbände vereinigt²⁾ und auch später allein oder mit anderen Stücken noch sehr oft gedruckt;³⁾ der Verfasser schätzte es von allen seinen Tragödien am höchsten und sah jede neue Ausgabe sorgfältig durch. Doch die Handlung und die Charaktere blieben unverändert, nur Sprache und Vers zeigen zahlreiche Verbesserungen.⁴⁾ —

„Der schmeichelhafte Beyfall, mit welchem ich meine Kleopatra in Ihrer Idea della bella Letteratura Alemanna aufgenommen fand, ermuntert mich zu einem neuen tragischen Versuche“. So beginnt die „Zuschrift“,⁵⁾ in der Ahrenhoff dem „Herrn Abte De' Giorgi Bertola“ sein letztes Trauerspiel widmete: „Virginia, oder das abgeschaffte Decemvirat“. Es war der endgültige Abschied des verdienten Veteranen vom Kampfplatze der Wiener Schaubühne, gleich aber etwas einem langsamen Rückzuge, denn „Virginia“ erscheint in einer neuen Form, dem reimlosen fünfßüßigen Jambus. Der Verfasser sah ein, daß es Dank „sowohl der bequemen Dichter als der ganz prosaischen Schau-

¹⁾ 1801, 62. Band, 1. Stück S. 110 f. Der Rezensent nennt die Schrift eine Apologie voll Eifer und Einsicht, Scharfsinn und Belesenheit in griechischen und römischen Schriftstellern.

²⁾ „Ein Trauerspiel und zwey Lustspiele, vom Verfasser des Postzugs, als desselben neuester Beytrag zum deutschen Theater.“ Wien, bey Gräffer 1784. 14 Bogen gr. 8. — Das Buch war nicht aufzufinden; die Anzeige und eingehende Rezension findet sich in der Allgemeinen deutschen Bibliothek 1784, 59. Band, 2. Stück S. 410—412.

³⁾ Ich konnte zehn Ausgaben feststellen, von denen neun verglichen wurden.

⁴⁾ So sind z. B. 1808 über 100 Verse gegen die vorhergehende Ausgabe umgearbeitet, und selbst 1817 zeigt sich an vielen Stellen die bessernde Hand.

⁵⁾ Datiert: Wien den 15ten März 1790. S. W. 1814 II 209—214.

⁶⁾ Ein Trauerspiel (in vier Aufzügen) vom Herrn Cornelius von Ahrenhoff. Wien und Leipzig 1790. Dann im „Neuen Beytrag zum regelmäßigen Theater der Deutschen“ Wien 1796 S. 1—106, S. W. 1803 II 245—344, 1814 II 207—310, Sämtliche Trauerspiele 1817 II 207—312.

spieler“ nicht mehr möglich sei, ein Alexandrinerdrama vor die Rampe zu bringen, und, „um nicht eigenfönnig zu sein“, bequemte er sich der Zeitforderung an, schrieb aber ausdröcklich dazu: „Ich, meines Orts, bekenne noch immer meine Vorliebe für den gereimten Alexandriner.“¹⁾ Doch die späte Befehrung, die noch dazu aus einer sehr natürlichen Reue entsprang, nützte ihm nicht mehr, verschaffte ihm aber einen schönen Abgang von der Bühne, da der neue Kaiser Leopold die erste Darstellung der „Virginia“ am 9. Juni 1790 durch seinen ersten Theaterbesuch nach der Thronbesteigung auszeichnete; dennoch kam das Stück nicht über die zweite Aufföhrung hinaus sondern wurde vom Autor „der damaligen Zeitverhältnisse wegen“ zurückgezogen.²⁾

Der Stoff³⁾ hatte Aehrenhoff schon lange beschäftigt, wozu die Anregung natürlich von Lessings „Emilia Galotti“ kam, die kurz nach ihrem Erscheinen in Wien glänzende Erfolge errungen hatte;⁴⁾ aber während die Kritik sich fast ganz in grenzenloser Begeisterung und blinder Verehrung erging, wahrte sich Aehrenhoff wie immer auch hier ein eigenes Urteil, ließ in seinem „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ dem Drama volle Gerechtigkeit widerfahren, wies aber auch auf die Schwächen hin, die wir heute offen zugeben.⁵⁾ Daneben setzt er sich besonders mit Lessings Ansichten über die Frage auseinander, ob Fürsten und Helden oder Szenen aus dem bürgerlichen Leben der geeignete Gegenstand der Tragödie seien,⁶⁾ was uns heute recht müßig erscheint, allerdings nachdem uns Schiller neben „Kabale und Liebe“ einen „Wallenstein“, Hebbel neben „Maria Magdalena“ die „Nibelungen“ geschenkt hat. Aehrenhoff entscheidet naturgemäß gegen den Hamburger Kritiker im Sinne der hohen Tragödie, die nur die Großen der Erde kennt, und bedauert ganz besonders, daß Lessing die römische Virginia unter dem Namen Emilia

¹⁾ S. W. 1814 II 213 f.

²⁾ Die Theater Wiens II. Bd., 2. Halbband 1. Teil (Wien 1903) S. 116.

³⁾ Eine Abhandlung über die umfangreiche Virginaliteratur scheint noch nicht vorhanden zu sein; 1906 findet sich unter den Bayerischen Prüfungsaufgaben in den neueren Sprachen: „Die französischen Virginiadramen sowie die Virginia des Montiano y Luchando, Alfieri und Aehrenhoff“. (Blätter f. d. gymnasiale Schulwesen 42. Jahrg. München 1906 S. 689).

⁴⁾ Die Erstaufföhrung in Wien war am 4. Juli 1772. — Vgl. S. W. Richter, „Geistesströmungen, Berlin 1875 S. 256—263 „Emilia Galotti“.

⁵⁾ 1782; S. W. 1814 V 184—191.

⁶⁾ Hamburgische Dramaturgie, 14. Stück.

in Bürgerkleider gesteckt habe. „Wie unrecht er that, würde sich auf die einleuchtendste Weise zeigen, wann ein eben so guter Kopf als Lessing war, den Stoff der wahren römischen Virginia bearbeitete, und anstatt des unbedeutenden italienischen Principino, den Decemvir Appius, statt des noch weniger bedeutenden Odoardo Galotti, den verdienstvollen Helden Virginius, statt des Conte Appiani, den feurigen Tribun Icilius, statt des Fräuleins Emilia, die Römerin Virginia, statt der Domestiken, Maler und Assassini di strada, römische Bürger und leidenschaftliche Feinde des Decemvirats . . . uns vor Augen stellte — sie uns in einer Handlung vor Augen stellte, welche das Schicksal Roms, durch eine der wichtigsten Revolutionen dieses wichtigen Staates, entschieden hat. Wie sehr würde nicht durch diese erhöhte Antheilnehmung eben die Katastrophe, die am Odoardo Galotti ein Abscheu erweckender Tochtermord ist, am Römer Virginius bis zu einer großen, römisch erhabenen Handlung veredelt werden! . . .“¹⁾

Das war also die Aufgabe, die er selber acht Jahre später zu lösen suchte. Seine Quelle war die „Histoire des révolutions de la république Romaine“ von Vertot,²⁾ der er sich eng anschließt; in den ersten beiden Aufzügen finden sich jedoch auch Anklänge an die „Virginia“ des Grafen Alfieri,³⁾ während Ahrenhoff in den beiden letzten aus Eigenem hinzutut. Die sonst bekannte Fabel nimmt danach den Ausgang, daß Marcus Claudius, der mit Hilfe des Decemvirs Appius Claudius durch List und Meineid Virginia in beider Gewalt bringen wollte, von ihrem Verlobten Icilius getötet wird und Virginia, als der Richter Appius sie den Erben des Marcius zuspricht, vom Dolche ihres Vaters fällt; kaum ist das Furchtbare geschehen, da offenbart die Gattin des toten Marcus den ganzen Anschlag, das empörte Volk ruft das Consulat aus, und Appius stürzt sich in sein Schwert, womit der poetischen Gerechtigkeit Genüge geleistet ist.

Die Charaktere sind nicht schlecht gezeichnet, vielleicht schärfer umrissen als in den meisten früheren Tragödien des Verfassers. Virginia ist jedoch ebenso passiv gehalten wie Emilia bei Lessing; aber ihr Verlobter Icilius als feuriger, ungestümer Jüngling, dabei der Liebling des Volkes, ist wohl gelungen; der Vater ist der typische Römer, nur anfangs

¹⁾ S. M. 1814 V 190.

²⁾ René Aubert Vertot d'Aubœuf, 1655—1735.

³⁾ Tragedie, tomo primo, Pisa 1817 pag. 175—228.

etwas zu weich im Vergleiche zu seiner Haltung bei der Katastrophe. Die Gegenspieler Marcus und Appius sind schwarze Bösewichte, denen Meineid und Mord gar nichts bedeuten, doch ist Appius nicht ganz so abstoßend gemalt wie sein Freund, da seine tiefe Leidenschaft zu Virginia ihn in etwa entschuldigt und er am Ende als Römer zu sterben weiß. — Die Änderungen des Dramas bei den späteren Ausgaben beziehen sich nur auf Wort und Vers. —

Als Aehrenhoff die „Virginia“ schrieb, war er schon mehrere Jahre Generalmajor; 1784 war er zu dieser Würde aufgestiegen, ohne sogleich militärische Verwendung zu finden. Die Stellung als Offizier von der Armee, wie wir es heute nennen würden, gab ihm die ersehnte Muße zur Erfüllung eines Lieblingswunsches, zu einer Reise nach Italien.¹⁾ Im Sommer 1785 weilte er in Ober- und Mittelitalien, nahm auch einen längeren Aufenthalt in Rom, im folgenden Jahre besuchte er den Süden. Fast hätte die glücklich verlaufene Fahrt ein schlimmes Ende genommen; Ende Juli brach Aehrenhoff nämlich von Neapel nach Livorno auf und wählte, um dem Fieber aus dem Wege zu gehen, den Seeweg, kam damit aber vom Regen in die Traufe. Abgesehen davon, daß sein genuesisches Fahrzeug zweimal vor Seeräubern fliehen mußte, zwangen mäßige Winde dazu, am Kap Circello, in der gefährlichsten Fiebergegend, fünf Tage vor Anker zu liegen; ein äußerst schwerer Anfall der gefürchteten Krankheit war für unsern Reisenden die Folge, und in diesem Zustande mußte Aehrenhoff noch dreizehn Tage ohne ärztliche Hilfe bei übelstem Wetter auf dem Meere zubringen. Er brauchte fast vier Wochen in Livorno und Florenz, um notdürftig wieder hergestellt zu sein, und bis zur völligen Gesundung dauerte es noch mehrere Monate. Inzwischen war durch das lange Ausbleiben des Schiffes in Wien das Gerücht entstanden, es sei von den algierischen Korsaren gekapert und der allgemein beliebte General in die Gefangenschaft geschleppt. Sofort schossen die Offiziere seines früheren Regimentes Colloredo das Lösegeld zusammen, und der Kaiser selbst beauftragte den Gesandten bei der Pforte, Baron Herbert, kräftig die Loslassung Aehrenhoffs zu betreiben. Doch die Bemühungen stellten sich als unnötig heraus, da der neue Robinson, wie er sich nennt, Anfang Oktober die Freunde von Görz aus über sein Schicksal beruhigen konnte. In dieser schönen Stadt des Küstenlandes, in der er schon als junger Kadett ein glückliches Jahr zugebracht hatte,

¹⁾ Vgl. S. W. 1814 I 32 und VI, Briefe über Italien.

verlebte Ahrenhoff einen sehr angenehmen Winter; Görz, in herrlicher Gegend gelegen, bot für eine Provinzstadt eine Fülle von Anregungen, vor allem Theater und den Verkehr in bester Gesellschaft, aus der Ahrenhoff die Familien Graf Attems, Cobenzel, Strasoldo und Thurn hervorhebt; dabei war Venedig bald zu erreichen, und in dem benachbarten Triest mit hervorragender Oper und dem regen Leben der großen Handelsstadt war Ahrenhoff wie zu Hause.¹⁾

Die Frucht des Winteraufenthaltes zu Görz waren die „Briefe über Italien in Absicht auf dessen sittlichen und politischen Zustand.“²⁾ Erich Schmidt sagt über Ahrenhoffs Italiensfahrt:³⁾ „Zugleich mit Goethe strich Ahrenhoff durch Italien:⁴⁾ er schrieb öde nationalökonomische Betrachtungen nieder, ging stumpfsinnig an den Kunstwerken vorbei und bedauerte die Aufbewahrung unnützer Manuskripte in den Bibliotheken von Florenz und Rom.“ Ist das harte Urteil berechtigt? Ahrenhoff selbst gibt die Antwort in dem zweiten Briefe, in welchem er Ziel und Umfang seiner Schrift darlegt. Zunächst könne sie kein Tagebuch werden, weil er auf der ganzen Reise nichts gesammelt oder aufgezeichnet habe, da er nur gekommen sei, die Schönheiten des gepriesenen Landes zu genießen, nicht sie zu beschreiben; dann mangelten ihm auch, fährt er bescheiden fort, die gründlichen Kenntnisse zu tiefgehenden Erörterungen über wissenschaftliche Fragen, Naturkunde, Archäologie und Kunst, Dinge, über die außerdem bereits vortreffliche Bücher vorlägen. Weniger bekannt aber seien die politischen Verhältnisse des Landes und die Sitten seiner Bewohner. Auf diesem Gebiete ein Wort mitzureden, fühlte sich Ahrenhoff

¹⁾ S. W. 1814 VI 175 f. Aus dieser Zeit stammt die Anregung zum „Kaufmann von Triest“.

²⁾ „An den Herrn Grafen Max von Bamberg, kaiserl. königl. wirklichen Kämmerer.“ Zuerst gedruckt als Bb. IV der Gesamtausgabe von 1789, dann S. W. 1803 VI und 1814 VI; die bei Wilhelm Heinsius, Allg. Bücher-Regikon 1. Bd., Leipzig 1812 S. 158, angezeigte Ausgabe „Wien Pichler 1803“ ist jedenfalls Bb. VI der Gesamtausgabe von diesem Jahre. — Die Briefe, achtzehn an der Zahl, sind sehr verschiedenen Umfangs; der erste ist datiert „Görz den 3. Oktober 1786“, die folgenden elf sind ohne Datum, der dreizehnte und vierzehnte vom 10. Februar und 13. März 1787, die vier letzten endlich sind ein Jahr später aus Wien datiert vom 24. und 31. Jänner und 7. und 26. Hornung 1788.

³⁾ Lessing. 2. Aufl. Berlin 1899, II 136.

⁴⁾ Goethe betrat das Land seiner Sehnsucht im September 1786; im gleichen Monat verließ Ahrenhoff Italien.

durch seine Erfahrungen in Krieg und Frieden, durch seine Reisen im engeren und weiteren Vaterlande wohl berufen, und so beschränkt sich der Inhalt der Briefe im wesentlichen auf den sittlichen und politischen Zustand Italiens, wie der Titel ¹⁾ ankündigt.

Es geht hier nicht an, den Inhalt des über dreihundert Seiten starken Bandes im einzelnen wiederzugeben; nur die Grundlinien seien angedeutet. Aehrenhoff ist kein blinder Verehrer des von ihm bereisten Landes, glaubt vielmehr gegen die übertriebene Italienschwärmerei Front machen zu müssen und wird daher zu einem sehr scharfen Kritiker, der mit wohlthuendem Freimuth die Mängel aufdeckt. Nach einleitenden Bemerkungen über Landschaft, Klima und Boden, an denen er vieles auszuweisen hat, kommt Aehrenhoff im fünften bis elften Briefe eingehend auf Rom zu sprechen. Peinlich empfindet er den Gegensatz zwischen den Ruinen der alten Größe und modernem Elend, Schmutz und Sittenlosigkeit, für welche die römische Gleichgültigkeit, sowie eine zu milde Regierung und Polizei verantwortlich gemacht werden. Bei Hofe, Adel, Bürgertum und Geistlichkeit hat unser Reisender sich gut umgesehen und tadelt mit großer Offenheit die vielen Mißstände, ohne die Vorzüge zu verkennen; der derzeitige Stand von Wissenschaft und Kunst findet seinen Beifall nicht, doch sind die Beobachtungen hierüber, wie er selber gesteht, am leichtesten angreifbar. Von Rom wendet sich Aehrenhoff zum übrigen Italien, das im zwölften bis achtzehnten Briefe behandelt wird. Der Grundton ist derselbe wie vorher, mag der vielseitige Kritiker nun vom Volkscharakter oder von den Leistungen in der Kunst, von Schulen, Universitäten und Wissenschaften oder von Literatur und Theater, von den Sitten im engeren Sinne oder von Politik und Nationalökonomie reden: stets prüft er ruhig und urteilt kühl, und die häufigen Parallelen mit dem deutschen Vaterlande fallen meist zu dessen Gunsten aus. Nach seinem Leitspruche:

„Ogni passion lasciate
Ove che giudicate!“

sucht der Verfasser streng gerecht zu sein, und wenn dabei Italienschwärmer nicht ihre Rechnung finden, so ist daran mehr der Gegenstand der Briefe Schuld als der Briefschreiber; hat er doch darauf verzichtet, die Naturschönheiten und Kunstdenkmäler eingehend zu behandeln, und

¹⁾ Später ist im Hinblick auf die ausführlichen literarischen Erörterungen (14.—16. Brief) auch der „litterarische Zustand“ in den Titel aufgenommen.

von diesen abgesehen war Italien vor hundert Jahren noch mehr als heute ein recht unvollkommenes Paradies. Immerhin bieten die Briefe mit ihren klaren Beobachtungen und ihrer anspruchslosen Einfachheit noch heute eine anziehende Lektüre — nur darf man sie nicht in der Hoffnung zur Hand nehmen, eine „Italiänische Reise“ wie die Goethes zu finden. Würde nicht auch jeder andere neben unsern Größten gestellt unendlich klein erscheinen? —

Ahrenhoff beabsichtigte, im Frühjahr 1787 auch noch die „klassischen Länder“ Griechenland und Ägypten zu bereisen, als er im März nach Wien zurückberufen wurde und dort die General-Direktion des ganzen Invalidentkorps und aller pensionierten Offiziere erhielt. Zwar brachte das neue Amt besonders im Anfange viele Arbeit mit sich, aber dafür entschädigte das angenehme, anregende Wiener Leben. Die ersten Kreise standen unserm General vermöge seiner Stellung und Geburt offen, doch er verkehrte am liebsten mit Freunden, die gleich ihm literarische Interessen hatten wie Neher, Richter, Leon, Lamberg, deren Sammelpunkt bei Kramer auf dem Graben war.¹⁾ Das Kaffeehausleben blühte überhaupt sehr, so bestand seit 1784 bei Trattner am Graben ein adeliges Kasino,²⁾ das vermutlich auch Ahrenhoff zu seinen Mitgliebern zählte.

Aber die Zeit dieses friedlichen Lebens war nicht von langer Dauer, da Josef II. sich dem Kriege Rußlands gegen die Türkei anschloß und am 9. Februar 1788 der Pforte den Krieg erklärte. Ahrenhoff war der erste, der bei Hofe um eine Anstellung im Felde nachsuchte mit der Begründung, „daß der Chef des Invaliden-Corps noch kein Invalid sey, und so viel Kräfte und Willen als jeder andere habe, im Felde zu dienen.“³⁾ Der Kaiser versprach Gewährung der Bitte, doch dabei blieb es; die Erfüllung der Zusage scheint von irgend welcher Seite hintertrieben zu sein, jedenfalls wollte sich Ahrenhoff noch 1804 nicht näher darüber äußern.

So mußte er in Wien bleiben und benutzte die unfreiwillige Ruhe dazu, zum ersten Male seine Schriften zu sammeln. Sie erschienen 1789 in vier Bänden unter dem Titel: „Des Herrn Cornelius von

¹⁾ Horner, Bauernfeld. Leipzig, Berlin und Wien 1900 S. 28.

²⁾ Es gab dort Konzerte, Bälle, Billard- und Kartenspiel; man zahlte sechs Dukaten jährlichen Beitrag. Vgl. Wolf-Zwiedined, Oesterreich unter Maria Theresia, Josef II. und Leopold II. Berlin 1884 S. 425 f.

³⁾ S. W. 1814 I 32 f; vgl. auch den 18. Brief über Italien S. W. 1814 VI 261.

Ahrenhoff kaiserl. königl. General-Majors, sämtliche Werke.“¹⁾ Den ersten Band füllen die Trauerspiele bis auf den „Lumelicus“, der mit einigen Lustspielen und den kritischen Schriften im dritten Bande steht, während der größte Teil der Lustspiele den zweiten Band ausmacht; im vierten erscheinen neu „die Briefe über Italien“. — Dem ersten Bande vorgebruckt ist ein „Schreiben des Verfassers an den Herausgeber, Herrn Stephanie den älteren“,²⁾ das er diesem an Stelle der gewünschten Vorrede schickt. Wenn Ahrenhoff am Schlusse meint, der Boileausche Vers „Un auteur à genoux dans une humble préface“³⁾ passe auf diese Vorrede nicht, hat er recht; sie ist vielmehr auf einen recht selbstbewußten Ton gestimmt. Er habe, führt der Verfasser aus, zu einer demütigen Empfehlung an die Herrn Richter der Kunst schon deshalb keine Lust, weil er mit der Theaterkritik des gegenwärtigen Jahrzehnts, die von den „Albermännern“⁴⁾ auf die jungen „Ausrufer“ übergegangen sei, nicht recht harmoniere, obwohl er vernünftigem Tadel stets zugänglich gewesen sei. „Und sollte ich ja,“ fährt er fort, „in dem Bestreben, meinem Vaterland in diesen vier Bänden etwas Gutes zu liefern, nicht ganz unglücklich gewesen seyn, so wird dieses Gute seinen Werth gewiß nicht durch die widrigen Aussprüche der jetzt entscheidenden Herren Zeitungsschreiber und Journalisten verlieren — auch die Auswärtigen mit eingerechnet.“⁵⁾ Dann wendet er sich gegen die abfällige Rezension von „Cleopatra und Antonius“ im Journal

¹⁾ „Wien und Leipzig, bey Rudolf Gräffer und Compagnie 1789.“ Die Bände enthalten: I. Schreiben des Verfassers an den Herausgeber. Aurelius. Hermanns Tod. Antiope. Cleopatra und Antonius. Irene. II. Postzug. Gelehrte Frau. Alte Liebe rostet wohl! Erziehung macht den Menschen. Freundschaft der Weiber. Große Batterie. III. Lumelicus. Nationen-Streit. Reich der Mode. Uceste. Nachspiel zur Erklärten Fehde. Schreiben über das Werk de la Littérature allemande. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen. IV. Briefe über Italien.

²⁾ S. W. 1789 I 3—10; Ahrenhoff schätzte den tüchtigen Schauspieler wenn auch minder tüchtigen Schriftsteller sehr; er hatte ihm 1783 die Benefiz-einnahme von „Cleopatra und Antonius“ überwiesen.

³⁾ Un Auteur à genoux, dans une humble Préface,
Au Lecteur, qu'il ennuie, à beau demander grace;
Il ne gagnera rien sur ce Juge irrité,
Qui lui fait son procès de pleine autorité.

Boileau, Satire IX, 187—190.

⁴⁾ Vgl. Klopstock, Die deutsche Gelehrten-Republic (1774).

⁵⁾ S. W. 1789 I 4.

encyclopédique, die schon besprochen ist, bricht noch einmal eine Lanze für Aristoteles gegen Shakespeare und schließt: „Übrigens empfehlen Sie dem Korrektor die Adelung'sche Orthographie und Leben Sie wohl!“ — An den Stücken selbst sind nur in unbedeutenden Einzelheiten Änderungen und Verbesserungen vorgenommen. —

Der Türkenkrieg war für Oesterreich der Beginn einer unruhigen Zeit, da schon kurz nach seiner Beendigung am 20. April 1792 Frankreich den Mächten der ersten Koalition den Krieg erklärte. Hyrenhoff, nun fast ein Sechziger, war gerade kränklich und mußte deshalb zu Hause bleiben, wurde aber bald zum Mitgliede der Militär-Hof-Kommission ernannt und 1793 zum Feldmarschall-Leutnant befördert. Damit hatte er den Gipfel seiner militärischen Laufbahn erreicht und trat nach weiteren zehn Jahren „als ein halbblinder, und beynah ganz tauber“¹⁾ Invalide 1803 in den Ruhestand. Eine um 1000 Gulden vermehrte Pension war die Anerkennung seiner dem Vaterlande geleisteten Dienste; zugleich wurde er für den militärischen Elisabeth-Orden²⁾ vorgemerkt, dessen Vortheile der Greis noch lange Jahre genießen sollte. —

¹⁾ S. W. 1814 I 33.

²⁾ Das 1750 gestiftete und 1771 erneuerte Elisabeth-Theresia-Stiftskreuz war als Belohnung für zwanzig höhere Offiziere bestimmt und mit 500 bis 1000 Gulden Pension verbunden (Brockhaus, Konversationslexikon 14. Aufl. 6. Bd. 1898 S. 32).

6.

Der Ballettstreit. Gedichte und Übersetzungen. 1791—1804.

Als Ahrenhoff seine Werke zum ersten Male sammelte, war der Kampf der beiden Richtungen um das hohe Drama längst zu Ungunsten der alten Zeit entschieden und das Rückzugsgefecht, das der tapfere Kriegermann mit seiner „Virginia“ gegen den neuen Geschmack lieferte, konnte, wie wir gesehen haben, nichts mehr retten. Aber auf einem andern Schauplatz dauerte die Fehde noch an: auf dem Gebiete des Balletts.¹⁾ Heute, wo die größte Umwälzung im Ballettwesen weitere Kreise ganz kalt lassen würde, begreifen wir kaum, wie man sich über einen derartigen Gegenstand erhitzen konnte; in Wien aber, wo auch heute ähnliches wohl nicht unmöglich wäre, kam es damals dazu, daß sich die ganze Stadt unter dem Rufe: „Sie Muzarelli! — hie Wigano!“ in zwei Lager grimmer Feinde teilte. Der theatralische Tanz hatte früher unter seinem berühmten Meister Noverre, der auch in theoretischen Schriften für seine Kunst wirkte und der Aristoteles des Tanzdramas geworden war,²⁾ glänzende Triumphe in der Kaiserstadt gefeiert und

¹⁾ Vgl. Robert Zimmermann, Das Drama in Oesterreich II. Oesterreichische Revue 2. Jahrg. 1864 Bd. II S. 74—79; auch abgedruckt in dess. Studien und Kritiken, 2. Bd., Zur Aesthetik, Wien 1870 S. 19—25. — Teuber- von Weilen behandeln diesen Theaterstreit etwas recht kurz (Die Theater Wiens Bd. II, 2. Halbbd. 1. Teil S. 121 f.), doch wird er vielleicht in dem noch ausstehenden Bande über die Oper einen breiteren Raum einnehmen.

²⁾ Lettres sur la Danse, et sur les Ballets, par M. Noverre, à Vienne 1767. Die Übersetzung: „Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen. Hamburg und Bremen, 1769“, war von Lessing begonnen und von Bode zu Ende geführt. Vgl. Ferdinand Saban, Heinrich Collin. Wien 1879 S. 12 ff.

dabei sehr viel Geld gekostet; dann hatte Joseph II., der Liebhaber und Beschützer des deutschen Schauspiels, mit der Oper das Ballett abgeschafft, und erst unter seinen Nachfolgern fand es aufs neue eine Stätte am Burgtheater und zwar unter der Leitung des Italieners Muzarelli aus der Schule Noverres, der eine Nachahmung des ernstern heroischen Tanzes der Alten in ähnlicher Weise anstrebte, wie die französischen Klassiker das antike Drama beleben wollten.¹⁾ Aber auch der zweite Ballettmeister, Salvatore Bigano, „dichtete“ Ballette, mit denen er eine ganz neue Richtung vertrat: Natur und Gefühl sollten an Stelle der konventionellen Steifheit treten, und Frau Bigano gab den phantastischen Tanzdramen ihres Mannes einen so leidenschaftlichen, hinreißenden und dabei anmutig schönen Ausdruck, daß sie bald die Herzen besonders der Jugend auf ihrer Seite hatte, ja, als die Gegner die Kündigung Biganos erreicht hatten, setzte das Publikum seine Rückberufung durch und bereitete ihm einen begeisterten Empfang.²⁾ Der Streit der Parteien wird sich heute schwer entscheiden lassen, soviel steht jedoch fest, daß die neue Mode für das Drama nicht von Segen war, da dieses bald zum bloßen Vorspiel für die Tanzkünste herabsank. „D' Wiener woll'n jetzt fast ka Stück mehr sehn, das über zwei Act hat, damit nur g'schwind d' Tänzerinnenfuß zum Vorschein kommen,“ sagte der „Eipeldauer“,³⁾ das köstlich berbe kritische Blatt der konservativen Richtung.

Auf welcher Seite Myrenhoff stand, brauchen wir kaum zu sagen: er war wieder Hochtorty, sogar der Vorkämpfer der althergebrachten Geschmacksrichtung, in deren Dienst er die nächsten Jahre seine Feder stellte. Seine erste Äußerung in der Tanzfrage ist ein begeistertes Gedicht „An Mademoiselle Marianne Venturini“, in dem er die Tanzkunst als ebenbürtig in die Reihe der übrigen Künste stellt und bei einigen Ausfällen auf die Gegenseite Noverres Richtung als einzig würdige und schöne preist.⁴⁾

¹⁾ Eine zeitgenössische Kritik Noverres und seiner Bestrebungen findet sich bei Joh. Friedr. Schink, Dramaturgische Fragmente, 1. Bd. Graz 1781 S. 59 ff.

²⁾ Myrenhoff schiebt das natürlich auf allerlei Intrigen vgl. S. 23. 1814 V 267 Anm.

³⁾ Die Theater Wiens II. Bd. 2. Halbbd. 1. Teil S. 122.

⁴⁾ Nach der Vorstellung des Muzarellischen Balletts: Der Richter seines eigenen Fehlers. August 1793. Abgedruckt im „Neuen Beytrag zum regelmäßigen Theater der Deutschen“, Wien 1796 S. 339—344 und S. 23. 1803 V 44—46; später aus den Gedichten gestrichen.

Dann studierte Nhrenhoff in gewohnter Gründlichkeit die Ballettfrage von der wissenschaftlichen Seite, wenn man so sagen darf, und legte das Ergebnis 1794 in der längeren Abhandlung nieder: „Ueber die theatralischen Tänze, und die Balletmeister Noverre, Muzzarelli und Bigano.“¹⁾ Die von größter Belesenheit zeugende Schrift²⁾ bekennt sich zu den Grundsätzen Noverres in seinen oben angeführten „Lettres sur la Danse, et sur les Ballets“ und geht demgemäß vom antiken Tanze aus, bei dem der Verfasser nach Angaben von Apulejus, Lucian und Cassiodorus kleinere Tänze ernsten (Emmelia) und heiteren Charakters (Kordax und Sichnnis) von der großen Pantomime unterscheidet; in dieser sieht er den Ursprung des pantomimischen Balletts, des danse en action Noverres, und nur mit ihm beschäftigen sich die weiteren Ausführungen, die sehr verständige Grundsätze entwickeln, wie sie unser heutiges Ballett leider nur selten befolgt. Noverre sieht mit Aristoteles im theatralischen Tanze „ein Poem, welches Materie, Form und Figur haben müsse“; aus dieser Erklärung nimmt Nhrenhoff die Einteilung seines Aufsatzes.³⁾ Er verlangt als „Materie oder Sujet“ im allgemeinen einen heroisch-tragischen Stoff, der sich zu einem Gemälde eignen und dabei wie jedes Drama einfach, edel, interessant und nicht unmoralisch sein müsse; für die „Form der Anordnung des Sujets“ sollen zwar nicht die Einheiten des Dramas gelten, dafür sind aber die Einheit des Zweckes, worunter er Zweckmäßigkeit jeder Einzelszene versteht, und die Einheit des Tons, welche Unwahrscheinlichkeiten sowie Mischungen von Tragischem und Groteskem verbiete, unerlässliche Bedingungen. Im dritten Teile vereinigt der Verfasser unter „Figur“ etwas willkürlich alles übrige, spricht zuerst von choreographischen Figuren, wie Aufzügen und Bildern, und kommt dann

¹⁾ Im „Neuen Beytrag zum regelmäßigen Theater der Deutschen“ Wien 1796 S. 221—280, dann allein Wien 1799 (Neue Allg. deutsche Bibliothek 1801, 62. Bd. 1. Stück S. 108); S. W. 1803 V 47—97, 1814 V 265—320.

²⁾ Außer Noverre werden z. B. angeführt Meursius, Cahusac, du Bos, ein Ungenannter im Theateralmanach von 1794; besonders schätzt der Verfasser Burette, Memoire sur la dance.

³⁾ Die Disposition der Abhandlung ist folgende: Historische Einleitung. — I. Von der Materie oder dem Sujet. II. Die Form oder Anordnung des Sujets. III. Die Figur d. i. die Ausführung und zwar 1. Choreographische Figuren. 2. Regeln des Tänzers. 3. Das Kostüm. — Schluß über die Berechtigung der Kritik.

zu den „Regeln des Tänzers“, der Mimit im engeren Sinne. Das war der eigentliche Kampfplatz der beiden Richtungen, auf dem die Meinungen scharf auf einander stießen; wirft die Gegenseite der Roverreschen Schule vor, sie verwechsle Anstand mit Kälte, Grazie mit Biererei, Bierlichkeit mit Steifheit, Naivität mit Plumpheit, so bestreitet das Ahrenhoff eifrig und behauptet seinerseits, was die Anhänger Biganos als Aktion ausgaben, sei Vielheit der Geberden, ihre Grazie Minauderie, das Feuer Ungestüm, der angebliche Seelenausdruck Gesichtszerrungen, die Natürlichkeit unschöne Afferei, ja, das Geberdenspiel der Madame Bigano grenze oft bedenklich an das Unfittliche.¹⁾ Schließlich widmet der Verfasser dem Kostüm und der Dekoration einige Seiten und warnt darin vor groben Anachronismen, will aber andererseits dem Geschmack und der Phantasie keine zu engen Zügel anlegen: man verzeihe wohl den Doppeladler auf einem römischen Schilde bei Tizian, aber ein Kapuziner, der den leidenden Heiland tröstet, wirke lächerlich.

Wir werden den vorgetragenen Grundsätzen, die übrigens durch zahlreiche Beispiele und Gegenbeispiele aus beliebten Balletten erläutert sind, im ganzen unsern Beifall nicht versagen,²⁾ im einzelnen können wir jetzt den Streit nicht mehr entscheiden, was überhaupt in Geschmacksfragen ein schlechtes Geschäft ist und hier zur Unmöglichkeit wird, da das Werk des Mimen mit ihm lebt und vergeht.

Die lange und gründliche theoretische Abhandlung hatte auf den Streit im großen Publikum naturgemäß wenig Einfluß, die „Hex“ ging

¹⁾ Wer dabei recht hat, können wir unmöglich feststellen, die Bigano scheint manchmal wohl im Naturalismus etwas weit gegangen zu sein, denn Ahrenhoff war durchaus nicht prüde, wie eine Stelle beweisen möge: „Nachgeahmte Nacktheit — in so weit sie in allen Bildergalerien, auf öffentlichen Plätzen und selbst in den Kirchen, in und außer Rom, geduldet wird — kann auch auf dem Theater nicht unfittlich seyn. Aber es gibt Ausdrücke eines gewissen Affekts, in Stellungen, Affekten und Mienen, welche kein vernünftiger Maler oder Bildhauer, der ein Werk zur öffentlichen Ausstellung bearbeitet, nachahmen wird, weil sie — sogar an ganz bellebieten Figuren — obscen sind.“ S. W. 1814 V 306 Anm.

²⁾ Die „Neue allgemeine deutsche Bibliothek“ nennt noch 1801 die Schrift „des bekannten würdigen österreichischen Veteranen“ ein gutes Wort zur rechten Zeit gegen die Entartung des theatralischen Tanzes zu halbbrecherischen Sprüngen und wollüstigen Stellungen (62. Bd. 1. Stück S. 108).

munter weiter und machte sich in Journalen, Maueranschlägen, Epigrammen und Pamphleten, wie gelegentlichen kleinen Theaterkandalen Luft. Auch hier tat Nhrenhoff als echter Wiener mit; so bekam die böse Vignano, die als Dryade einmal recht lebhaft geworden war, zur Strafe ins Stammbuch:

„Gott Bacchus wand (so lehrt uns Lucian)
Der Tänzerinnen Kunst und Reiz daran,
Die Wilden an dem Indus zu bezähmen:
Nicht Viel, ob Bacchus, ist, was Du gethan!
Nur etwas Reiz wand unsre Dryas an,
Dich und die Kunst am Jster zu beschämen!“¹⁾

Und als „eine Gesellschaft von Juden, conföderirt mit einigen christlichen jungen Herren“ die Muzzarelli auspeifen wollte, konnte er sich rühmen, den Plan durch folgendes Epigramm vereitelt zu haben:

„So kunstlos, possirlich und froh
Wie Herr und Madam Vignano,
Flog tanzend einst im Judenthum
Das Volk um ein vergöttert Kalb herum:
Muß nicht diese Tanzart vor Allen
Den Kälbern und Juden gefallen?“²⁾

Hierher gehört ferner das köstliche „Schreiben des Eipeldauers über Richard Löwenherz, Ein heroisch-pantomimisches Ballet von Herrn Salvator Vignano“³⁾ aus dem Februar 1795. Es ist eine (natürlich ironisch gemeinte) begeisterte Schilderung des genannten Spektakelstückes für „d' Frau Mahm“, wie die „Eipeldauerbriefe“⁴⁾ im Volksdialekte abgefaßt, und wie jene voll herben Humors, sicher das Lustigste, was Nhrenhoff geschrieben hat. Das erwähnte Ballett von Richard Löwen-

¹⁾ S. W. 1814 V 319.

²⁾ Ebda. S. 320.

³⁾ „Neuer Beytrag zum regelmässigen Theater der Deutschen“ Wien 1796 S. 281—295, S. W. 1803 V 99—112 und 1814 V 321—334.

⁴⁾ Der „Eipeldauer“ war ein kritisches Organ, das der Volkschriftsteller Josef Richter (1748—1813) veröffentlichte unter dem Titel: „Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Rafran“ 1785—1797, dann „Briefe des

herz scheint überhaupt der Zankapfel der Parteien gewesen zu sein,¹⁾ denn noch ein Ungenannter schrieb darüber eine „lettera d'un coreofilio ad un amico sul ballo eroico intitolato: Riccardo cuor di leone ecc.“, in dem er, nach Zimmermann, die Natürlichkeitstheorie durch grobe Übertreibungen lächerlich macht. Doch Bigano fand einen Verteidiger und zwar in dem jungen Collin²⁾, „dem österreichischen Corneille“, der hier zum ersten Male auf dem Plane erscheint und, wenn auch hinter dem Visier der Anonymität, die Sache der Natürlichkeit gegen die Konvention vertritt. Seine Ausführungen richten sich gegen den Ungenannten, nicht etwa gegen Nyrnhoff, mit dem er vielmehr den Ausgangspunkt von den Alten und Noverre sowie die Hauptgrundsätze teilt; er will nicht an Stelle des Regelmäßigen das Regellose, sondern an Stelle des Naturwidrigen das Natürliche setzen, und diese Bestrebungen, die sich hier erst zaghaft hervortragen, errangen bald auf der Bühne den Sieg. —

Nyrnhoff vereinigte 1796 seine Schriften über die Balletfrage mit den beiden letzten Trauerspielen „Virginia“ und „Cleopatra und Antonius“ zu einem Bande, der den Titel trägt: „Neuer Beytrag zum regelmässigen Theater der Deutschen.“³⁾ Zum ersten Male erscheint hier die Posse „Maskeraden“,⁴⁾ in der die jetzige theatralische Tanzkunst „ein wenig durch die Fessel gezogen wird“. ⁵⁾ Das geschieht jedoch nur in einer nebensächlichen Szene, der neunten, wo sich wieder die in dem angeführten Epigramm verspottete Waldnymphe ein paar ziemlich

wiederaufgelebten Eipeldauers“ 1802—1813. Im „Weaner“ Dialekt geschrieben, sind diese Briefe mit ihrem kernigen, oft recht beißenden Humor eine erfrischende Gabe in den kritischen Sandwüsten jener Zeit. Vgl. darüber auch Franz Gräffer, Wiener Dosenstücke. 1. Theil, Wien 1846 (4. Theil der Kleinen Wiener-Memoiren) S. 21 ff.

¹⁾ Nach Robert Zimmermann, Das Drama in Oesterreich (Osterr. Revue 2. Jahrg. 1864 Bd. II S. 74 ff.), an den sich auch Saban eng anschließt. („Heinrich Joseph Collin“, Wien 1879 S. 12 ff.)

²⁾ Geb. 1771 zu Wien.

³⁾ Vom Verfasser des Postzugs. Wien 1796. 344 S.

⁴⁾ Eine Posse für die Schaubühne. Im „Neuen Beytrag“ Wien 1796 S. 297—338, auch Separatabdruck im gleichen Jahre; unter dem Titel „Maskeraden, oder: der neugriechische Theatertanz“. Eine Posse S. W. 1803 IV 153—190 und 1814 IV 225—262.

⁵⁾ Neuer Beytrag. Vorbericht S. 4.

sade Witze gefallen lassen muß, und erst 1803 ist bei dem neuen Untertitel „der neugriechische Theatertanz“ der letzte Auftritt im gleichen Sinne etwas erweitert, doch ist der ganze Ausfall sehr matt. Der ebenso schwache Einakter selbst ist eine ganz typische Verkleidungskomödie, in welcher eine Gräfin ihren Bräutigam mit Hilfe der Zofe in verschiedenen Verkleidungen auf die Probe stellen will, aber dafür von diesem und seinem Diener mit gleicher Münze bezahlt und tüchtig genarrt wird. Ahrenhoffs Vorbild war wohl das beliebte Lustspiel „Maske für Maske“, das Jünger¹⁾ nach „Le Jeu de l'Amour et du Hazard“ von Marivaux angefertigt hatte.²⁾ Die „Maskeraden“ sind nicht auf die Bühne gekommen, was wir aus dem Fehlen einer Aufführungsnotiz auf dem Titelblatte ziemlich sicher schließen dürfen. —

Die lebhafteste Teilnahme Ahrenhoffs an den eben besprochenen Theaterstreitigkeiten ist ein Beweis für sein reges Mitarbeiten im literarischen Leben des engeren Vaterlandes, und auch in den folgenden Jahren benutzte er die Muße, welche ihm sein Amt wohl hinreichend ließ, zu schriftstellerischer Tätigkeit; das zeigen neben der schon erwähnten „Ehrenrettung der Königin Kleopatra“ die mehrfachen Beiträge zur „Berlinischen Monatschrift“³⁾ und vor allem die Neuauflage der Werke vom Jahre 1803. Diese ist weniger aus einem schreienden buchhändlerischen Bedürfnisse entsprungen als aus der Liebhaberei des Autors seine älteren Erzeugnisse zu verbessern, schwächere kritischen Blicks auszumustern, die neuen einzureihen und alle zu ordnen, wie der Vorbericht auseinandersetzt.⁴⁾ So erscheinen sie dieses Mal „neu verbessert und vermehrt“ in sechs Bänden unter dem Titel: „Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants,

¹⁾ Johann Friedrich Jünger, geb. 1759 zu Leipzig, war offizieller Burgtheaterdichter.

²⁾ Zuerst am 25. Mai 1792 in Wien gegeben. Vgl. Die Theater Wiens, II. Bd. 2. Halbbd. 1. Teil S. 114, und Victor Golubew, Marivaux' Lustspiele in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts. Dissert. Heidelberg 1904 S. 120 ff.

³⁾ Auch später finden sich Beiträge von Ahrenhoff, Gedichte, Epigramme und dgl., in Zeitschriften; so erscheint er unter dem sehr durchsichtigen Pseudonym „Ah—ff“ im „Sammler. Ein Unterhaltungsblatt“ Wien VII. 4. (Goebeler, Grundriß VI 509); verschiedene Epigramme veröffentlichte er 1817 in der „Wiener Theaterzeitung“ u. a. „Reime, das Theater betreffend“.

⁴⁾ S. W. 1808 I S. III ff.

sämmtliche Werke".¹⁾ Die Trauerspiele, durch „Virginia“ vermehrt, nehmen mit dem „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunststricherey“ die beiden ersten Bände ein, nur „Irene“ ist als Skizze in den fünften verwiesen; die Lustspiele, von denen „Das Reich der Mode“ und „Der Nationenstreit“ gestrichen sind, füllen die beiden folgenden Bände, die Gedichte und die prosaischen Abhandlungen den fünften und die Briefe über Italien den letzten Band.

Zum ersten Male erscheinen hier die „Kleinen Gedichte und Erzählungen“,²⁾ die deshalb an dieser Stelle gleich in Verbindung mit den später veröffentlichten kurz gewürdigt werden mögen. Alles in allem sind sie ein warnendes Beispiel für die Regel: „Mache keine Gedichte, wenn du kein Dichter bist!“ Ayrenhoff hat sich zwar als Dyrker glücklicherweise nicht versucht, doch auch bei seinen epischen Versuchen vermiffen wir bedauernd jedes poetische Gefühl. Alle Gedichte sind reinste Prosa, in jambisches Versmaß gebracht; Verslänge, Strophenbau und Reime sind so willkürlich und regellos, daß die Gedichte in dieser Hinsicht dem modernsten Poesiebändchen zur Zierde gereichen würden. Unsere Durchsicht kann sich daher auf die Stoffe beschränken. Auf „Klios Urtheil über Friedrich II.“, das symbolischer Weise an der Spitze steht, folgen zunächst „Meine Epigraphen vor einigen Werken deutscher Dichter“, von denen die meisten zuerst in der „Neuen Berlinischen Monatschrift“³⁾ erschienen waren. Den oft ganz treffenden Gedanken fehlt in der Einleitung meist die prägnante Kürze und Eleganz, die wir vom Epigramme verlangen.

¹⁾ Wien 1808. Bey Anton Pichler. Es enthalten: I. Vorbericht. Aurelius. Hermanns Tod. Lulelicus. II. Antiopé. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen. Kleopatra und Antonius nebst der Ehrenrettung der Königin Kleopatra. Virginia. III. Der Postzug. Die Gelehrte Frau. Alte Liebe rostet wohl! Die Große Batterie. IV. Erziehung macht den Menschen. Die Freundschaft der Weiber. Maskeraden. Das Nachspiel zur Erklärten Fehde. Alceste. V. Kleine Gedichte und Erzählungen. Über die theatralischen Tänze. Schreiben eines Eipeldauers. Schreiben über das Werk de la littérature allemande. Gespräch über einen wichtigen Gegenstand der Physik. Irene. VI. Briefe über Italien.

²⁾ S. W. 1808 V 3—46; Einzelausgaben: „Kleine Gedichte von Ayrenhoff“ o. O. 1810, Wien 1812, ebda. 1816, endlich S. W. 1814 V 3—72.

³⁾ Herausgegeben von Biefter. 4. Bd. S. 120—128. August 1800.

So lautet das erste:

„Vor den Werken Ewalds von Kleist.
Wir standen mit gezückten Degen
Einander oft, o Kleist, entgegen.
Du fielst; ich nicht,
Obgleich nie lau in meiner Pflicht.
Nur glücklicher als du, war ich;
Und davon überzeugt nichts angenehmer mich,
Als daß ich, iht ein alter Mann,
Dein Lied noch lesen, dich noch preisen kann.“¹⁾

Das höchste Lob aus Ayrenhoffs Munde ist der Vergleich mit den unerreichbaren Alten, der nur wenigen zuteil wird: Gellert darf sich an Ton, Einfachheit und Sittlichkeit mit Aesop messen, Gessner ist, trotzdem seine Muse Prosa spricht, der Theokrit der neuen Zeit, Ramler der Erbe des Horaz. Haller, der Dichter der Ewigkeit,²⁾ hat sich auf dem Parnasse selbst die Ewigkeit erkämpft, Gagedorn wird in Lehre und Stil als Muster des Didaktikers gepriesen, Denis ist die Zierde der österreichischen Literatur. Wielands Musarion entzückt den Kritiker, Zachariä würde ihm besser gefallen,

„Wär seine Muse mehr zu Haus geblieben.“³⁾

Die Kriegsdichtung von Gleim und Weiße bekommt eine gute Note, Rästners Wiß wird der Lanze Achills verglichen, die verwunde und zugleich heile. Die Erinnerung an J. C. Schlegels Trauerspiele wird zu einem längeren Klagegedichte über den Verfall der gegenwärtigen Bühne, und ein „gewisses Schauspiel, welches für unser Theater viel Übles gestiftet hat“, wird in einem eigenen Epigramme folgendermaßen abgefanzelt:

„Das deutsche Drama dankt, berühmter Freund,
Vor Allen Dir der Wirkung Zaubermacht,
Daß selbst Melpomene das Tragische belacht,
Und bey dem Romischen — Thalia weint.“⁴⁾

Die etwas dunkle Adresse dieses Ergusses lautet seit 1810 mit erfreulicher

¹⁾ S. W. 1814 V 59.

²⁾ Ode über die Ewigkeit in dem „Versuch Schweizerischer Gedichten“ (1732).

³⁾ Anspielung auf Zachariäs Nachahmung der Engländer, besonders Pops.

⁴⁾ S. W. 1814 V 64.

Klarheit: „An den alten Ritter Götz, der mit seiner eisernen Hand unsrer Theater-Literatur eine derbe Ohrfeige beybrachte“.

Wir finden diesen Grundstock von Epigraphen, von denen später ein Teil als „Epigramme“ bezeichnet sind, in jeder Neuauflage der Gedichte um einige vermehrt. 1803 erinnern ein paar Zeilen an Opitz' Verdienste, wenn auch die trügerische Fama schon lange von ihm schweige. Dann wendet sich Myrenhoff wieder zur Gegenwart und preist an Uz die Lieblichkeit seiner poetischen Klänge, an Klopstocks Messias, der neben Milton stehe, den hohen Schwung:

„Allein, wer schöner sang von Beyden,
Kann, leider! nur ein himmlisch Ohr,
Kein irdisches entscheiden.“¹⁾

Ein recht boshaftes Epigramm gilt den „poetischen Briefen von G. und J.“:

„Von diesem süßen Männer-Paar,
Gleich zärtlich schmachtend für einander,
Wer, lieber Amor, war
Gehäfftion? Wer Alexander?“²⁾

Cronegts gedenkt Myrenhoff wegen der persönlichen Anregung, die er von dessen „Cobrus“ empfangen habe, an Gblers Komödien lobt er den guten Willen, . . .

„Doch Molierens Geist,
Das, was vim comicam Roms Cäsar heißt,
Gab ihm die undankbare Muse nicht.“³⁾

Er weiß Lessings Bedeutung für das Lustspiel richtig einzuschätzen, mit klarem Blick auch eine Schwäche der „Mina(!) von Barnhelm“ erkennend:

„Komödie — nicht Karikatur,
Zum wiehern nicht, zum lächeln nur.
Doch fragen Viele — nicht Franzosen bloß:
Der Schurf im Stück, warum ist er Franzos?“⁴⁾

¹⁾ Ebda. S. 59.

²⁾ S. W. 1814 V 64; hier ist es betitelt „Auf einen gewissen, äußerst empfindsamen Briefwechsel zweener Dichter“, d. s. Gleim und Johann Georg Jacobi, deren überschwengliche Korrespondenz Berlin 1768 veröffentlicht wurde.

³⁾ S. W. 1814 V 60.

⁴⁾ Ebda. S. 61.

Dagegen verfaßt sein Urtheil einer Größe wie Schiller gegenüber, wenn er zum „Trauerspiele Johanne d'Arc“ die Verse macht:

„Voltairens Satyr gab dieß Märchen uns zum Lachen.
Wer Geist hat, der belachet sein Gedicht.
Herr Schiller gibt es uns, um weinen uns zu machen,
Doch wer dort lacht, der weint hier sicher nicht.“¹⁾

Stand er bei der Unvereinbarkeit des französischen Tragödienstiles mit der neuen Art Schillers dessen Dramen scharf ablehnend gegenüber, so ging ihm doch das Verständniß für die Bedeutung des Mannes nicht gänzlich ab, denn von seinen Gedichten sagt er:

„Hier, Leser, sucht den Mann von Geist, Genie,
Erfindungskraft, Philosophie!
Ihr findet ihn in jeglichem Gedicht:
Nur suchet ihn in seinen Dramen nicht.“²⁾

Die nächsten Ausgaben der Gedichte bringen nur wenige neue Epigrammen, die u. a. die Gedichte des Freiherrn von Nicolai³⁾ loben, Johann Georg Jacobi als Kämpfer gegen den schlechten Zeitgeschmack feiern, gegen das Phrasentum der Wiener Dichter eifern, Glucks Musik gegen Marmontel in Schutz nehmen. Ein Gedicht „Kyllenion“⁴⁾ wird gelobt, das Trauerspiel „Polyidos“⁵⁾ verspottet, beide sind heute längst verschollen. Ein interessanteres Urtheil findet sich erst 1816 und zwar über „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, die Myrenhoff einem Freunde mit den Versen zurückstellt:

„Wie? Ganz gelesen schon?« (hör ich Sie fragen)
Dreh Bücher nur! — Uz⁶⁾ mach die Ursach sagen.
»Wer immer malt und malt, und jeden Müdenfuß
In sein Gemälde bringt, malt uns zum Überdruß!«⁷⁾

¹⁾ Ebda. S. 64.

²⁾ Ebda. S. 61.

³⁾ Gemeint ist Ludwig Heinrich von Nicolay (1737—1820) aus Straßburg, später in russischen Diensten; seine poetischen Briefe, besonders der an den Großfürsten von Rußland, werden hervorgehoben.

⁴⁾ KYAAHNION oder: Ein Jahr in Artabien, Gotha 1805, von August Emil Herzog zu Sachsen-Gotha-Altenburg. Vgl. Goebete, Grundriß V 472.

⁵⁾ Polyidos, Tragödie, Leipzig 1805 von dem Dramenschreiber und Leipziger Senator Johann Apel. Vgl. Goebete, Grundriß VII 459 f.

⁶⁾ In seinem Briefe an den Hofrath C. (Anmerkung Myrenhoffs).

⁷⁾ Kleinere Gedichte, Wien 1816 S. 86.

Endlich bringt die Ausgabe von 1816 ein Anzahl neuer Epigramme, die von Wert sind, weil sie einen Einblick in des Verfassers politische Anschauungen gestatten.

Die Reihe dieser kleinen Gedichte verschiedenen Umfangs,¹⁾ die in den gewohnten schlechten Versen ein paar gute Einfälle bringen, richtet sich hauptsächlich gegen Napoleon und ist von einem solchen Haß gegen den Kaiser durchglüht, daß man in dem Verfasser eher eine feurigen Jüngling als einen achtzigjährigen Greis vermuten könnte. Daß sich ein Mann wie Bonaparte nicht nach den Paragraphen des Strafgesetzbuches beurteilen läßt, dafür zeigt Ahrenhoff kein Gefühl, er begleitet den Korsen mit grimmigem Hohn und Spott und freut sich unverhohlen seines tiefen Falles. In den wurzellosen Freiheitsbäumen der Revolution mit ihren roten Kappen ohne Kopf sieht er schon ein böses Symbol; mögen sich die Franzosen immerhin den Titel der grande nation beilegen: wo ihr alter Königsthron durch den Korsen um eine Stufe erhöht ist, muß auch das Volk auf höhern Stelzen gehen. Besser noch als die ähnlichsten Porträts Napoleon wiedergeben,

„Hat seinen Geist vor langer Zeit Cervantes uns gemalt,
wenn auch Don Quichotte nur ein Narr, kein Böfewicht gewesen sei; so wenig wird er des Feindes wirklicher Größe gerecht! Seine Kreaturen verachtet er natürlich vollends und läßt den Lehrer seinen Schülern einen persischen Satrapen erklären:

„Satrap heißt ungefähr: Ein — napoleon'scher König.“

Der österreichische General, der Friedrich den Großen bewunderte, hat für das Feldherrngenie Bonapartes, für seinen Rückzug aus Rußland nur Spott und jubelt nach der Schlacht bei Leipzig:

„Zerschlagen ist das große Kartenhaus;
Ihr Völker! pfeift den Architekten aus.“

Seine „Crocodillen-Thränen“, zu Fontainebleau geweint, rühren niemanden, warum hat er, der mit seinen Legionen, Ablern, Kohorten ganz Römer sein wollte, nicht auch wie Brutus, Cassius, Antonius zu sterben gewußt, anstatt als „Bandit“ auf Elba zu leben? — Endlich fällt die „korrische Chimäre“ dem „Helden Bellerophon“ in die Hände, und Ahrenhoff gibt ihnen die Verse mit auf die Reise:

¹⁾ Dreizehn an der Zahl, „Kleinere Gedichte“ 1816 S. 87—96.

„Ich habe mir erzählen lassen,
Und selbst die Chronik stimmt ein,
Daß Ragen, mitten in dem Rhein,
Den bösen Bischof Hatto fraßen;
Was Himmel, wird auf Helena gescheh'n,
Verjagt sie nicht von dort Napoleon
Durch eine neue Konstitution! —
Kann es ihm besser als dem Hatto gehn?“

Er hat auch eine Grabschrift für den Entthronten bereit, in der er ironisch dessen Größe anerkennt, aber auch den Grund dazu gefunden zu haben glaubt:

„Er selbst hat es sehr oft, sogar vom Thron gesagt,
Wer es aus seinem Mund nicht konnte hören,
Der lasse sich vom Moniteur belehren.“

Wenn auch in dieser Entdeckung ein Körnchen Wahrheit steckt, so ist doch Ahrenhoffs ganze Napoleonbeurteilung ein großer Irrtum; aber der aufflammende Franzosenhaß der Freiheitskriege nach langer, bitterer Unterdrückung trübte seinen sonst meist so klaren Blick, wie den vieler anderer Zeitgenossen, macht aber seinem deutschen Herzen alle Ehre. Zum Schlusse wendet er auf den Feind das alte Distichon ¹⁾ an:

Aut nihil, aut Caesar Napoleon esse volebat;
Et nihil et Caesar factus utrumque fuit.

Wenden wir uns zum Jahre 1803 zurück, um auch auf die übrigen Gedichte einen kurzen Blick zu werfen. Noch auf literarischem Gebiet bewegt sich das „Schreiben der Mamsell la Regle an den Herrn Gottfried August Bürger,“ ²⁾ in dem diese Dame sich gegen das betreffende Gedicht Bürgers verteidigt und ihm selber rät, Leonorens Kappen mit seinem höllischen Galopp einen vernünftigen Zaum anzulegen. „Thalia und der Jüngling“ ³⁾ beklagen den elenden Zustand des deutschen Dramas — und das fünf Jahre nach Schillers Tode! „Die kluge Wahl des Kaisers Kaligula“ ⁴⁾ ist politisch angehaucht und schildert in Juvenals Art die Verworfenheit der römischen Beamten, deren Stelle

¹⁾ Nach Ahrenhoffs Notiz von einem um 1755 verstorbenen Wiener Dichter Bantel.

²⁾ S. W. 1814 V 40—42.

³⁾ Ebda. S. 15—19.

⁴⁾ Ebda. S. 20—23.

des Kaisers Leibpö, von seinem Herrn zum Priester und Konful erwählt, besser ausgefüllt hätte. — Andere Gedichte sind versifizierte Anekdoten, die jedoch, zu unerträglicher Breite ausgedehnt, ihr bißchen Wiß ganz verlieren und völlig ungenießbar werden. So nimmt der Parvenu, der sich „attisches Salz“ aus Griechenland kommen lassen will, ¹⁾ fast drei Seiten ein, „Der Rangstreit eines Arztes mit einem Advokaten“ ²⁾ füllt ihrer sechs, während die angeführte Quelle, Cornelius Agrippa von Nettesheim, den Scherz in wenige Zeilen gefaßt hat. ³⁾ „Schior Momolo“ (1812) ⁴⁾ ist die Eulenspiegelgeschichte vom Esel, der lesen lernen soll — freilich erst binnen zehn Jahren, nach Rom übertragen im Anschlusse an das venetianische Sprichwort: In dieci anni more il papa, o l'asino o mi. In den späteren Gedichten bleibt der Wiß in immer bescheideneren Grenzen; der alte Weiberfeind bezweifelt in „Arist und seine Gattin“ (1810) ⁵⁾, daß es auf der Welt überhaupt Weibtreue gebe; „ein Domherr und ein Vogelsteller“ ⁶⁾ unterhalten sich darüber, daß die Gimpel auch „Domherrn“ heißen, weil sie viel fressen und wenig singen; „Der Astronom“ ⁷⁾ muß sich in längerem Gedicht beweisen lassen, daß ein Esel das Wetter besser prophezeie, als er, der Kalendermacher; „dem dummen Layenbruder“ ⁸⁾ geht vollends jede derartige tiefe Weisheit ab. Ein wenig Moral predigt das Gedicht „der Violinist“ ⁹⁾ (1810), in dem ein kunstverständiger Mäzen vom Geigenpieler ein Stück, das dieser auf drei, ja auf zwei Saiten bemeistert hat, nun auf einer verlangt und sich sagen lassen muß, daß man den Künstlern die nötigen Mittel gewähren solle. „Die Zauberhöhle“ ¹⁰⁾ ist nach Friedrich II.

¹⁾ 1810: „Eine Wiener Begebenheit, für deren Wahrheit der Erzähler haftet.“ S. W. 1814 V 30—33.

²⁾ Ebda. S. 23—29.

³⁾ Die lateinische Stelle aus „De Incert. et Vanit. Scient. Cap. LXXXII de Medicina in genere“ ist angegeben; in den Streit des Arztes und des Juristen um den Vortritt greift der Richter mit der Frage ein, ob auf dem Wege zum Galgen der Spießbube oder der Henker vorangehe. . . „cumque responderent, praecedere latronem, sequi autem carnificem, dedit ille sententiam, praecedant ergo juristae, sequantur medici“. S. W. 1814 V 30.

⁴⁾ Ebda. S. 33—38.

⁵⁾ Ebda. S. 39 f.

⁶⁾ Ebda. S. 43 f.

⁷⁾ Ebda. S. 53—56; „nach dem Vergier“.

⁸⁾ S. W. 1814 V 44—46.

⁹⁾ Ebda. S. 51—53.

¹⁰⁾ Ebda. S. 47—50.

bearbeitet; in einer Wunderluft des Orientes, die nur im Finsternen betreten wird, glaubt alle Welt von Gold und Silber gleißende Pracht zu sehen, bis ein kluger Mann die Sache bei Licht besieht und nur kahle Felsen entdeckt; das angehängte Moralschwänzchen lautet:

„Du Leser aber nimm aus Dem was hier
Erzählet ward, zur Lehre dir,
Daß Irrthum und Betrug — weil ihre Mißgestalten
Beym Licht verabscheut sind — sich stets im Finstern halten.“

Ein paar Fabeln machen unter dem Titel „Thier-Gespräche“¹⁾ den Beschluß der Gedichte; der Esel verachtet das Maulthier und wird seinerseits vom Zebra über die Ähsel angesehen; der Löwe verteidigt dem schleichenden Panther gegenüber seine Art, mit Gebrüll auf Raub auszugehen, denn das bringe ihm mehr Ehre; die Schlange rät dem Kal sich wie sie mit Gift zu waffnen, er aber will von Mord nichts wissen und sich lieber fangen lassen, eine Erinnerung an das fromme Schaf in Lessings Fabel.²⁾

So bieten die in den Gedichten behandelten Stoffe fast nichts Neues und Originelles, und die alten Gedanken sind, wie schon angedeutet, noch dazu verwässert und mit einer gewissen greisenhaften Geschwätzigkeit ausgesponnen, so daß wir diese Tätigkeit des alten Ahrenhoff lieber missen würden. Persönliche Empfindung spricht vielleicht nur aus dem Rätsel von der „Sphinx und Oedipus“,³⁾ das der Einundachtzigjährige an das Ende der Gedichte gestellt hat:

„Man wünscht sich keine mehr von allen Himmels Gaben;
Und dennoch, hat man sie, wünscht man sie nicht zu haben?—“
„Dieß zu errathen kann nur schwer dem Jüngling seyn;
Dem Greise fällt sogleich das hohe Alter ein.“

Abgesehen von den Gedichten begegnen uns in den Bänden der Gesamtausgabe von 1803 die alten Bekannten, deren Aussehen durch manche kleine Verbesserungen nicht wesentlich geändert ist. Nur noch ein Prosaaufsatz ist hier zum ersten Male abgedruckt: „Gespräch des Verfassers mit dem Freyherrn Joseph von Rezer, über einen wichtigen

¹⁾ Ebda. S. 67—72.

²⁾ Lessing, Fabeln 2. Buch XVIII. „Zeus und das Schaf“ nach Fab. Aesop. 119.

³⁾ S. W. 1814 V 72.

Gegenstand des Physik;“¹⁾ besser würde es heißen „der Geologie“, denn der Dialog erörtert die Veränderungen der Erdoberfläche. Während Ahrenhoff die Entstehung der Erdrinde für unerforschlich hält, weicht er in der Erklärung ihrer Umwälzungen von der damals herrschenden plutonistischen Theorie ab und nähert sich unserer heutigen Ansicht, welche die Gestalt der Erdoberfläche aus der Wechselwirkung von Meer und Land ableitet, nur nimmt er plötzliche Revolutionen statt der heute verfolgten allmählichen Änderungen an. In etwas breiter, aber klarer Form geschrieben, ist der kleine Aufsatz ein ehrendes Zeugnis für die Vielseitigkeit und den Scharfsinn seines Verfassers, der auf diesem geologischen Gebiete seiner Zeit voraus eilte. —

Mit der Redaktion der Werke ging eine eifrige Übersetzungstätigkeit Hand in Hand. Ahrenhoffs eigene klassizistische Tragödien waren von der Flut der modernen Dramen hinweggespült, aber ihr Verfasser blieb unermüdet und versuchte nun, dem „schlechten Modegeschmack“ durch die Verdeutschung französischer Meisterwerke einen Damm entgegenzusetzen. Die erste Frucht war das künstlerische Gesetzbuch der westlichen Nachbarn, „Die Dichtkunst des Boileau Despreaux aus dem Französischen metrisch übersetzt“, die noch im gleichen Jahre wie die Werke separat erschien²⁾ und dann in alle Sammlungen der Gedichte aufgenommen wurde. Der Zweck der Übersetzung,³⁾ der ersten deutschen, wie der Verfasser und auch der Rezensent in der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“ wohl mit Recht annehmen, ist der, das leider in Deutschland fast vergessene „klassische Werk“ den Dichtern aufs neue zu vermitteln und ans Herz zu legen. Die Nachbildung schließt sich eng an das Original an, dessen 1100 französische Verse in die gleiche Anzahl deutscher gegossen sind; allein an die Stelle des gereimten Alexandriners ist der reimlose fünf- bis sechsfüßige Jambus getreten, da der Versuch,

¹⁾ 1803 V 143—168, 1814 V 125—150; der Aufsatz ist wohl kurz vor dem Erscheinen verfaßt, da eine Stelle den Aufenthalt am Mittelmeere „vor sechzehn Jahren“ erwähnt (S. W. 1814 V 129).

²⁾ Von einem kaiserl. königl. Officier. Wien 1803. (Neue allg. deutsche Bibliothek 1804 Bd. 88, 2. Stück S. 473—478). Dann in: Drey neue Original-Sustspiele, Wien 1807 S. 239—317, Kleine Gedichte 1810 S. 63—119, 1812 S. 67—118, 1816 S. 105—165, auch S. W. 1814 V 73—124. — Eine gut kommentierte Ausgabe des Originals ist: L'Art Poétique de Boileau. Erklärt von F. R. Schwalbach, 2. Aufl. Berlin 1892.

³⁾ Vgl. Vorbericht S. W. 1814 V 75 f.

bei wörtlicher Wiedergabe auch den Reim beizubehalten, vom Verfasser als zu mühsam aufgegeben wurde, wie er selbst gesteht; nur am Schlusse der Abschnitte ist der Reim geblieben und bedeutet so, wie es auch die Wahl des Verses tut, ein unbewusstes Zugeständnis an den vielgeschmähten Dramatiker Schiller mit seinen klingenden Akt- und Szenenschlüssen. Der kürzere deutsche Vers hat den Mangel, die klangvolle Fülle der Boileauschen Diktion häufig zu zerstören; im allgemeinen kann die knappere Fassung dem Stoffe nicht schaden, doch fällt ihr manchmal eine Feinheit, hier ein treffendes Epitheton, dort ein gewähltes Hendiadyoin zum Opfer. Der Sinn ist überall getreu wiedergegeben, und es finden sich nur ganz wenige Ungenauigkeiten, die oft noch auf Rechnung des Reimes zu setzen sind.¹⁾ In zahlreichen Anmerkungen zeigt Ahrenhoff eine gründliche Kenntnis der französischen Literatur — falls es nicht auch damals schon kommentierte Ausgaben des Boileau gegeben hat; die Beispiele des Originals sind beibehalten, für Bilder, die dem Deutschen fernere liegen, treten bekanntere ein.²⁾ In den späteren Ausgaben der „Dichtkunst“ verwertete der Übersetzer die eingehende und im ganzen wohlwollende Rezension der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“.³⁾

Den theatralischen Regeln ließ Ahrenhoff im folgenden Jahre die praktischen Beispiele folgen: „Andromache, Bajazet und Iphigenie in Aulis. Drey Trauerspiele von Racine, metrisch übersetzt.“⁴⁾ Der Gedanke, französische Tragödien für die deutsche Bühne zu bearbeiten,

¹⁾ z. B. III 74 gibt brodequin mit Cothurn statt Soccus wieder; dem Reim zu Liebe war der Pégase „rétif“ (I, 6) zum „verrenkten“ Pegasus geworden, später in „stättig“ verbessert; der Reim verschuldet auch sonst manche Steifheit. Die wenigen absichtlichen Abweichungen sind in Anmerkungen begründet, so II 157—160.

²⁾ Aus Pierrot und Toinon werden Hans und Grete (II, 24), an Stelle des Galien (Salenus) tritt sein uns bekannterer Kollege Hippokrat (IV, 21 ff.), und statt des Permesse fliebt dem Dichter die Aganippe (IV, 175).

³⁾ 88. Bd. 2. Stück 1804 S. 773—778.

⁴⁾ Preßburg 1804. Angeführt bei Hamburger-Meusel, Das gelehrte Teutschland XIII. Bd. Lemgo 1808 S. 48; Jördens, Begleit deutscher Dichter und Prosaisten V. Bd. Leipzig 1810 S. 726. Eingehende Rezensionen mit Proben in der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“ Bd. 101, 1. Stück 1805 S. 79 ff. und „Allgemeine Literaturzeitung“ 1805 Nr. 339 vom 30. Dezember (S. 339 f.); auf diese mußte sich die Beurteilung stützen, da ich die Ausgabe selbst nicht auffinden konnte.

war sehr zeitgemäß, und unsere beiden Dichturfürsten haben ihn geteilt, Goethe, indem er Voltaires „Mahomet“ und „Lanfred“¹⁾ verdeutschte, Schiller, indem er noch am Abende seines Lebens Racines „Phädra“ der deutschen Literatur gewann;²⁾ Myrenhoff befand sich also in bester Gesellschaft, aber machte ihr keine große Ehre. Nach der gewohnten Vorrede über die Farcen Shakespeares, den „Odenprunk der Modernen“ und die erhabene Schönheit Racines folgen die Tragödien in reimlosen Jamben. Der Übersetzer bleibt der Vorlage im ganzen treu, nur hat er sich häufig Kürzungen gestattet, die Racines endlose Tiraden nach unserm Geschmacke auch wohl vertragen können; aber leider geht damit der letzte Rest des glänzenden, kraftvollen Reichthums der Sprache aus dem Original verloren,³⁾ sodasß selbst der sehr wohlwollende Kritiker in

¹⁾ „Lancred“ errang in Wien am 6. Juni 1808 trotz der „harten holprigen“ Übersetzung Beifall, kam aber nicht über drei Aufführungen hinaus. „Der Frehmütige“. (Die Theater Wiens II. Bd. 2. Halbband 1. Teil 1903 S. 153).

²⁾ Am 17. Dezember 1808 gab das Burgtheater Schillers „Phädra“ zum ersten Male bei der Totenfeier des Dichters (ebenda S. 174 ff.).

³⁾ Als Beispiel der gekürzten und verwässerten Übersetzung seien einige Verse aus Iphigenie IV, 4 (Ende) angeführt.

Clytemnestre

Un prêtre, environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle,
Déchirera son sein, et, d'un œil curieux,
Dans son cœur palpitant consultera les dieux!
Et moi, qui l'amenai triomphante, adorée,
Je m'en retournerai seule et desespérée!
Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avait semés!
Non, je ne l'aurai point amenée au supplice;
Ou vous ferez aux Grecs un double sacrifice.
Ni crainte ni respect ne m'en peut détacher:
De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.
Aussi barbare époux qu'impitoyable père,
Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère.

Ein Priester, unterstützt von Bösewichtern,
Soll meine Tochter mir ermorden? soll
In ihrem Herz, in ihrem Eingeweide
Die Zukunft und der Götter Willen späh'n?
Und ich Betrogne, die sie hergebracht,
Soll ohne sie verzweifelnd von hier ziehn?
Nein Grausamer! Soll meine Tochter sterben,

der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek“ mißmutig meint: „Eigentlich prosaisch darf die Diktion der Tragödie denn doch auch nicht seyn.“¹⁾ Viel ungünstiger lautet die Rezension der „Allgemeinen Literaturzeitung“,²⁾ die feststellt, daß man den Geist und die Manier des französischen Dichters in der Übersetzung nur selten wiedererkenne; den prunkvollen „Odenstil“ habe der Verfasser allerdings vermieden, aber

„ Sectantem levia nervi
Deficiunt animusque“

Mußt du dem Heer ein doppelt Opfer bringen,
Noch eh als Sie muß ihre Mutter bluten.
Gleich abscheuwürdig als Gemahl und Vater,
Versuch es sie der Mutter zu entreißen.

¹⁾ Neue allg. d. Bibl. Bd. 101, 1. Stück 1805 S. 88.

²⁾ 1805, Nr. 339 vom 30. Dezember, S. 339 f.

Lebensabend.

1804—1819.

Hatte Ayrenhoff in den eben besprochenen Übersetzungen sich noch einmal durch die Lat als treuen Liebhaber der tragédie classique bekannt, so mochte er sich als alter Soldat sagen, daß die beste Verteidigung der Hieb sei. Daher unternahm er einen kühnen Handstreich mitten ins Land der Gegner mit dem Lustspiel „Das Neue Theater der Deutschen“. ¹⁾ Michael Bernays hat bereits auf das Stück aufmerksam gemacht und eine kleine Charakteristik gegeben, ²⁾ er geht aber zu weit, wenn er aus Ayrenhoffs literarischer Satire einen Rückschluß auf die literarischen Ansichten des damaligen Wien macht, denn mit diesen lag der Alte bereits über zwanzig Jahre in einer Fehde, die schon lange für ihn nichts als Niederlagen gebracht hatte. Daß er mit dem Büchlein in seiner Vaterstadt Anklang gefunden, dürfen wir deshalb bis zum Beweise des Gegenteils ruhig in Zweifel ziehen. Als persönliche Äußerung werden wir das Stück, das sich hauptsächlich gegen Shakespeare, Schiller und (den jungen) Goethe richtet, mit Vergnügen, meinetwegen auch, wie Bernays meint, „mit heiterem Entsetzen“ lesen. Wir betrachten die Tendenz und den hauptsächlich literarischen Inhalt am besten in Verbindung mit Ayrenhoffs dramaturgischen Ansichten überhaupt und beschränken uns hier auf die Einkleidung des Stückes und kleinere literarische Angriffe in demselben.

¹⁾ Eine lustige Komödie in zwey Aufzügen. Von einem Mitgliede der Kurfürstl. deutschen Gesellschaft in Mannheim. Preßburg 1804. Verändert und erweitert in den „Drey neuen Original-Lustspielen“ Wien 1807 S. 83—164; abgedruckt S. W. 1814 IV 163—224.

²⁾ „Schriften zur Kritik und Sittengeschichte“ Bd. 1 Stuttgart 1895 S. 250 Anm.

Als Zweck des literarischen Angriffs bezeichnet der „Vorbericht“ ¹⁾ die ästhetische und sittliche Verbesserung der deutschen Schaubühne. Fast das ganze Ausland sehe seit einiger Zeit mit Verachtung auf unsere dramatische Poesie herab; daraus leitet der Verfasser als Landsmann das Recht ab, auch einmal über den Zustand des deutschen Theaters offen seine Meinung zu sagen, da doch sein Tadel lange nicht so kränkend sei wie die Verachtung der Fremden. Er hoffe zugleich, in dem Bestreben, für die Zukunft dem Verderbnisse des Theaters zu steuern, einige gleichdenkende „Literatoren“ zu finden, welche die nötigen Erfordernisse dazu, guten Geschmack und Weltkenntnis besäßen. Wichtig für die Charakteristik Ahrenhoffs ist vor allem das Geständnis, daß er „die Talente verschiedener von den Dichtern, deren Werke in nachfolgender Komödie lächerlich gemacht werden, hochschätze, und nur bedauere, daß diese Dichter ihre Fähigkeit nicht mehr zur Ehre der vaterländischen Literatur verwenden wollen“. Diese Worte können wir wohl auf Goethe und Schiller beziehen, hat Ahrenhoff doch den Gedichten des einen wie den späteren Dramen des andern seine Anerkennung nicht versagt. — Daß er für seine Mahnungen die heitere Form des Lustspiels gewählt, soll der Leitspruch auf dem Titel rechtfertigen „ . . . Ridetom dicere verum, quis vetat? Horat. Sat. I.“ Übrigens hat das Stück außer der Dialogform nichts Dramatisches an sich und war auch wohl nicht zur Aufführung bestimmt, wie schon aus der Handlung erhellt, wenn man von einer solchen sprechen darf. Der Theater-Unternehmer Walter ist an der verderbten dramatischen Zeitrichtung zu Grunde gegangen, nachdem vorher schon sein kritisches Journal an seinem guten Geschmacke und dem schlechten des Publikums gescheitert ist; da bringt sein Freund, der Maler Oswald, aus Italien die großartige Idee mit, die modernen Stücke nur zu deklamieren und dazu Bilder vorzuführen, etwa in der Art, wie auf den Jahrmärkten die jetzt fast verschwundenen großen Mordgeschichten produziert wurden. Das Unternehmen, das auch die Unterstützung eines hohen Bürgermeisters nebst Gemahlin findet, erzielt einen Riesenerfolg, findet den Beifall der Kritik und leitet eine neue Epoche des Dramas ein.

In diesem Rahmen finden wir nun eine ganze Rundschau über das böse moderne Theater. So gibt eine Szene mit den Gage fordern-

¹⁾ 1807 S. VII und 85 f., S. W. 1914 IV 165 f.

den Schauspielern¹⁾ und Schauspielerinnen Gelegenheit zu Seitenhieben auf „Forcerollen“ wie Macbeth, Götz von Berlichingen, Othello, Lear und heikle Damenrollen wie Rozebues Kleopatra oder die Bertha im Fiesko; die Forderungen des Dekorateurs, Schneiders und Kapellmeisters liefern weiteres Material gegen die schlimmen „Schau“-Spiele, die ihren Namen davon haben, daß es in ihnen gar viel zu schauen gibt an Bataillen, Stürmen, Turnieren, Triumphaufzügen, Reichenbegängnissen und derlei Spektakel, wobei sich das Publikum trefflich unterhält, die Kasse des Direktors aber zu Grunde geht. — Auf der neuen Bühne wird zuerst „Hamlet“ deklamiert, und des weiteren sollen u. a. an die Reihe kommen „Der Hofmeister“,²⁾ „Die Räuber“, „Der Spieler“³⁾ und „Die Jäger“,⁴⁾ „Die Hussiten“,⁴⁾ vor allem „Fiesko“ und „Die Braut von Messina“ — gewiß meistens Stücke, deren Stoff, wenn man den Schwerpunkt auf die Gräßlichkeit legt, zur Vorführung als Mordgeschichte nicht ungeeignet erscheint, besonders einem Manne, der im französischen Klassikerideal stecken geblieben ist; dagegen werden Weiße,⁵⁾ Garbe und Engel wegen ihres „ungenialischen“ Stiles lobend erwähnt. Eine besondere Szene ist der Kritik gewidmet, die der Rezensent „Zwerg“ verkörpert; der deutlichen Symbolik des Namens entspricht die Figur dieses Herrn, der über das alte Drama spottet und sich für die neue Scharlatanbühne so begeistert, daß er sie ausnahmsweise in allen kritischen Journalen loben will, während er sonst seine Opfer in einigen Blättern lobt, in anderen herunterreißt, wie es dem Redakteur paßt. Für seine „Zeitverfümmnis“ läßt er sich von Oswald gern mit ein paar Gulden „entschädigen“, um sich dann noch das Geld für seine Gasthofrechnung auszubitten. Auch nichtliterarische Gegenstände werden gelegentlich in den Kreis der Betrachtung gezogen, so z. B. verbirgt sich die Schädel-

¹⁾ Einer von ihnen, dessen stolzer nom de guerre „Gart“ wohl an den großen britischen Mimen Garrick (1716 - 1779) gemahnen soll, er bietet sich, im Notfalle auch einen Orang-Utang zu spielen, obwohl er sonst mit Erfolg König Lear und Götz von Berlichingen dargestellt habe. — Garrick wird auch in wenig schmeichelhafter Weise im Briefe über Deutschlands Theaterwesen erwähnt. S. W. 1814 V 195 f.

²⁾ Von Benz; vgl. Brief 1 unseres Anhangs.

³⁾ Von Jffland.

⁴⁾ Von Rozebue.

⁵⁾ Christian Felix Weiße ist gemeint.

lehre Galls hinter den „neuen Entdeckungen eines großen Gehirn-Anatomikers, kraft welcher man durch Beführung des Schädels genau wissen kann, welche und wie viele Talente in den verschiedenen Fächern des menschlichen Verstandeskastens verschlossen sind“ (I, 6).¹⁾ Eine neue Szene, um die das Stück 1807 erweitert ist, gilt lediglich der „Jungfrau von Orleans“. ²⁾ —

Wie oben erwähnt, wurde das „Neue Theater der Deutschen“ 1807 in einem Sammelbande „Dreh neue Original-Lustspiele“³⁾ wieder gedruckt. Ein kurzer „Vorbericht des Verfassers“⁴⁾ geht den Stücken voraus; Ahrenhoff wendet sich darin scharf gegen Mercier,⁵⁾ „der das Theater bloß als einen Predigtstuhl oder aber als ein Schaffot betrachtet wissen“ wolle; er höre auch als Greis Thalien lieber scherzen als winseln, und so gehörten die vorliegenden Stücke weder zur „weinerlichen Komödie noch zu der jetzt so beliebten Gattung des so genannten Schauspiels“. Daß die „Schauspiele“ es Ahrenhoff angetan haben, wissen wir bereits; titulierte er sie doch auch gern „Guckspiele“ und meint, sie trügen ihren Namen mit Recht, da an die Stelle der Tragik bloßes Gucken und Schauen getreten sei, eine Etymologie, die uns so anmutet, wie die Tiecks, wenn er im Scherze meint, man spräche von den „Leistungen“ der Schauspieler, weil sie alles über einen Reisten schlugen.

Nach kurzen Bemerkungen über die einzelnen Stücke folgt als erstes: „Der Kaufmann von Triest“ oder die Welsucht des Handelsstandes. Lustspiel in drei Aufzügen.“⁶⁾ Die Absicht ist, wie der Untertitel erraten läßt und der Vorbericht hervorhebt, „eine moralische“, nämlich die, den Mißbrauch zu geißeln, daß man reich gewordene Kauf-

¹⁾ S. W. 1814 IV 181.

²⁾ 1802 am Burgtheater zuerst aufgeführt; die kleine Parodie fällt unter die Behandlung der Stellung Ahrenhoffs zu Schiller.

³⁾ „Dreh neue Original-Lustspiele. Von Ahrenhoff. Diefen folget des Verfassers neu verbesserte metrische Uebersetzung der Art poetique von Boileau Despreaux. Wien 1807.“

⁴⁾ S. V—VIII.

⁵⁾ Louis-Sébastien Mercier (1740—1814) schrieb 1773 „Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique“, in dem er die ganze Alexandrinertragödie, Corneille, Racine, auch Boileau verwirft, selbst Molière nicht rückhaltlos anerkennt, dagegen für Shakespeares Größe Verständnis zeigt.

⁶⁾ „Dreh neue Original-Lustspiele“ S. 1—82. Abgedruckt S. W. 1814 III 237—306.

leute für ihre „Verdienste“ auf dem Gebiete des Handels abelt, obwohl es doch — hier blickt der alte Aristokrat und Offizier durch — die wahre Bestimmung des Adels seit seinem Anbeginn sei, zu Felde zu ziehen (III, 4), während statt dessen schon die Söhne der neugebackenen Ritter ihre einzige Tätigkeit meist darin suchten, das väterliche Erbe möglichst schnell und fidel durchzubringen; demnach scheint sich die Welt in den hundert Jahren seit der Abfassung des Stückes nicht wesentlich geändert zu haben. — Auf dem angegebenen Wege hat es der Ritter von Camelot vom reichen Erben nach lustiger Jugendzeit zum Industrierritter gebracht, entfaltet als solcher aber eine so eifrige Tätigkeit, daß es ihm fast gelingt, die Hand Juliens, der Tochter des reichen Kaufmanns Damon, zu ergattern. Da kehrt gerade zur rechten Zeit der totgeglaubte Bräutigam des Mädchens, der wackere junge Kaufmann Richard, der seinem Stande treu bleiben will, in die Heimat zurück, zugleich werden Camelot und sein ebenbürtiger Freund „Edler Herr v. Zuckerhut“ entlarvt, und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Diese nicht gerade neue und originelle Handlung hat Ayrenhoff leider auch nicht besonders schmackhaft anzurichten gewußt, und die drei Akte sind kaum mehr als Lose an einander gereihte Konversationsauftritte, eingeleitet durch die gewohnte Expositionsszene zwischen den uns ebenso bekannten Bedienten Johann und Bifette.¹⁾ Unter den Personen sind einige augenscheinlich nach der Natur gezeichnet und nicht übel gelungen, so Mama Damon, die gar zu gern einen adligen Schwiegersohn haben möchte, daneben an das Kartenschlagen ihrer Freundin „Sibylla“ fester glaubt als an das Evangelium. Im Poeten „Wirbel“, der in Schwung und Mythologie schwelgt, bekommen die Genies und die neue deutsche Poesie ihr Teil (II, 10), auch das Triester Theater wird bei Gelegenheit abgefanzelt. Viel interessanter als die braven, aber langweiligen Kaufleute und Mustermenschen sind die beiden Spitzbuben, wie solche überhaupt in Literatur und Leben meistens eine viel kurzweiligere Menschengattung darstellen als der rechtschaffene Ehrenmann. Während Camelot außs Feiraten spekuliert, arbeitet Zuckerhut in Erbschleicherei, sucht sich das Wohlwollen älterer Personen zu erwerben und ihnen durch die Angst vor dem gelben Fieber ein Testament zu entlocken, das dann leider nicht zu seinen Gunsten ausfällt. — In der Überarbeitung von 1814 ist

¹⁾ Eine gleiche Expositionsszene haben wir im „Postzug“, in der „Gelehrten Frau“ und in der „Freundschaft der Weiber“.

einiges gekürzt, neu dagegen das Tirolermädchen Cathel hinzugekommen, das auf den Handel gehen muß und treuherzig in der heimischen Mundart von ihren Bergen plaudert, eine hübsche aus dem Leben gegriffene Figur. — Mit den Triester lokalen Verhältnissen ist der Verfasser gut bekannt,¹⁾ doch nimmt ihre Erörterung viel zu viel Raum ein, das Ganze geht überhaupt zu sehr in die Breite, die Handlung wird schleppend, und für die Aufführung wird das Stück unbrauchbar.

So ist „Der Kaufmann von Triest“ wohl eben so wenig auf die Bühne gekommen wie das letzte der drei Lustspiele, „Der Fasching-Sonntag.“²⁾ Hinter dem so süddeutsch-wienerisch klingenden Titel steckt ein Fremdling; der „Fasching-Sonntag“ ist nämlich ein verkleideter Franzose und zwar ein schlecht verkleideter, Molières „L'Avare“. Aehrenhoff hat sich in diesem seinem letzten Lustspiele viel enger als in der „Gelehrten Frau“ an sein Muster angeschlossen, Personen und Anlage sind genau dieselben wie im „Geizigen“. Der alte „Fitzig“ (Harpagon) will seine junge Tochter Julie (Élise) mit seinem bejahrten Freunde „Brummer“ (Anselme) verheiraten; seinem Sohne Ferdinand (Cléante) hat er — wie bei Molière — eine reiche Witwe zugebacht, und er selbst gedenkt dessen Geliebte Nanette Treumund (Mariane) zu freien. Während nun aber bei Molière erst am Schluß Mariane und Valère als Geschwister und Anselmes Kinder entdeckt werden, wodurch die Lösung des Knotens erfolgt, ist bei Aehrenhoff Brummer von vornherein der Vormund Nanettes und ihres Bruders Treumund (Valère); dieser liebt ebenfalls die Auserwählte seines Vormunds, wie Valère die seines ihm allerdings unbekanntes Vaters Anselme. Aber nun geht Aehrenhoff seine eigenen Wege; denn Molière offenbart, wie erwähnt, die Familienbeziehungen von Anselme, Mariane und Valère erst im letzten Akte und beschränkt so den leidigen Parallelismus — zwei Söhne heiraten zwei Mädchen, die anfangs die Väter für sich in Aussicht genommen hatten, — auf eine kurze Szene. An dieser Klippe ist Aehrenhoff rettungslos gescheitert und langweilt uns die ganzen drei Aufzüge hindurch mit den gänzlich unwahrscheinlichen Verhältnissen, wobei ihm obendrein durchaus die Fähigkeit abgeht, Liebespaare überhaupt,

¹⁾ Er verdankte diese Kenntnis dem Winteraufenthalte in Görz 1786 auf 1787. Vgl. die Briefe über Italien.

²⁾ „Der Fasching-Sonntag. Eine Volksposse in drey Aufzügen“ in: Drey neue Original-Lustspiele. Von Aehrenhoff. Wien 1807, S. 165—238; abgedruckt S. W. 1814 IV 263—318.

geschweige denn zwei ganz gleiche Liebespaare individuell auszugestalten. Die zweite Abweichung zeigt sich in der Entwicklung der Handlung; Molière läßt in weiser Beschränkung den Anselme nur am Schlusse auftreten und hat ihn wie auch die meisten andern Personen ziemlich farblos gehalten; er verlegt seine ganze Kraft darauf, den Titelhelden auszugestalten, in dem er denn auch eine der köstlichsten Figuren der französischen Literatur, vielleicht der Weltliteratur, geschaffen hat. Sein Vastier bietet naturgemäß die Handhabe zur Lösung des Knotens: der Geiz liefert ihn in die Hände der Gegenspieler, die ihn durch die Entwendung seiner lieben Raffette zur Einwilligung in ihre Pläne zwingen. Filzig wird auch von Ahrenhoff nicht übel geschildert und ist die beste Figur im „Fasching-Sonntag“, was allerdings mehr auf Rechnung des großen Vorbildes, als auf die des Verfassers zu setzen ist; daneben zeichnet Ahrenhoff aber noch eingehend das Bild „Brummers“ als das eines eifersüchtigen Polterers und Tyrannen,¹⁾ der schon vier (!) Frauen tot geärgert hat. Seine Festigkeit und Eifersucht bieten für Treumund und den Diener Strick²⁾ (bei Molière la Flèche) die Gelegenheit, ihn mit Filzig zu entzweien, worauf dann die glückliche Heirat der beiden jungen Paare erfolgt.

Der Schwerpunkt des Stückes ist also völlig verlegt, und, wenn wir dem Vorberichte³⁾ glauben wollen, hat der Verfasser dieses Mal seinen Weitsatz „Ridendo corrigere“ ganz außer Acht gelassen; denn er sagt: „. . . Der Fasching-Sonntag wird schon durch seinen Titel charakterisiert, und hat keinen andern Zweck, als etwa den der meisten Intriguen-Komödien — den, auf eine, Verstand und Sittlichkeit nicht beleidigende Art, zu belustigen.“ So sehr verkannte er sein Muster, in dem uns Molière eine der hervorragendsten Charakterkomödien aller Zeiten geschenkt hat, wenn darin auch an Intrigen kein Mangel ist. Oder wollte Ahrenhoff die Aufmerksamkeit gar nicht auf den „Geizigen“ lenken? Er erwähnt ihn mit keinem Worte, und doch streift die Ausnutzung manchmal an das Plagiat.⁴⁾ — Die Sprache ist flott und

¹⁾ Zu manchen Zügen hat Sganarelle aus der École des Maris Porträt geseffen.

²⁾ Gewöhnlich heißen die Bedienten bei Ahrenhoff Johann; Strick nur, wenn sie diesen schönen Namen wirklich verdienen wie z. B. auch in „Alte Liebe rostet wohl!“

³⁾ Drei neue Original-Lustspiele. S. VII.

⁴⁾ So bläst Filzig von zwei Kerzen aus Sparsamkeitsrückichten eine aus (III, 7) gerade wie Harpagon (L'Avare V, 5).

natürlich, stark mit Dialektausdrücken gemischt, der dumme Bediente Pappel¹⁾ spricht ganz seine heimatische Mundart. Daß beim Glücke der Herrschaft auch die Dienerschaft nicht leer ausgeht, sind wir bei Ahrenhoff gewohnt; Strid bekommt seine Bifette, und so ist die Gleichheit aller Stände vor dem dramatischen Richterstuhl dargetan. —

Diese Lustspiele sind die letzten Früchte von Ahrenhoffs dramatischer Tätigkeit, aber nicht der Schluß seiner literarischen Arbeiten überhaupt. Der alte Dichter benutzte die wohlverdiente Muße des Ruhestandes und die Einsamkeit, zu der ihn die Schwächen des Alters, besonders eine immer wachsende Taubheit verurteilten, um seine alten Lieblinge wieder hervorzufinden, sie aufs neue zu verbessern und herauszugeben. Die „Gelehrte Frau“ wurde 1809 in vier Aufzüge umgearbeitet, neue Auflagen von „Cleopatra und Antonius“ erschienen 1808 und 1813, auch die Gedichte kamen separat heraus 1810 in erster, schon zwei Jahre später, um die Selbstbiographie vermehrt, in zweiter Auflage; diese, betitelt „Schreiben des Verfassers über Einige seiner militärischen und literarischen Begebenheiten an den Herrn Joseph Friedrich Baron von Rezer“, war 1804 in Preßburg entstanden, wurde aber, wie schon oben erwähnt ist, erst 1810 veröffentlicht. Endlich veranstaltete Ahrenhoff 1814 eine dritte Auflage seiner Werke,²⁾ „obwohl schon und noch zwei Auflagen existierten“, wie Franz Gräffer den Verleger sagen läßt;³⁾ des Verfassers alter Freund Rezer zeichnet dieses Mal als Herausgeber und leitet den ersten Band mit einer lobenden Vor Erinnerung⁴⁾ ein. Die Stücke folgen im wesentlichen nach der Anordnung von 1803; den Trauerspielen geht noch die Selbstbiographie voraus, „Irene“ beschließt jetzt den zweiten Band, wogegen das „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ zu den übrigen kritischen Schriften in den

¹⁾ Eine Ausgestaltung von Molières La Merluche („Stodfish“) und ein unwillkürlicher Anklang an den tölpelhaften Diener in der Hanswurstkomödie.

²⁾ „Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants, sämtliche Werke. Herausgegeben von Joseph Friedrich Freiherrn von Rezer. Dritte neu verbesserte und vermehrte Auflage. Wien, 1814. Gedruckt bey Matthias Andreas Schmidt, Universitäts-Buchdrucker.“ 6 Bände.

³⁾ Franz Gräffer, Wiener Dosenstücke. 1. Theil Wien 1846 (4. Theil der kleinen Wiener Memoiren) enthält S. 275 ff. einen Aufsatz: „Ahrenhoffs dritte Auflage“, der in drolliger Weise das Zustandekommen derselben schildert.

⁴⁾ Datiert: Wien den 15. Dezember 1813. S. W. 1814 I 3—8.

fünften gekommen ist; die Lustspiele sind um die drei neuen vermehrt. Neu ist endlich das „Schreiben an den Herrn Thomas West, Herausgeber des Sonntagsblattes, über einige dramaturgische Gegenstände“,¹⁾ das im Jahre 1808 gegen einige Artikel des genannten Journals geschrieben war und seinem Inhalte entsprechend in unserm letzten Abschnitte verwertet wird. 1816 begegnen uns noch einmal die Gedichte, vermehrt um die politischen Epigramme, während neue literarische noch im folgenden Jahre in verschiedenen Nummern der „Wiener Theaterzeitung“ erscheinen,²⁾ und 1817 beschließt Ahrenhoff seine literarische Laufbahn in derselben Gattung der Dichtkunst, mit der er sie einundfünfzig Jahre zuvor begonnen, im Dienste der tragischen Muse.

Er veranstaltet nämlich eine letzte Ausgabe seiner sämtlichen Trauerspiele³⁾ und zeigt damit noch einmal, daß er in völliger Verehrung seiner wahren Befähigung für das Lustspiel bis zum Ende der hartnäckige Verteidiger der alten Tragödie geblieben ist. Die vorausgehende Einleitung: „Der Verfasser an das Wienerische Theater-Publikum“⁴⁾ bewegt sich zwar in den gewohnten Bahnen, verdient aber doch als literarisches Testament des Vierundachtzigjährigen einige Worte der Erwähnung. Er benützt zunächst die Gelegenheit, sich vom Publikum, mit dem er als Dichter wohl schwerlich mehr etwas zu tun haben werde, für immer zu beurlauben, und wünscht ihm in Zukunft recht vieles ununterbrochenes Vergnügen. Die Neuausgabe habe er allerdings nicht dem Publikum, sondern sich selbst zu Liebe unternommen, einmal zu seinem Zeitvertreib, dann aber auch, um „den wenigen alten Freunden seiner Muse etwas so Gutes zu hinterlassen, als er zu hinterlassen vermögend sei“. Es folgt dann eine in scharfem, teilweise bitter-ironischem Tone gehaltene Polemik gegen den herrschenden Theatergeschmack, die aber nichts Neues bietet, und den Beschluß macht der Vorschlag einer „allgemein accreditierten Deutschen Akademie der Wissenschaften“; von ihr erwartet Ahrenhoff die gebedhlichsten Folgen für die Vervollkommnung

¹⁾ S. W. 1814 V 231—264.

²⁾ Vgl. Horner, Goethe und Ahrenhoff. Chronik des Wiener Goethevereins. 13. Bd. 1899 S. 4—8.

³⁾ „Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants, sämtliche Trauerspiele. Durchaus neu verbessert in zwey Bänden. Wien, 1817. Gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, Universitäts-Buchdrucker.“ 352 u. 376 S.

⁴⁾ S. 3—14.

der Sprache wie für die Verhinderung vieler Mißbräuche in der Literatur, überhaupt werde Deutschland durch die Akademie ein mehr zusammenhängender Körper werden, wozu auch ein allgemeines Lehrbuch zur Bildung des Geschmacks viel beitragen könne; freilich müßten die unzähligen Ästhetiker ihren eigenen literarischen Koran drangeben, doch lasse sich eine Einigung gewiß erzielen, wenn jeder Akademiker bei der heiligen Vernunft schwören müsse, „bei jedem Falle zuerst den guten Geschmack (woran es uns noch am meisten gebricht) und dann erst die (jedoch von der Vernunft selbst gemäßigte, durch Kenntnisse bereicherte und geregelte) Phantasie zu beachten und zu verehren. —“¹⁾

Bei den Dramen selbst dürfen wir die Angabe des Titelblattes: „Durchaus neu verbessert,“ nicht überschätzen; Änderungen, die meistens auch Verbesserungen darstellen, finden wir in jedem Stücke, ja fast in jedem Auftritte, sie sind jedoch nur geringfügig und betreffen lediglich die Sprache oder Versifikation, nur selten sind ganze Verse gestrichen oder hinzugekommen; Sinn und Handlung sind unberührt geblieben. Der Inhalt deckt sich mit dem der beiden ersten Bände von 1814, nur die Selbstbiographie ist fortgeblieben, und an ihrer Stelle ist das „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunstricherey“ als dramaturgisches Glaubensbekenntnis des Verfassers aufgenommen. — So bietet die Ausgabe nichts Neues und stellt nichts anderes dar als die Frucht der Bemühungen des Greises, „sich die lange Weile zu kürzen“; ein literarisches Bedürfnis nach ihr hat nicht vorgelegen, und auch ein buchhändlerisches wird ebenso wenig wie 1814 bestanden haben.

Der erstaunlichen geistigen Frische, die sich in der reichen literarischen Tätigkeit dieser Jahre ausprägt, entsprach leider das körperliche Befinden des greisen Offiziers nicht so ganz. Schon in dem harten Winter 1803 auf 1804, den er in Preßburg zubrachte, gestattete ihm seine Gesundheit fast drei Monate lang nicht, das Haus zu verlassen; dabei klagt er in einem Schreiben an Reher,²⁾ daß seine Nerven immer schwächer würden, und mit den Nerven auch Augen und Ohren, so daß ein baldiger Tod dem alten Soldaten als das Beste erschien. „Was Gott will!“ schreibt er, „der beste Tod bleibt doch immer der, durch einen Schlagfluß oder eine Kanonenkugel . . .“ Er war ihm nicht beschieden, noch sechzehn lange Jahre mußte er die Beschwerden des

¹⁾ Sämmtliche Trauerspiele 1817 I 13.

²⁾ S. W. 1814 I 41.

Alters ertragen, zwar von treuen Freunden umgeben, aber doch ohne Familie, allein, der letzte seines Stammes. Zunehmende Taubheit¹⁾ vereinsamte ihn auch in der Gesellschaft immer mehr, nur in seinen literarischen Arbeiten fand der Greis Trost und Freude. Endlich am 15. August 1819 wurde der alte Veteran des Schwertes und der Feder zur großen Armee einberufen.²⁾ Die literarischen Zeitschriften bringen nur kurz die Nachricht seines Todes,³⁾ denn im Reiche der Literatur war er, wenigstens außerhalb der Mauern seiner Vaterstadt, längst vergessen. — Eine Grabchrift hat Ahrenhoff sich schon viele Jahre vor seinem Tode selber verfaßt; sie ist so bezeichnend für die Denkart des merkwürdigen Mannes, daß sie die Skizze seines Lebens beschließen möge. Er schreibt am 1. Mai 1804 an seinen Freund Joseph Friedrich von Nezer:⁴⁾ „Meine Grabchrift habe ich mir schon damahl gemacht. Von dieser erlaube ich Ihnen nach meinem Tode Gebrauch zu machen. Doch haben Sie den Grabstein der — wie die Inschrift selbst bemerken läßt — ein schöner Marmor oder Granit sehn muß, selbst zu kaufen, denn ich legiere in meinem Testamente keinen Kreuzer dazu. Sie lautet.

Ein Mittel ding von böß und gut
War, der hier ungenannt auf ewig ruht;
Wer ganz gut ist, sey Herr von diesem Stein,
Und schneide seinen Rahmen ein.“

¹⁾ Noch 1817 klagt er darüber, vgl. *Sämmtliche Trauerspiele*, Vorrede I 4.

²⁾ *Totenverzeichnis der Wiener Zeitung* 1819, Nr. 189, S. 755: „Cornelius von Ahrenhoff, pens. k. k. Feldmarschall-Lieutenant, alt 88 Jahre (!), in der Leopoldstadt Nr. 331, an Alterschwäche“. Das früher meist falsch angegebene Datum des Todes hat Bernd genau festgestellt (Cornelius Hermann von Ahrenhoff S. 8).

³⁾ Das „Allgemeine Repertorium der neuesten in- und ausländischen Bitteratur“ verzeichnet unter den Todesfällen: „Am 14. (!) August zu Wien der k. k. Feldmarschall-Lieutenant Cornelius Hermann von Ahrenhoff, Veteran der Deutschen Dramatiker (schon 1768 (!) gab er ein Trauerspiel *Murelius* und 1769 ein Lustspiel *Der Postzug* heraus) im 88. (!) Jahre d. A. (nach Meusel 1734 (!) geb.)“. III. Bd. Leipzig 1819 S. 823. — Die „Allgemeine Bitteraturzeitung“ berichtet: „Am 14. (!) August starb zu Wien der General-Wachtmeister (!) Cornelius Hermann von Ahrenhoff, schon seit 1760 (!) als Theaterdichter vortheilhaft bekannt im 88. (!) Jahre seines Alters.“ 36. Jahrgang, 1812 S. 600.

⁴⁾ S. W. 1814 I 41.

Ayrnehoffs dramaturgische Ansichten und seine Technik.

Wir haben Ayrnehoffs Leben und Schaffen von Beginn bis zu Ende verfolgt, ohne bisher seine kritische Tätigkeit erschöpfend in den Kreis der Betrachtung zu ziehen; seine beiden Hauptschriften dieser Richtung, das „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunst-richterey“ (1782)¹⁾ und das „Schreiben über einige dramaturgische Gegenstände“ (1808)²⁾, wurden noch zurückgestellt und seine zahlreichen sonstigen dramaturgisch-kritischen Äußerungen³⁾ nur gestreift. Das konnte geschehen, weil bereits Emil Förner in der Abhandlung „Das Aufkommen des englischen Geschmacks in Wien und Ayrnehoffs Trauerspiel *Aleopatra und Antonius*“⁴⁾ von den hauptsächlich kritischen Arbeiten unseres Autors eingehende Analysen gegeben und sein dramaturgisches Wirken, auch in den Beziehungen zu Schink und Wieland, klar und er-

¹⁾ „Schreiben (an den Herrn Schink, über die ersten sechs Hefte seiner dramaturgischen Fragmente, und) über Deutschlands Theaterwesen und Kunst-richterey.“ S. W. 1789 III 393—439, S. W. 1803 II 81—126, S. W. 1814 V 151—200, Sämtliche Trauerspiele 1817 I 308—352.

²⁾ „Schreiben an den Herrn Thomas West, Herausgeber des Sonntagsblattes über einige dramaturgische Gegenstände.“ S. W. 1814 V 231—264.

³⁾ Für Ayrnehoffs dramaturgische Ansichten bieten außer den eben angeführten besonders folgende seiner Schriften Material: Zuschrift der „*Antiope*“ 1772. „*Die Gelehrte Frau*“ 1775. Schreiben über das *Wert de la littérature allemande* 1781, S. 224—228 der Ausgabe S. W. 1814 Bb. V. Zueignungsschrift von „*Aleopatra und Antonius*“ 1783. Anmerkung zur „*Antiope*“ 1787. 15. Brief über *Italien* 1788. Vorrede der S. W. 1789. Zuschrift der „*Virginia*“ 1790. Epigraphen 1800 und später. Vorbericht der S. W. 1803. „*Joh. Elias Schlegels Reise nach dem Pinus*“ 1803. Selbstbiographie 1804. „*Das Neue Theater der Deutschen*“ 1804. „*Thalia und ein Jüngling*“ 1810. Vorrede zu den Sämtlichen Trauerspielen 1817.

⁴⁾ *Euphorion* II, 1895 S. 556—571 und 782—797.

schöpfend dargestellt hat. Erübrigt sich schon aus diesem Grunde eine nochmalige ausführliche chronologische Behandlung, so empfiehlt sich für unsere Arbeit, die ein kleines Gesamtbild Ayrenhoffs geben will, eine kurze zusammenfassende Übersicht auch deshalb, weil seine literarischen Urteile in den vielen in Betracht kommenden Schriften sehr verstreut sind und auch häufig Wiederholungen vorkommen.

Der leitende Gedanke, der Ayrenhoffs dramaturgische Schriften durchzieht, ist sein erbitterter Kampf gegen Shakespeare,¹⁾ der so oft mit Recht scharf getadelt worden ist. Aber Ayrenhoff geschieht unrecht, wenn die Berichterstatter, wie wir vielfach sehen, von ihm nur sein Vorgehen gegen den großen Briten kennen oder anführen, als ob er darin sein Lebenswerk, seine höchste Aufgabe erblickt hätte, als ob er der einzige Mann aller Länder und Zeiten gewesen, der Shakespeare seine Hulbigung versagt hat. Wie beginnt fast hundert Jahre später Hippolyte Taine sein Shakespearekapitel? — „Je vais décrire une nature d'esprit extraordinaire, choquante pour toutes nos habitudes françaises d'analyse et de logique . . .“²⁾ Noch weniger als bei dem Franzosen dürfen wir bei unserm Österreicher Zeit und Verhältnisse außer acht lassen, wollen wir seine Stellung zum englischen Dramatiker richtig verstehen. Mit unendlicher Mühe arbeiteten Ayrenhoff und wenige Gleichgesinnte an der Aufgabe, die Wiener Bühne von dem Wust von Unfinn und Roheit zu säubern, der sie in der Form von Spektakel- und Hanswurststücken überwucherte, als ihnen zum ersten Male Shakespeare entgegentrat und zwar keineswegs in gewinnender Form. Denn „Macbeth“, der 1769 auf die Wiener Bühne kam, wurde als Schauerstück an Stelle des verbotenen Don Juan aufgeführt,³⁾ gehörte also im eigentlichen Sinne zu jenen Mächten, die Ayrenhoff auf Leben und Tod bekriegte. Und

¹⁾ Vgl. besonders „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ S. W. 1814 V 160—183 (Bemerkungen zu Hamlet, Heinrich IV., Othello, Heinrich V., Antonius und Cleopatra, Troilus und Cressida, Macbeth); „Zueignungsschrift“ von „Cleopatra und Antonius“ (Diskurs mit Wieland über Shakespeare); „Das Neue Theater der Deutschen“ (Hamlet); „Schreiben an West über einige dramaturgische Gegenstände“ (Macbeth, Hamlet).

²⁾ Hist. de la Litt. Anglaise. Tome deuxième. 2^eme éd. Paris 1866 page 164.

³⁾ Joh. Friedr. Schink, Dramaturgische Fragmente, Graz 1781. 2. Bd. S. 531. — Pauerbach, Pelzel und Stephanie vermittelten Shakespeare zuerst der Wiener Bühne und zwar in der Form von Spektakelstücken und Facklingskomödien. Horner, a. a. O., Euphorion II S. 557.

als dann Ende der siebziger und zu Beginn der achtziger Jahre Shakespeare mit Hamlet, Lear, Heinrich IV., Othello auf den Brettern erschien, war er der großen Masse des Publikums wohl kaum etwas anderes als ein Ersatz für die ihm entzogenen Schauertragödien und Stegreifkomödien. Von seinem Standpunkte hatte Ahrenhoff also recht, vor dem neuen Geschmack zu warnen, wobei er sich nach seiner Ansicht in bester Gesellschaft mit Friedrich d. Gr., dem Verächter jener „*farces ridicules et dignes des Sauvages du Canada*“, und Joseph II., dem Liebhaber des Alexandrinerdramas, befand. Seine Haltung erscheint verständlich, wenn wir sie auch durchaus nicht entschuldigen wollen. Denn es bleibt stets unverzeihlich, daß er des Briten allumfassenden Geist, seine gewaltige Kraft, seine tiefe Poesie so gänzlich verachtet, daß er soldatisch-harträchtig in schroffer Ablehnung auch dann verharret, als die übertriebene Shakespearebegeisterung allgemein in ruhige Bahnen einlenkt, und als Schlegels klassische Übersetzung den Fremden ganz zum deutschen Dichter macht. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß Ahrenhoff Shakespeare nicht im Original kannte, da ihm englische Kenntnisse abgingen, und er also anfangs auf Übersetzungen angewiesen war wie die Eschenburgs, nach der er meistens zitiert; als dann bessere erschienen, war er voreingenommen und bei seinem hohen Alter wohl überhaupt nicht mehr fähig, sich noch in eine neue Kunstgattung hineinzufinden, besonders nicht in eine, die er früher bekämpft hatte. Was er Shakespeare in allen Tonarten vorwirft, ist mit einem Worte dessen Regellosigkeit, die mit Ahrenhoffs klassizistischen Begriffen unvereinbar war und blieb. Daß er im einzelnen bei seinem Gegner alle möglichen Unrichtigkeiten, Geschmacklosigkeiten und Derbheiten, die nun einmal vorhanden sind, trefflich zu entdecken und zu verwerten weiß, ist bei seiner scharfen Beobachtung und schneidigen Kampfesweise selbstverständlich; wir können für das Nähere auf Horner's Ausführungen und die angeführten Abschnitte bei Ahrenhoff selbst verweisen.

Der erste Streich gegen Shakespeare, die Parodie „William mit dem hölzernen Fuße“ (1775), die wir schon bei der „Gelehrten Frau“ gewürdigt haben, hatte zugleich einem andern mit gegolten, Goethe. Auch über dessen Verhältnis zu Ahrenhoff¹⁾ haben wir einen trefflichen

¹⁾ Für dasselbe sind folgende Stellen bei Ahrenhoff von Bedeutung: „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ S. W. 1814 V 159 f. „Zueignungsschrift“ der Kleopatra (Gök, Werther, Iphigenie). Epigrammen aus verschiedenen

Aufsatz von Horner,¹⁾ auf den wir an dieser Stelle verweisen können. Daß Ayrénhoff dem „Göb“ entgegentrat, kann uns nicht wunder nehmen, war es doch gerade dieses Drama, das für Shakespeare die Brücke nach Deutschland schlug,²⁾ und das, wie er richtig voraussah, die erste Welle einer wahren Sündflut von Geniestücken und Ritterdramen war.³⁾ Dabei war die Formlosigkeit des „Göb“, die den Anhänger der französischen Bühne abstieß, nicht geringer als die der Shakespeareschen Dramen, und in die gänzlich anderen Voraussetzungen und Illusionsforderungen des englischen Theaters konnte Ayrénhoff sich als Verfechter der französischen Klassikertragödie nicht hineinfinden. Daher ist seine erste Stellungnahme begreiflich, besonders weil ihm für Goethes Poesie das Verständnis ebensosehr abging wie für seine echt deutsche Volkstümlichkeit; für Ayrénhoff hatte eben infolge seiner Erziehung und Geschmacksbildung alles Volkstümliche den Beigeschmack des Gemeinen und Hohen.⁴⁾ Dieser erste Eindruck blieb stets bei ihm maßgebend, und er hat sich mit dem späteren Goethe ebenfalls nicht befreundet können oder wollen, wenn er auch gestand, jener habe „seine dramatische Haupt-

Jahren, besonders 1817 in der „Wiener Theaterzeitung“ (Göb, Iphigenie, Hermann und Dorothea, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Wahlverwandtschaften). „Neues Theater der Deutschen“ (Lankred u. a.). Schreiben an West S. W. 1814 V 263 (Laffo).

¹⁾ Goethe und Ayrénhoff. Chronik des Wiener Goethevereins 13. Bd. 1899 S. 4—8. Die Epigramme finden sich hier im Wortlaut.

²⁾ So ruft Schubart 1774 in seiner „Deutschen Chronik“ begeistert aus: „Göb von Verlichingen! Die Hand auf die Brust, mein Leser! Den Himmel geschaut und dem Genius der Deutschen gedankt, der uns in diesen betrübteten Zeiten noch einen Shakespeare geschenkt!“

³⁾ Vgl. Brahm, Otto, Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Eörring, seine Vorgänger und Nachfolger. Quellen und Forschungen, herausgegeben von Len Brink, Martin und Scherer, Bd. XL. Straßburg 1880.

⁴⁾ Daher können wir auch annehmen, daß Ayrénhoff die Verse Cronegks, mit denen dieser unbewußt Goethe getroffen hat, im Hinblick auf „Hans Sachsens poetische Sendung“ (1776) wohlbedacht als Motto für das „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ (1782) wählte:

„Der Himmel weiß es nur, was man nach eurem Tode
Für eine Thorheit liebt. Hans Sachs ist nicht mehr Mode;
Er war es und wer weiß, ob nicht in künft'ger Zeit
Ein Kritikus noch kömmt, der dem auch Weihrauch streut!
Cronegt.“

Sünde dadurch abgeküßt, daß er uns einige Stücke lieferte, die weit mehr ästhetischen und moralischen Werth haben als sein Götz von Verlichingen".¹⁾ Allein selbst an der „Iphigenie“ hatte er sehr viel auszusetzen, auf „Hermann und Dorothea“ machte er einen Spottvers, und „Wilhelm Meister“ war ihm langweilig; über Goethes Lyrik hat er sich gar nicht geäußert.

Etwas besser ergeht es Schiller,²⁾ in dessen Gedichten er doch wenigstens den Mann von Geist und Genie findet; dagegen verurteilt er seine Dramen in Bausch und Bogen, sowohl die aus Sturm und Drang geborenen Jugendstücke wie die späteren Meisterwerke, in denen der Österreicher nichts Besseres sieht als in den zahllosen Mitterstücken, welche die Wiener Bühne in jener Zeit heimsuchten.

Wir können heute leicht über Aehrenhoffs Verirrungen die Achsel zucken, da sich in unsere Zeit nur das Große jener Lage gerettet hat; für die Zeitgenossen aber war die Sache nicht so einfach, denn an dem Baume Shakespeare wucherte bald, wie Aehrenhoff befürchtet hatte, üppig das Unkraut der Original- und Kraftgenies empor und wurde mit seinem lächerlichen Unsinn und seinen bizarren Tollheiten eine wirkliche Gefahr für die Schaubühne, besonders in Wien, wo die Entwicklung zu einem gesitteten Theater kaum abgeschlossen war. Aehrenhoffs Kampf gegen diese Art der „genialischen Shakespearisten“ verdient daher Anerkennung, wenn er auch oft zu weit ging und in der Alexandrinertragödie nicht das rechte Heilmittel empfahl. Damit konnte er trotz der Unterstützung Kaiser Josephs³⁾ auf die Dauer nichts ausrichten, die neue englische Richtung gewann von Tag zu Tag mehr Boden. So goß er denn die Schale seines Zornes über das ganze deutsche Theater aus, über das Publikum wie über die Schauspieler,⁴⁾ über die Leitung⁵⁾ wie

¹⁾ S. W. 1814 V 160.

²⁾ Mit ihm beschäftigen sich besonders der 15. Brief über Italien, S. W. 1814 VI 203 ff. (Fiesko), einige Epigramme (Gebichte, Jungfrau von Orleans), „Das Neue Theater der Deutschen“, „Schreiben an West“ (Macbethbearbeitung), Vorrede 1817 I 10.

³⁾ S. W. 1814 V 227 f.

⁴⁾ Schreiben über das Werk de la litt. all. S. W. 1814 V 226 f. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen. Ebenda S. 195—198. Zueignung von „Kleopatra und Antonius“ S. W. 1814 II 99 ff.

⁵⁾ Anfänglich hatte Aehrenhoff den Theatralausschuß in Wien gegen Schink in Schutz genommen (S. W. 1814 V 175 f. u. a.), bald aber nahm er sein günstiges Urteil über denselben zurück (S. W. 1814 V 152).

über Dichter und Kritik.¹⁾ Er hat sich mit diesem bösen Theater nie wieder ausgesöhnt und steht ihm 1817 noch ebenso grimmig gegenüber wie fünfunddreißig Jahre früher, was ein Blick in die Vorrede der letzten Ausgabe seiner Trauerspiele²⁾ beweist. Hier beklagt er aufs tiefste den Verfall des deutschen Theaters, auf dem man seit etlichen zwanzig Jahren alle Gesetze des Dramas abgeschafft habe. Schuld daran seien vor allem die „zwey, fast gleich großen Genies, die ganz Deutschland — nur einige ganz unbedeutende Kenitenten ausgenommen — preiset und bewundert, von denen der Eine am ersten das U—sch Becken,³⁾ und der Andre das Nothzüchtigen⁴⁾ (minder genialische Kraftzüge nicht zu erwähnen) auf die tragische Bühne brachte!“ Die Vernunft sei aus ihrer Herrschaft über die Bühne von „der wunderlichen Dame Phantasie“ verdrängt, die von Rechts wegen in die Irrenhäuser und zu den Fieberkranken gehöre;⁵⁾ zum Danke habe diese Dame alle lästigen Kunstregeln abgeschafft und selbst den seit zweitausend Jahren anerkannten Lehrer Aristoteles seiner Würde entsetzt. Zwar seien ihre Vasallen, die phantasierenden Genies, in viele Parteien gespalten, aber zum Kampfe gegen die Vernunft scharfen sich alle einmütig zusammen, „die langbärtigen Hellenisten mit ihrem allmächtigen Fatum, das dicht an sie angeschlossene schwere Corps der romantischen Mytiker, die leichtfüßige Freyparthie der Calderonisten, das Elitencorps der poetischen Poeten und besonders die grimmigen Shakespearenisten“. Diesen gefährlichen Truppen könne er „als ein zufälliger Dilettante, nicht als ein geborner Dichter, nicht als Dichter a priori (wie Kants Affen es nennen)“ sich nicht entgegenwagen, und er wolle sich deshalb friedlich zurückziehen, dabei aber Aristoteles, Horaz und ihren Freunden aus der neueren Zeit treu bleiben.

¹⁾ Gegen Schink richtet sich das „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ (1782), gegen Thomas West, d. i. Schreyvogel, das „Schreiben über einige dramaturgische Gegenstände“; über den Verfall der Kritik handelt ferner die Vorrede zu S. W. 1789. Man vergleiche auch die Persiflage der Kritik in der Figur des „Zwerg“ im „Neuen Theater der Deutschen.“

²⁾ Sämmtliche Trauerspiele 1817 I 3—14.

³⁾ Anspielung auf die am meisten zitierte Stelle des „Götz“.

⁴⁾ Gemeint sind weniger die „Räuber“ als „Fiesko“, der sich Ahrenhoffs besonderer Beachtung erfreute, man denke an die häufige Erwähnung im „Neuen Theater der Deutschen“ und besonders an den Hinweis auf die heille Rolle der Bertha.

⁵⁾ Anklang an das „Reich der Mode“.

Der letzte Hinweis zeigt uns die Straße in das gelobte Land Ayrhoffscher Dramaturgie, doch auf der Scheide zwischen Gut und Bösetreten uns noch zwei bedeutende Männer entgegen, Lessing und Wieland. Jedem von ihnen hatte unser Dramatiker ein Trauerspiel gewidmet, und beide hatten sich wenig dankbar erwiesen. Dennoch können wir nicht behaupten, daß Ayrhoffs Stellungnahme dadurch beeinflusst sei. Von Lessing bespricht er im wesentlichen nur die „Hamburgische Dramaturgie“ und „Emilia Galotti“¹⁾ und erkennt von beiden Werken an, daß sie zum Besten gehören, was Deutschland in ihrer Art aufzuweisen habe; dann tadelt er allerdings die Abweichungen der „Emilia“ von den Regeln der französischen Tragödie und gibt seiner Verwunderung darüber Ausdruck, wie Lessing es in der „Dramaturgie“ möglich machte, sich zu Aristoteles zu bekennen und dabei zugleich Shakespeare auf den Schild zu erheben.

Ähnlich erging es Ayrhoff mit Wieland, von dessen „Musarion“ er entzückt ist;²⁾ Wielands dramaturgische Regeln im „Deutschen Mercur“³⁾ waren ihm aus der Seele gesprochen, nach ihnen hatte er „Cleopatra und Antonius“ verfaßt. Und nun mußte er erleben, daß derselbe Mann in dem dritten „Sendschreiben an einen jungen Dichter“ ihm gegenüber scharf und unzweideutig für Shakespeare eintrat! Ayrhoff antwortete bei nächster Gelegenheit,⁴⁾ doch aus der Erwiderung geht nur das hervor, daß er es nicht begreift, wie man auf zwei Wegen dem Kunstideal zustreben könne; für ihn leuchtete eben nur eine Sonne der tragischen Kunst, die Antike, deren Strahlen aber durch das Prisma des französischen Mediums gefärbt und entstellt in sein Auge fielen.

Diesen Anschauungen entsprechend ist die Reihe der von Ayrhoff gelobten deutschen Dichter kurz; sie gehören der Gottsched-Weiße'schen Schule an, die der französischen am nächsten kommt. Gottsched selber schätzt er nur als Sprachmeister,⁵⁾ das Heil des deutschen Dramas hätte von Johann Elias Schlegel, Cronegg und Weiße ausgehen sollen. Außer ihnen läßt er in Ermanglung besserer Theaterliteratur noch die Nachahmer des Diderotschen Familienstückes gelten, Gemmingen, Jffland,

¹⁾ Schreiben über Deutschlands Theaterwesen S. W. 1814 V 184—191; Schreiben an West ebda. S. 252—256.

²⁾ Epigraph S. W. 1814 V 60.

³⁾ Oktober 1782.

⁴⁾ S. W. 1789 I 282 ff.

⁵⁾ Epigraph S. W. 1814 V 62 f.

Rozebue, Babo, widmet dabei aber Jfflands „Jägern“ eine scharfe Kritik,¹⁾ während er Gemmingens „Hausvater“ dem Diderots vorzieht; er nimmt gegen Schink Großmanns „Henriette“ in Schutz, in der jener den Geist eines Lessing, Engel, Goethe, Lenz, Gotter und Brandes vermißt hatte; Ahrenhoff versteigt sich (1782!) zu der unglücklichen Erwiderung: „Wie können Sie verlangen, daß Göthens und Lenzens Geist in Großmann wehe, da doch eben diese großmannische Henriette, bey allen ihren Schwächen, ein weit vernünftigeres Ganze, folglich ein besseres Stück ist, als alle, die Göthens und Lenzens schöpferischer Genius bisher zur Welt gebracht hat? Göthens und Lenzens Geist! Der Geist dieser geschmacklosen Nachahmer des Shakespeariſchen Unraths!“²⁾

Hoch über allen deutschen „Versuchen“ im Drama stehen in der Schätzung Ahrenhoffs die Franzosen, wohlverstanden, die klassizistischen Franzosen; Racine, Corneille, Voltaire und auf dem Gebiete des Lustspiels Moliere sind seine unerreichbaren Muster, Aristoteles und Horaz in Boileauscher Beleuchtung sind seine künstlerischen Gesetzgeber. Wo sich das französische Drama von den Pfaden der tragédie classique entfernt, verliert es Ahrenhoffs Beifall; die Diderotsche Richtung ist ihm auch in ihren deutschen Anhängern höchstens ein erträglicher Lüdenbüßer.³⁾ Viel kritischer ist er dem italienischen Theater gegenüber, das er sehr gut kennt;⁴⁾ die klassizierende Bühnenliteratur der Italiener läßt er als schwächere Nachahmung der französischen durchgehen, wo sie aber eigene Wege einschlagen, wie in der Hirtenichtung oder der commedia dell'arte,⁵⁾ verfallen sie seinem offenen Tadel. Als unheilvoll für Italien bezeichnet er vor allem den Einfluß des spanischen Dramas, das in der nationalen Selbstständigkeit seiner Blütezeit für ihn mit dem englischen ungefähr auf einer Stufe steht.⁶⁾ —

¹⁾ 15. Brief über Italien S. W. 1814 VI 199—203.

²⁾ Schreiben über Deutschlands Theaterwesen S. W. 1814 V 159 f.

³⁾ Ein auffallend schiefes Urtheil ist seine Kritik der furchtbaren Hamletverballhornung des Ducis, die er gegen Schinks wohlverdiente Verurteilung verteidigt. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen S. W. 1814 V 176 f. Vgl. dazu Schink, Dramaturgische Fragmente, Graz 1781 I 195—234.

⁴⁾ Vgl. den 15. Brief über Italien.

⁵⁾ Man vergleiche Ahrenhoffs Parodie auf diese Dramengattung, das „Nachspiel zur Erklärten Fehde.“

⁶⁾ 15. Brief über Italien; Ahrenhoffs Stellung zeigt sich klar in dem Satze, mit dem er ein längeres Urtheil über Lope de Vega beginnt: „Lopes Theaterstücke sind Vorstellungen abenteuerlicher Begebenheiten, worin alle

Wie findet sich nun *Ahrenhoff* selbst in seinen Tragödien mit den Theorien der französischen Klassiker ab?¹⁾ Ihr oberstes dramaturgisches Gesetz hat *Boileau* in die Verse gekleidet:

„Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli.“²⁾

Die Lehre von den drei Einheiten ist auch bei *Ahrenhoffs* Tragödien strenge Regel, ja er fügt noch eine vierte, „die Einheit des tragischen Tons“ hinzu und stellt diese in Hinblick auf *Shakespeares* Mischung von Tragischem und Komischem höher als die Einheit von Zeit und Ort. Die Einheit der Handlung ist bei ihm so streng durchgeführt, daß sich in keinem Drama eine Episode, geschweige denn eine Nebenhandlung findet. Plan und Aufbau³⁾ sind ihm im Gegensatz zu den „*Genies*“

Wahrscheinlichkeit, die Hauptforderniß des guten Drama, gänzlich dem Wunderbaren und Romaneßlen aufgeopfert ist, aber es kommen Züge des *Genies* darin vor, die oft wie Blitzstrahlen aus finstern Wolken hervorbrechen, und jeden Zuschauer, dessen Geschmack nicht fest gegründet ist, leichtlich verblenden können . . .“ *S. B.* 1814 VI 181 f. — Auch *Boileau* hatte *Volpes* Freiheit von jedem Regelzwange angegriffen in den Versen:

„Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,

Sur la scène en un jour renferme des années:

Là souvent le héros d'un spectacle grossier,

Enfant au premier acte, est barbon au dernier.“

(*L'Art poétique*, III 39 ff.)

¹⁾ Über die Ästhetik des französischen Klassizismus und ihre philosophischen Grundlagen vergleiche: von *Stein*, Heinrich, die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886, Erster Abschnitt; *Krantz*, Émile, Essai sur l'Esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIe siècle, Paris 1882; *Lanson*, Gustave, L'Influence de la Philosophie Cartésienne sur la littérature française. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4e année, 1896, No. 4, page 517—550.

²⁾ *L'Art poétique*, III 45 f.; über die verhängnisvolle Mißdeutung der Alten durch die Franzosen vergleiche man die „*Hamburgische Dramaturgie*“ 44.—46. Stck. — *Aristoteles* verlangt unbedingt nur die Einheit der Handlung (*περι τῆς ποιητικῆς* cap. VIII) und wünscht Einheit der Zeit (*ebda.* cap. V), während er von der Einheit des Ortes nicht spricht.

³⁾ Der Aufbau des „*Aurelius*“ würde sich unter Anwendung der Grundsätze *Gustav Freytags* (Die Technik des Dramas, 3. Aufl. Leipzig 1876 II. Kap.) etwa folgendermaßen darstellen: A) Die Exposition bildet das Gespräch der beiden Freunde und der Tod des *Valerius*; sie schließt mit dem erregenden Moment: Entschluß des *Aurel*, den Beweggrund der Tat zu verschweigen (I, 1). B) Steigerung in drei Stufen: *Aurels* Schweigen gegen *Eura* und Einführung des Gegenspiels (I, 2—4); *Flavias* Bemühen um Sühne und ihr Zusammen-

die Hauptsache, und er ist in der Anlage seiner Dramen nicht ungeschickt. Gleich in den ersten Auftritten wird der Knoten geschürzt, und dann geht die Handlung ununterbrochen und ohne große Überraschungen dem Ziele entgegen, meist von der bewußten Tätigkeit der Personen gefördert, seltener durch zufällige äußere Ereignisse beeinflusst.¹⁾ Auf die übliche Einteilung in fünf Aufzüge versteift er sich nicht, sondern stellt die Aktenzahl mit Recht dem Ermessen des Dichters und dem Umfange des Stoffes anheim; so sind, abgesehen von der Skizze der „Irene“ in drei Aufzügen, „Kleopatra und Antonius“ und „Virginia“ in vier Aufzügen entworfen, „Antiope“ ist in der zweiten Fassung in die gleiche Zahl von Akten umgearbeitet. „Die Wahrscheinlichkeit des Vorgestellten zu erhöhen, und die beabsichtigte Täuschung zu bewirken“,²⁾ ist für ihn der Hauptzweck aller dramaturgischen Regeln, und in diesem Sinne vertritt er auch die Einheit von Zeit und Ort nach französischem Muster. Alle Tragödien spielen innerhalb vierundzwanzig Stunden, wenn auch in der „Antiope“ und „Kleopatra und Antonius“ die Nacht zu Hilfe genommen wird; ebenso kommen in den Stücken keine Ortsveränderungen vor mit einziger Ausnahme der „Irene“, die an drei verschiedenen Plätzen spielt. Daß die strenge Ortseinheit oft eher dazu angetan ist, die Illusion zu stören als zu erhöhen, hat Ahrenhoff nie eingesehen, obwohl er sich schon in den „Anmerkungen“ zum „Aurelius“ gegen den Vorwurf erzwungener Einheit verteidigen mußte. Alle Hilfsmittel zur Erreichung der Illusion sind eben Sache des Geschmacks und der Kunsterziehung eines Volkes: was den Franzosen unmöglich erschien, ein Sprung von mehreren Meilen oder vielen Jahren innerhalb eines Stückes, war den Engländern trotz ihrer nicht so regen Phantasie ein Leichtes, wie auf der mittelalterlichen Bühne eine einfache Tafel dieselbe Illusion hervorrief, in die uns heute die Wunder modernster Inszenierungskunst versetzen.

treffen mit Aurel (II); die Gegenspieler betreiben beim Kaiser Aurels Untergang (III, 1—4). C) Höhepunkt: Aurel schweigt auch Trajan gegenüber und wird dem Gerichte überliefert (III, 5 und 6). D) Fallende Handlung: Trajan bestätigt das Todesurteil (IV, 1—4); letzte Spannung: Valer d. A. setzt den Aufschub durch (IV, 5 und 6), aber Aurel schweigt noch immer (V, 1—4). E) Lösung: Valer entdeckt dem Kaiser die Wahrheit (V, 5—7).

¹⁾ Dahin wäre zu rechnen die unbeabsichtigte Tötung des Nictaus in der „Antiope“ oder die plötzliche Rettung der Heldin und ihres Gemahls in der zweiten Fassung desselben Dramas.

²⁾ S. W. 1814 V 249 f.

Der Zweck der Tragödie ist nach Ayrhnhoff der, im Herzen der Zuschauer Mitgefühl und andere edle Empfindungen auszulösen, wobei der Ausgang der Handlung unwesentlich ist; während seine meisten Dramen traurig enden, haben „Aurelius“ und „Lumelicus“ einen glücklichen Schluß, „Antiope“ erhielt ihn in der späteren Bearbeitung, ohne daß der Plan im übrigen geändert wurde. Am besten hat der Verfasser selbst in einigen Sätzen sein „System“ niedergelegt,¹⁾ wie es auf Aristoteles und Horaz gegründet und von Corneille, Gravina und Home ausgestaltet sei: „Vor allen (sagten sie) wählet für eure Arbeit einen, wie möglich interessanten, aber auch des Kothurns würdigen Stoff! Findet ihr ihn nicht in der Geschichte, so steht es euch frey ihn zu erdichten. — Die Handlung sey einfach und werde nie durch unnothwendige, oder auch nur entbehrliche Ereignisse unterbrochen, weil jede derselben das Interesse der Haupt-handlung schwächet. — Alles was ihr dem Zuschauer vorstellet, sey so wahr, das heißt, so wahrscheinlich, daß ihn nie ein Zweifel an der Möglichkeit des Vorgestellten anwandeln könne;²⁾ weil jeder Zweifel dieser Art die Illusion vernichtet. — Zeichnet die vornehmsten Charakteré der handelnden Personen so fest und kennbar, daß dem Zuschauer nicht lange verborgen bleibe, was in ihrem Innern vorgehe: selbst der aus Argliß sich verstellende Bösewicht muß bald bemerkt werden können. — Trachtet nach Möglichkeit in den Herzen der Zuschauer heftige Empfindungen der Furcht oder des Mitleidens, oder beyder zugleich zu erregen; jemehr ihr diese Empfindungen zu erregen verstehtet, desto gewisser könnt ihr euch den Beyfall des fühlenden Kenners versprechen. Aber alles, was Abscheu oder Ekel in unsrer Seele hervorbringen kann, vermeidet auf das strengste; veredelt vielmehr, soviel es thunlich ist, sowohl euern Stoff als die Charaktere, denn jede Veredlung des Vorgestellten wirkt vortheilhaft auf den gebildeten Zuschauer! . . . In Absicht auf die tragische Diction, sagen sie uns nur, daß sie immer edel, immer dem Charakter und die (so!) Situation des Redenden angemessen, aber, als eine dialogische Sprache, allzeit leicht verständlich seyn müsse, weil der Zuschauer nur immer die sprechende Person, und nie den mit rhetorischen Floskeln prahlenden Dichter zu hören glauben darf.“

¹⁾ Schreiben an West S. W. 1814 V 248 ff.

²⁾ Diesen ästhetischen Rationalismus hat Boileau, wohl ausgehend von dem erkenntnistheoretischen Rationalismus des Descartes, in den Worten formuliert: „Rien n'est beau que le vrai.“ Ép. IX, 43.

Mit rhetorischen Floskeln hat Ahrenhoff allerdings nicht geprahlt, vielmehr ist seine Sprache recht prosaisch, nüchtern, manchmal weitläufig und steif, wenn auch später ein Fortschritt nicht zu verkennen ist. Lange Monologe sind glücklicherweise selten, und überhaupt sagen die Personen nicht gerade viel Überflüssiges, weshalb die Dramen auch nicht sehr lang sind; sie zählen im allgemeinen nur etwa halb so viel Verse wie die meisten Schauspiele Goethes oder Schillers¹⁾ und bleiben an Verszahl auch hinter denen Racines zurück.

Abgesehen von der Skizze „Irene“ und dem Klopstock nachahmenden „Lumelicus“ sind die Tragödien in Versen geschrieben. „Poesie fordert Verse!“ ruft Ahrenhoff aus,²⁾ aber wenn wir seine Alexandriner lesen, fügen wir dem Aussprüche hinzu, daß Verse nicht immer Poesie sind. Er erklärt seine Vorliebe für den Alexandriner mit den Worten:³⁾ „Mein Ohr hält den Alexandriner, theils wegen des Reims, theils wegen seiner viel bestimmteren Cäsur für ein harmonischeres Accompaniment, als den Jambus . . .“ An seinen eigenen Versen bestätigt sich diese Beobachtung leider nicht, sie klingen meist hart, sind vielfach schlecht skandiert und tun oft der Sprache Gewalt an. Mit den Reimen steht es ebenfalls nicht zum besten, solche wie „Siebe—Triebe“ sind recht häufig; dafür reimt der Dichter gelegentlich wieder um so kühner wie z. B. „dennoch Herr“ auf „häßlicher“ oder „Tarrent“ auf „ausgeföhnt“, was entschieden zu weit geht, auch wenn wir dem süddeutschen Ohr etwas Freiheit zugute halten. In der „Virginia“, die aus äußeren Gründen im Blankvers geschrieben ist, sind Sprache und Vers viel freier und natürlicher ausgefallen; dennoch ist der Verfasser, wie die Widmung verrät, im Herzen dem Alexandriner treu geblieben. —

Ahrenhoffs dramaturgische Erörterungen beschäftigen sich nur mit der Theorie der Tragödie, vom Lustspiele ist nie die Rede. Auch hierin steht er unter dem Einflusse der französischen Klassiker, die das hohe Drama als ihr eigentliches Feld ansahen und nicht daran dachten, auch für die Komödie ein Regelgebäude zu errichten. Man verlangte von ihr Natürlichkeit, Beobachtung, Wiß und einen guten Zweck und maß ihr im übrigen eine nebensächliche Bedeutung bei; aber gerade deshalb konnte sie sich ungehindert entfalten, jeden Vorwurf wählen, der ihr

¹⁾ „Hermanns Tod“ hat z. B. in der Ausgabe von 1789 1470 Verse.

²⁾ Anmerkung zur „Antiope“; sie enthält eine längere Betrachtung über die dramatischen Versarten. S. W. 1814 II 80 ff.

³⁾ Ebda.

in den Weg kam, und ihn auf die Weise behandeln, die ihr eben paßte. So hat das Kind der Freiheit viele Treibhauspflanzen der tragédie classique überlebt und ist durch Molière der Weltliteratur erhalten geblieben. — Ähnlich ist es mit Ayrénhoffs Lustspielen. Während seine Tragödien, auf die er soviel Mühe und Fleiß verwandt, für uns tot sind und nur mehr historisches Interesse erwecken können, ist es leicht, uns in die Zeit und die Menschen seiner Lustspiele hineinzuleben und Gefallen an ihnen zu finden. Die Handlung, die häufig nicht an einen Ort gebannt ist, bleibt hier Nebensache, Aufbau und Lösung sind oft mangelhaft; aber es sind gut gesehene Menschen, die da vor uns auf der Bühne stehen und so natürlich von der Leber weg reden, echte Kinder ihrer Zeit, die dennoch viel allgemein Menschliches an Fehlern und Torheiten aufweisen. Zwar kommen auch Typen und Wiederholungen, langweilige Figuren und Szenen vor, und man vermißt häufig die Feile. Doch auf der andern Seite ist eben das Leichtere, Mühelose der große Vorzug, den diese heitern Stücke vor den ernstern voraushaben, und wir können bei dem Vergleiche beider Gruppen nur bedauern, daß ihr Verfasser sein ganzes Leben vergeblich nach dem Lorbeer des Tragöden gestrebt hat, anstatt sich am leichten Blumenkranz des Lustspielbichters genügen zu lassen.

Anhang.

I.

Drei Briefe Ahrenhoffs.¹⁾

1.

Freund!

Der Titel des Buchs in quaestione ist: Magazın der deutschen Kritik von Schirach. Es besteht in 4 ziemlich dicken Octav Bänden. Ich erinnere mich — in welchem Bande weiß ich nicht — darin eine Rezension eines Stückes gelesen zu haben, worin ein Mann kastriert wird. Ich glaube es ist vom Venz, und heißt: der Hofmeister; aber ich weiß es nicht gewiß, und doch muß ich gewiß wissen, wie das Stück sich betitelt, und wer der gute Mensch ist den man darin kastriert; am Namen des Autors ist mir nichts gelegen. Vielleicht können Sie das ohne im Schirach nachzuschlagen erfahren.

Doch wünschte ich es noch eher, als Samstag oder Montag zu wissen, da Sie mir versprechen, mich zu besuchen. Um 1 uhr bin ich täglich bei Jahn und es wird mich sehr erfreuen Sie da zu sehen. Vale!

Ahrenhoff.

An den Herrn Baron Joseph von Reher p. p.²⁾

¹⁾ Diese Briefe, die in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt werden, verdanke ich der gütigen Mitteilung meines Freundes Dr. phil. Josef Bidl, Assistenten an der k. k. Hofbibliothek. — Die beiden ersten Briefe entstammen wohl dem Jahre 1804, da „der Hofmeister“, über den im ersten Schreiben Erkundigungen eingejogen werden, im „Neuen Theater der Deutschen“ (1804) erwähnt wird; auch der letzte Brief dürfte in dieser Zeit geschrieben und wie die ersten an Reher gerichtet sein. Ohne große Bedeutung zu haben, sind die Briefe von einigem Interesse für Ahrenhoffs Arbeitsweise, seinen Verkehr und seine Lebensführung. — Die Korrekturen des Originals sind gleich in der endgültigen Form gegeben, im übrigen ist die Abschrift diplomatisch.

²⁾ Die Adressen im Originale seitlich.

2.

Liebster Retzer! Das Exemplar meiner gesammelten Schriften, das Ihnen Mr Brühl übringeret, bitte ich Sie mit Gelegenheit dem Hr geheimen Rath von Klein nach Mannheim¹⁾ zu übermachen, so wie das beyliegende Stück: Das neue Theater der Deutschen. Ich habe es ihm in meinem letzten Schreiben (auf welches ich nach 2 Monathen noch keine Antwort erhielt) versprochen. Daß er noch lebt ersah ich in der Augspurger Zeitung No 303, welche anzeigt: er habe einen Preis von 30 Dukaten auf die beste Biographie Luthers gesetzt; wobei ich aber schwerlich concurriren werde. Mr Brühl, der wohl auch nicht concurriren wird, kann Ihnen ein Mehreres von meiner traurigen Lage erzählen.²⁾ Empfehlen Sie mich Nichtern und allen den Unsrigen und Leben Sie so wohl als ichs wünsche! Ihr Freund und Diener

Ayrenhoff.

Pour Mr le Baron Joseph de Retzer.

3.

Wien den 29ten Sept.

Lieber Freund! Presburger Angelegenheiten Bestimmen mich, nicht wie ich beschloffen hatte, dienstags, sondern schon montags früh dahin zu reisen, denn mein Philipp erklärt sich daß er des Ausziehens, und Einkaufens wegen, sich nicht zu helfen weiß. Ich muß deshalb das Vergnügen Sie zu sehen auf meine Rückkehr verschieben. Ich bitte Sie eben das dem H von Richter wissen zu lassen, damit er nicht, ohne mich anzutreffen, nach Penzing komme! Leben Sie indessen wohl!

Ayrenhoff.

¹⁾ Schon im „Schreiben über Deutschlands Theaterwesen“ hatte Ayrenhoff Kleins Aufsatz „Ueber Lessings Meinung vom heroischen Trauerspiel, und über Emilia Galotti“ gegen Schink's Kritik in Schutz genommen. (S. W. 1814 V 187 f.). Auf dem Titelblatte des „Neuen Theaters der Deutschen“, das Klein überlanbt wird, bezeichnet sich der Verfasser übrigens als Mitglied der Kurfürstlich deutschen Gesellschaft in Mannheim.

²⁾ Die Bemerkung dürfte sich auf die Gesundheit des Schreibers beziehen, über die er in dieser Zeit öfter klagt.

II.

Verzeichniß der Schriften Ayrenhoffs.¹⁾

a) Einzelausgaben.

- Aurelius, ein Trauerspiel in Versen von einem K. K. Officier. Erste, zweyte und dritte Auflage. 1766. Wien bey Krauß in 8. (Allg. d. Bibl. 1769. 10. Bd. 2. Stück S. 27).
- ein Trauerspiel in Versen von einem Kaiserl. Königl. Officier. 19. April 1766. Zweyte Auflage (Wien) 108 S. 8. in Bd. X der Neuen Sammlung von Schauspielen, welche auf der k. k. privilegierten Schaubühne zu Wien aufgeführt wurden. XII Bde. 8. Wien 1764—1769. (Goedeke, Grundriß IV 69; Brit. Mus. Catal., Suppl. Arlay — Azzoni, London 1900, Col. 297).
- oder Wettstreit der Großmuth: ein Trauerspiel in Versen, von einem Kaiserl. Königl. Officier. Vierte veränderte Auflage [Wign.] Aufgeführt zum erstenmal in Wien auf dem K. K. privilegierten Theater, im April 1766. WJEN, zu finden bey Johann Paul Krauß, nächst der K. K. Burg 1768. 8.
- ein Trauerspiel in Versen von einem Kaiserl. Königl. Officier. Im Theater der Deutschen [Wign.] Neunter Theil. Königsberg und Leipzig, bey Johann Jacob Kanter 1770. S. 179—268. 8.
- Ein Trauerspiel in Versen. [Wign. Römischer Triumphzug: Jac. Adam fec. Vienna]. Sechste, neu verbesserte Auflage. Wien, zu finden bei Rudolph Gräffer. 1782. 100 S. 8.
- Hermann und Thufnelde. Ein Trauerspiel in Versen. Vom Verfasser des Aurelius. [Wign.] Wien, gedruckt mit von Gehlischen Schriften. 1768. 95 S. 8.
- Ein Trauerspiel in Versen. Von einem K. K. Officier. Aufgeführt auf der Kaiserl. Königl. deutschen Schaubühne zu Wien. Ver-

¹⁾ Bei Ausgaben, die mir nicht vorlagen, ist in Klammern der Ort angegeben, wo sie verzeichnet sind. — Unser Verzeichniß führt gegenüber 14 Nummern bei Goedeke, Grundriß IV 75 f. u. a., 60 Ausgaben an.

- besserte Auflage. 1769. 132 S. Neues Theater von Wien. Zur Fortsetzung der Schaubühne und neuen Sammlung von Schauspielen, welche auf der Kaiserlich Königl. privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführt wurden. Vierter Theil. Zu finden im Kraußischen Buchladen. 1769. 8.
- Hermanns Tod. Ein Trauerspiel in Versen. Von einem R. R. Officier. Aufgeführt auf der kaiserl. königl. deutschen Schaubühne in Wien. Veränderte Auflage 1769. („69“ handschriftlich in dem Exemplar der Wiener Stadtbibliothek ergänzt) 84 S. 8.
- Ein Trauerspiel in Versen von fünf Aufzügen. Aufgeführt im k. k. Nationalhoftheater. Neue verbesserte Auflage [Wign.] Wien, zu finden beym Bogemeister, 1784. 125 S. 8.
- Der Postzug oder die noblen Passionen. Ein Lustspiel in zween Aufzügen. [Wign.] Aufgeführt auf dem k. k. privilegierten Theater. Zu finden beym Vogenmeister. WJGN, bey Joseph Kurzböden, N. De. Landschafts- und Universitätsbuchdruckern. 1769. 87 S. 8.
- Ein Lustspiel in zween Aufzügen [Wign.] Zwote, verbesserte Auflage. Aufgeführt u. s. w. [wie 1769]. 1770. 88 S. 8.
- Ein Lustspiel in zween Aufzügen [Wign.] Dritte verbesserte Auflage. Frankfurth und Leipzig 1771. 80 S. 8.
- Ein Lustspiel. Vierte verbesserte Auflage. 1772 (Brit. Mus. Catal., Supplem.: Arlay-Azzoni, London 1900, Col. 297).
- In den Zusätzen zum Theater der Deutschen, Frankfurt 1775. (Hamberger-Meusel, Das gelehrte Teutschland, XVII Bd., Lemgo 1820 S. 61).
- oder die noblen Passionen. Ein Lustspiel in zween Aufzügen [Wign.] Fünfte verbesserte Auflage. Frankfurt und Leipzig. 1778. (Neudruck bei Poser, Das deutsche Lustspiel bis auf Gott. Eph. Lessing, Amsterdam, J. F. Siffen, o. J.)
- oder die noblen Passionen. Ein Lustspiel in zwei Aufzügen. Fünfte verbesserte Auflage. Berlin, in Karl Nagdorffs Buchhandlung 1796. 80 S. 8.
- L'Attelage de Poste. Comédie en deux Actes et en Prose. Par M. d'Ayrenhoff. Nouveau Théâtre allemand ou Recueil des Pieces Qui ont paru avec succès sur les Théâtres des Capitales de l'Allemagne. Par MM. Friedel et de Bonneville.

- Dixième Volume. A Paris MDCCLXXXIV. 8. Avec Approbation et Privilège du Roi. page 185—315.
- The Set of Horses; a dramatic piece by Emmdorf [or rather by Ayrenhoff] Dramatic Pieces from the German, 1792 (Brit. Mus. Catal., Aur-Azz, London 1881, Col. 174).
- Die große Batterie. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Von dem Verfasser des Postzugs. Ridendo corrige. [Wign.] WJEN, bey Joseph Kurzböck, N. De. Landschafts und Universitätsbuchdrucker. 1770. 46 S. 8.
- [wie 1770] Zweyte verbesserte Auflage. Frankfurth und Leipzig. 1771. 40 S. 8.
- [wie 1770, ohne Wign.] Dritte verbesserte Auflage. Leipzig, bey Carl Friedrich Schneidern. 1780. 40 S. 8.
- Antiope. Ein Trauerspiel in Versen. Dem Herrn Gotthold Ephraim Lessing gewidmet [Wign.: Büste mit Unterschrift *EYPEIINIAHΣ*] WJEN, 1772. 112 S. 8.
- Ein Originaltrauerspiel, in Versen von fünf Aufzügen. Preßburg, 1772. 8. (de Luca, Das gelehrte Oesterreich. I. Bd., 1. Stück Wien 1776 S. 8; Hamburger-Meusel, Das gelehrte Teutschland, Bd. I Lemgo 1796 S. 106 f.) Auch in den Neuen Schauspielen, aufgeführt auf dem k. k. Theater in Wien. 2. Band. Preßburg und Leipzig, 1772. (Hamburger-Meusel, ebenda; Goedeke, Grundriß IV 70).
- Tumelicus, oder der gerächte Hermann. Wien, 1774. (Mittheilung der K. K. Hofbibliothek in Wien und der Stadtbibliothek in Hamburg).
- Ein Trauerspiel mit Chören. Von dem Verfasser der dramatischen Unterhaltungen. Dem Verfasser der leipziger Beiträge zum deutschen Theater gewidmet 149 S. 8. Neues Wienertheater vom Jahr 1775. Erster Theil [Wign.] WJEN. Im Verlage bey Joseph Kurzböck.
- Tumelicus oder Hermanns Rache. Trauerspiel in Prosa mit Chören 1770 (!), Wien 1803. 8. (Goedeke, Grundriß IV 75; „1770“ ist wohl Druckfehler).
- Die gelehrte Frau. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Von dem Verfasser der dramatischen Unterhaltungen. 151 S. 8. Neues Wienertheater vom Jahr 1775. Zweyter Theil [Wign.] WJEN. Im Verlage bei Joseph Kurzböck.

- Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Von dem Verfasser des Postzuges. Neue verbesserte Auflage. Breslau, bey Wilhelm Gottlieb Korn. 1777. 136 S. 8.
- Lustspiel in vier Aufzügen. Vom Verfasser des Postzuges. Wien. In Kommission bey Peter Rhems sel. Witwe. 1809. 90 S. 8.
- Alte Liebe rostet wohl! Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt im kais. königl. Nationaltheater. [Wign.] Wien, zu finden beym Vogenmeister. 1780. 87 S. 8. — Auch im Kaiserlich-Königlichen Nationaltheater. Dritter Band, Wien, in der Gräfferischen Buchhandlung 1780. 8. (Viertes Stück.) (Allg. b. Bibl. 1781. 48. Bd. 1. Stück S. 442 f.)
- Ein Lustspiel in zwey Aufzügen. Vom Verfasser des Postzuges neu bearbeitet. Aufgeführt im k. k. National-Hoftheater [Wign.: Zwei schnäbelnde Tauben] Wien, 1785. Zu finden bey Friedrich August Hartmann und beym Vogenmeister beyder k. k. Theater. 80 S. 8.
- Irene, ein christliches Trauerspiel in drey Aufzügen. [Wign.] Aufgeführt im kais. königl. Nationaltheater. Wien, zu finden beym Vogenmeister, 1781. 72 S. 8. — Auch im Kaiserlich-Königlichen Nationaltheater [Wign.] Sechster Band. Wien, bey Rudolph Gräffer, 1782. 8.
- Schreiben eines aufrichtigen Mannes an seinen Freund über das berühmte Werk de la litterature allemande etc. etc. Frankfurt und Leipzig, 1781. 32 S. 8.
- Das Reich der Mode, oder das künftige Jahrhundert ein allegorisches Lustspiel in Drey Aufzügen. 1781. o. D. 134 S. 8. (Mittheilung der Königlich Bayrischen Hof- und Staatsbibliothek in München).
- Die Freundschaft der Weiber. Ein Lustspiel in zwey Aufzügen. [Wign.] Aufgeführt im k. k. Nationalhoftheater. WZEN, zu finden beym Vogenmeister, 1782. 61 S. 8. — Auch im Kaiserlich-Königlichen Nationaltheater. [Wign.] Sechster Band. Wien, bei Rudolph Gräffer, 1782. 8.
- Alceste. Ein Lustspiel des Aristophanes aus dem Griechischen übersetzt. Dum nihil habemus majus, Calamo ludimus. Phaedrus. Leipzig, zu finden in Wien bey Rudolf Gräffer 1782. 8.

Kleopatra und Antonius ein Trauerspiel in Versen von vier Aufzügen. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet [Vign.] Aufgeführt im k. k. National-Hoftheater, Wien, bey Joseph Edlen von Kurzbeß 1783. 100 S. 8.

— Trauerspiel. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet. Neu verbesserte Auflage mit einer angefügten Ehrenrettung der Königin Kleopatra gegen den Herrn von Roxebue [Vign.: „Die sterbende Kleopatra nach einer anticken Gemme“] Wien, 1800 gedruckt mit Albertischen Schriften. 126 S. 8.

— Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet. [Vign. wie 1800]. Neue verbesserte Auflage. Für die k. k. Hoftheater. Wien, 1808. Auf Kosten und im Verlage bey Johann Baptist Wallishausser. 116 S. 8.

— Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet. Nebst einer Ehrenrettung der Königin Kleopatra gegen den Herrn August v. Roxebue. [Vign. wie 1800] Neue verbesserte Auflage. Wien, gedruckt bey Mathias Andreas Schmid, Universitäts-Buchdrucker. 1813. 126 S. 8.

Erziehung macht den Menschen. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Vom Verfasser des Postzugs. [Vign.] Aufgeführt im k. k. National-Hoftheater. WJEN, Zu finden bey dem Logenmeister 1785. 114 S. 8.

— Wien, 1788. 8. (Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. 5. Bd., Leipzig 1810 S. 725.)

Virginia oder das abgeschaffte Decemvirat. Ein Trauerspiel, dem Herrn Abbe De' Giorgi Bertola gewidmet vom Herrn Cornelius von Ahrenhoff. [Vign.] Wien und Leipzig, bey Rudolph Gräffer und Compagnie 1790. 114 S. 8.

Maskeraden. Eine Posse für die Schaubühne. Wien, gedruckt und im Verlage bey J. Alberti's Wittwe. 1796. 42 S. 8.

Ueber die theatralischen Tänze, und die Ballettmeister Noverre, Muzzarelli und Vignano. Wien 1799. 5 Bogen 8. (Neue allg. b. Bibl. 1801. 62. Bd., 1. Stück S. 108 f.)

Die Dichtkunst des Boileau Despreaux. Aus dem Französischen metrisch übersezt von einem Kaiserl. Königl. Officier. Wien, bey Pichler, 1803. 48 S. 8. Mit einer Titelvignette und

farbigem Umschlag. (Neue allg. d. Bibl. 1804, 88. Bd., 2. Stück S. 473—478.)

Andromache, Bajazet und Iphigenie in Uulis. Drey Trauerspiele von Racine, metrisch übersetzt von Ahrenhoff. Preßburg, bey Welnay, 1804. 255 S. gr. 8. (Allg. Lit. Zeitg. 1805 Nr. 339 vom 30. Dez. S. 339 f. und Neue allg. d. Bibl. 1805, 101. Bd., 1. Stück S. 79 und 82).

Das Neue Theater der Deutschen, Eine lustige Komödie in zwey Aufzügen. Von einem Mitgliede der Kurfürstl. deutschen Gesellschaft in Mannheim. Ridendo corrigit! Amen! Preßburg. Gedruckt bey Georg Aloys Welnay. 1804. 72 S. 8.

Schreiben des R. R. Feldmarschall-Vicutenants Cornelius Herrmann von Ahrenhoff über Einige seiner militärischen und literarischen Begebenheiten an den Herrn Joseph Friedrich Baron von Reyer. v. D. 1810. 38 S. 8.

b) Sammelausgaben.

Dramatische Unterhaltungen eines kaiserl. königl. Officiers. [Wign. Büste mit Unterschrift: EΥΡΕΙΛΙΑΗΣ] WJGN, gedruckt mit von Ghelenschen Schriften. 1772. 388 S. 8. Inhalt: Aurelius. Der Postzug. Hermanns Tod. Die große Batterie.

Ein Trauerspiel und zwei Lustspiele, vom Verfasser des Postzugs, als desselben neuester Beytrag zum deutschen Theater. Wien, bey Gräffer 1784, 14 Bogen gr. 8. Inhalt: Kleopatra und Antonius. Die Freundschaft der Weiber. Der Nationen-Streit. (Allg. d. Bibl. 1784, 59. Bd., 2. Stück S. 410 bis 412, und Hamburger-Meusel, Das gelehrte Teutschland, 1. Bd., Lemgo 1796, S. 106 f.)

Neuer Beytrag zum regelmäßigen Theater der Deutschen. Vom Verfasser des Postzugs [Wign.] Wien, gedruckt und im Verlage bey J. Alberti's Wittwe. 1796. 344 S. 8. Inhalt: Virginia. Kleopatra und Antonius. Über die theatralischen Tänze. Schreiben des Epeldauers. Maskeraden. An Mademoiselle Marianne Venturini.

Drey neue Original-Lustspiele. Von Ahrenhoff. Diesen folgt des Verfassers neu verbesserte metrische Uebersetzung der Art poetique von Boileau Despreaux. Wien, 1807. 318 S. 8.

Inhalt: Der Kaufmann von Triest. Das neue Theater der Deutschen. Der Fasching-Sonntag. Die Dichtkunst des Boileau Despreaux.

Kleine Gedichte von Ahrenhoff nebst desselben metrischer Uebersetzung der Art poétique des Boileau Despreaux [Wign.] o. D. 1810. 119 S. 8.

Ahrenhoffs Kleinere Gedichte, nebst desselben metrischer Uebersetzung der Art poétique von Boileau Despreaux, und einem Schreiben über einige seiner militärischen und literarischen Begebenheiten an den Freyherrn Jos. Friedr. von Reger. Neu verbesserte und vermehrte Auflage. Wien 1812. 152 S. 8.

Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff R. A. F. M. D. Kleinere Gedichte. Nebst desselben metrischer Uebersetzung der Art poétique des Boileau Despreaux. [Wign.] Neue verbesserte und vermehrte Auflage. Wien, 1816. gedruckt bei Mathias Andreas Schmidt, Universitäts-Buchdrucker. 164 S. 8.

c) Gesamtausgaben.

Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff kaiserl. königl. General-Majors, sämtliche Werke. 4 Bände. Wien und Leipzig, bei Rudolph Gräffer und Compagnie 1789. 8. Inhalt: I. Aurelius. Hermanns Tod. Antiope. Kleopatra und Antonius. Irene. II. Der Postzug. Die gelehrte Frau. Alte Liebe rostet wohl! Erziehung macht den Menschen. Die Freundschaft der Weiber. Die große Batterie. III. Tumelicus. Der Nationen-Streit. Das Reich der Mode. Alceste. Das Nachspiel zur Erklärten Fehde. Schreiben über das Werk de la Litterature Allemande. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen. IV. Briefe über Italien.

Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants, sämtliche Werke. Neu verbesserte und vermehrte Auflage in sechs Bänden. Wien, 1803. Bey Anton Bichler. 8. Inhalt: I. Aurelius. Hermanns Tod. Tumelicus. II. Antiope. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen. Kleopatra und Antonius. Virginia. III. Der Postzug. Die gelehrte Frau. Alte Liebe rostet wohl! Die große Batterie. IV. Erziehung macht den Menschen. Die Freundschaft der Weiber. Maskeraden.

Das Nachspiel zur Erklärten Fehde. Alceste. V. Kleine Gedichte und Erzählungen. Ueber die Theatralischen Tänze. Schreiben des Eipeldauers. Schreiben über das Werk de la Litterature allemande. Gespräch über einen Gegenstand der Pöhyfik. Irene. VI. Briefe über Italien.

Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Vicutenants, sämtliche Werke. Herausgegeben von Joseph Friedrich Freiherrn von Nezer. Dritte neu verbesserte und vermehrte Auflage. 6 Bände. 8. Wien, 1814. Gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, Universitäts-Buchdrucker. Inhalt: I. Schreiben des Verfassers über Einige seiner militärischen und literarischen Begebenheiten. Aurelius. Hermanns Lob. Tumelicus. II. Antiope. Kleopatra und Antonius. Virginia. Irene. III. Der Postzug. Die gelehrte Frau. Alte Liebe rostet wohl! Der Kaufmann von Triest. Die große Batterie. IV. Erziehung macht den Menschen. Die Freundschaft der Weiber. Das neue Theater der Deutschen. Maskeraden. Der Fasching-Sonntag. Alceste. V. Kleinere Gedichte. Die Dichtkunst des Boileau Despreaux. Gespräch über einen Gegenstand der Pöhyfik. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen. Schreiben über das Werk de la litterature allemande. Schreiben über einige dramaturgische Gegenstände. Über die theatralischen Tänze. Schreiben des Eipeldauers. Das Nachspiel zur Erklärten Fehde. VI. Briefe über Italien.

Des Herrn Cornelius von Ahrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Vicutenants, sämtliche Trauerspiele. Durchaus neu verbessert in zwey Bänden. Wien, 1817. Gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, Universitäts-Buchdrucker. 8. Inhalt: I. Aurelius. Hermanns Lob. Tumelicus. Schreiben über Deutschlands Theaterwesen. II. Antiope. Kleopatra und Antonius. Virginia. Irene.





Westfälische Vereinsdruckerei vormals Coppenrath'sche Buchdruckerei,
Münster i. Westf.



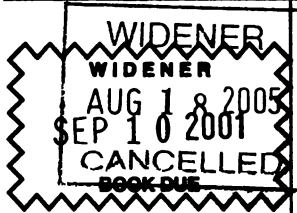


3 2044 051 095 735

The borrower must return this item on or before the last date stamped below. If another user places a recall for this item, the borrower will be notified of the need for an earlier return.

*Non-receipt of overdue notices does **not** exempt the borrower from overdue fines.*

Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 617-495-2413



Please handle with care.
Thank you for helping to preserve
library collections at Harvard.

