Grossherzogliches

GYMNASIUM OFFENBURG.

Jahres-Bericht

über das

Schuljahr 1891—92.

Zugleich Einladung

zu der am 29. und 30. Juli stattfindenden

Prüfung und Schlussfeier.

Mit einer wissenschaftlichen Beilage von Professor Dr. May:
Lessings Hamburgische Dramaturgie im Unterricht der Prima.

a

Offenburg,
Druck von A. Reiff & Cie.
1892.

1892. Progr.-Nr. 607.

90f
4

UNIVERSITÄTS- UND LANDESBIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

Inhalt:

I. Chronik S. 4—6.
II. Verzeichnis des behandelten Lehrstoffs S. 7—13.
III. Verteilung des Unterrichts S. 14—15.
IV. Statistik der Anstalt S. 16—21.
V. Ordnung der Prüfungen S. 22.
VI. Bekanntmachung S. 23.

I. Chronik.

Im Lehrerkollegium traten folgende Veränderungen ein. Lehramtspraktikant Heinrich Schmidt, der seit September 1890 den französischen Unterricht besorgte, wurde nach Erlass Grossherzoglichen Oberschulrats vom 26. Juni 1891 Nr. 11405 mit der Versehung des Amts eines stellvertretenden Rektors an den städtischen Schulen in Karlsruhe beauftragt. Durch Erlass Grossherzoglichen Oberschulrats vom 1. August 1891 Nr. 12537 wurde Lehramtspraktikant Theodor Hornung, zuletzt provisorischer Vorstand der Bürgerschule zu Waldkirch, auf den 11. September 1891 an unser Gymnasium versetzt. Durch Erlass Grossherzoglichen Oberschulrats vom 4. März 1892 Nr. 3599 wurde Lehramtspraktikant Richard Winterhalder, der mit April 1891 sein Probejahr an der Anstalt begonnen hatte, auf den 1. Mai zur aushilfsweisen Versehung einer Lehrstelle dem Gymnasium Heidelberg zugewiesen. Durch Erlass Grossherzoglichen Oberschulrats vom 22. April 1892 Nr. 4658 und 6115 wurden die Lehramtspraktikanten Alfred Beuttel und Wilhelm Cahn als Volontäre für unsere Anstalt bestimmt. —

Am 27. Januar 1892 begieng die Schule den Geburtstag Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm II. mit einer öffentlichen Feier, bei welcher Lehramtspraktikant Kretz die Festrede hielt.

Am 29. April 1892 schloss sich die Anstalt der allgemeinen Freude über das Regierungs-Jubiläum Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs Friedrich durch eine Schulfeier an, bei welcher Professor Dr. May in einer Festrede die Bedeutung des Tages darlegte.

Am 21. Oktober 1891 nahm Herr Regierungsassessor Clevenz im Auftrag Grossherzoglichen Oberschulrats eine Besichtigung des Anstaltsgebäudes vor.

Am 27. Juni 1892 hielt Herr Geistlicher Rat Weiss eine Religionsprüfung der katholischen Schüler ab.

Die Bezahlung des Schulgeldes wurde durch Beschluss Grossherzoglichen Oberschulrats vom 27. November 1891 Nr. 21404 erlassen und zwar:

die des ganzen Betrages	1	Schüler,
die von drei Vierteln	2	Schülern,
die der Hälfte	20	„
die eines Viertels	26	„

Katholisch-theologische Stipendien wurden für das Jahr 1891/92 nach Mitteilung Grossherzoglichen Oberschulrats vom 19. Februar 1892 Nr. 2730 durch das erzbischöfliche Ordinariat an 16 Schüler im Betrage von 1620 M. verliehen.

Das Stipendium aus der Stiftung des Herrn Geistlichen Rats F. S. Ries von Ebersweier wurde durch Erlass Grossherzoglichen Oberschulrats vom 11. Januar 1892 Nr. 547 einem Schüler im Betrag von 171 M. 43 Pf. überwiesen.

Geschenke wurden der Anstalt zugewendet:

Von Grossherzoglichem Staatsministerium:

Statistische Angaben über das Grossherzogthum Baden nebst Gemeindeverzeichnis. Karlsruhe 1892.

Von Grossherzoglichem Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts:

Politische Korrespondenz Karl Friedrichs von Baden 1783—1806. Herausgegeben von der badischen historischen Kommission, bearbeitet von Erdmannsdörfer. Band II. Heidelberg 1892.

Von Grossherzoglichem Oberschulrat:

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Jahrgang XI und Korrespondenzblatt.

Von der Goeschen'schen Verlagshandlung in Stuttgart:

Sammlung Goeschen: Rebmann, Anthropologie.

Von der Verlagshandlung Perthes in Gotha:

Kuhm, Neutestamentliches Wörterbuch.

Von der Verlagshandlung Peters in Leipzig:

Friedländer, Chorschule nach Stockhausens Methode.

Von der Verlagshandlung Ploetz in Berlin:

Ploetz, Auszug aus der Geschichte. 10. Auflage.

Von der Verlagshandlung Schauenburg in Lahr:

Sering, Chorbuch für die Unter- und Mittelklassen der Gymnasien und Realschulen.

Von der Verlagshandlung Schöningh in Paderborn:

Demosthenes, Staatsreden von Rösiger. 1. Bändchen.

Von der Verlagshandlung Voigtländer in Leipzig:

Cornelius Nepos von Völker und Crecelius. 4. Auflage.
Albers, Lebensbilder aus der deutschen Götter- und Heldensage. 2. Auflage.
Andrä und Hoffmann, Kleine Sagenkunde.
„ Erzählungen aus der griechisch-römischen Geschichte. 6. Auflage.
„ Erzählungen aus der deutschen Geschichte. 7. Auflage.
„ Erzählungen aus der Weltgeschichte. 8. Auflage.
„ Grundriss der Weltgeschichte, bearbeitet von Schmelzer, I. und II. Teil.
Sevin, Leitfaden der deutschen Geschichte.

Von den Verfassern:

Henrici und Treutlein, Lehrbuch der Elementargeometrie, I. Teil. 2. Auflage.

Von Herrn Kaufmann Föhrenbach hier:

3 Lexica. Bilder zu Virgils Aeneide. Karlsruhe.

Von Herrn Pfarrer Widmann:

Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. 8. Auflage.

J. Kant, Vom Übergang von den metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft zur Physik. Herausgegeben von Krause.

Von Herrn Hof-Photographen Grimm:

Ein grosses Mondbild.

Die Schule spricht für diese Geschenke den geziemenden Dank aus.

II. Verzeichnis des behandelten Lehrstoffs.

Religion.

Sexta.	Kath.	Mittlerer Katechismus: Fr. 542—599; 1—243, ausg. 5—18, 191 bis 225. Biblische Geschichte: A. T., die im Lehrplan angegebene Auswahl. Die vorgeschriebenen deutschen Gebete. 2 St.
	Evang.	Der in Katechismus, Gesangbuch und bibl. Geschichte vorgeschriebene Unterrichtsstoff. 2 St.
	Altkath.	Katechismus: Offenbarungslehre. Sakramentenlehre im allgemeinen, sodann Taufe, Firmung und Busse. Biblische Geschichte, (Hochstein) ausgewählte Stücke aus A. u. N. T. Kirchenjahr. Einige Lieder. 2 St.
	Israel.	Bibelkunde vom babylonischen Exil bis zum Bibelabschluss; nachbiblische Geschichte von der macedonischen Herrschaft bis zur Entstehung des Christentums. Religionslehre teils im Anschluss an die Bibelkunde, teils systematisch nach Sondheimer. 2 St.
Quinta.	Gemeinschaftlich mit Sexta.	
Quarta.	Kath.	Mittlerer Katechismus: I. Hauptstück, Wiederholung; III. Hauptstück 491—502; 514—518; 542—602; 609—621; 631—684. Kirchenjahr. Biblische Geschichte: A. T. mit Ausnahme der lat. Nummern. Gebete: Pater noster, Angelus, Credo; Wiederholung der deutschen. Erstkommunionunterricht. Geographie von Palästina. 2 St.
	Evang.	Gemeinschaftlich mit Sexta und Quinta.
	Altkath.	Gemeinschaftlich mit Sexta und Quinta.
	Israel.	Gemeinschaftlich mit Sexta und Quinta.

Tertia.	Kath.	Grosser Katechismus: II. und IX. Glaubensartikel; Einleitung; die übrigen Glaubensartikel nach dem mittleren Katechismus. Biblische Geschichte: N. T. Alle deutschen Nummern nebst 45 und 53. Gebete wie in IV. nebst Veni S. Sp. Salve Regina mit Erklärung. 2 St.
	Evang.	Wiederholung der Hauptabschnitte des Katechismus und der Hauptlieder zu den Festzeiten — Lesen und Erklären von Psalmen und Jesaja; Bibelkunde des N. T. — Kirchengeschichte der ältesten Zeit. 2 St.
	Altkath.	Religionslehre: Allgemeine Einleitung § 1—6. Bibelkunde, Inhalt der Schriften des N. T. Kirchengeschichte (Hochstein), I. Per. § 1—5. 2 St.
	Israel.	Geschichte der Juden von der Entstehung des Christentums bis zum Talmudabschluss. Religionslehre, teils im Anschluss an die Geschichte, teils systematisch nach Sondheimer. 2 St.
Sekunda.	Kath.	Die Wahrheit des Christentums nach Dreher; einschlägige Stellen der hl. Schrift im Urtext. Hymnen: Veni Creator, Jam lucis. Schriftliche Arbeiten. 2 St.
	Evang.	Kirchengeschichte bis zur Reformation. — Lesen und Erklären von Psalmen und Jesaja. 2 St.
	Israel.	Nachbiblische Geschichte vom Aufblühen der Wissenschaft unter den Juden in Spanien bis Moses Mendelssohn. 1 St.
Prima.	Kath.	Dogmatik nach Dreher. Hymnen: In Deo solo spero; Wiederholung der früheren. Schriftliche Arbeiten. 2 St.
	Evang.	Wiederholung der Kirchengeschichte bis zur Reformation mit Rücksicht auf dogmat. und eth. Hauptfragen. — Reden Christi und der Apostel im Urtext. 2 St.
	Altkath.	Ausführliche Lehre über Gottes Welterschaffung, Vorsehung, göttl. Eigenschaften und die Welterlösung durch Christus. Teilweise Lesung evang. Abschnitte nach Vulgata. 2 St.

Deutsch.

Sexta.	Lesen und Vortrag nach Wendts Lesebuch I. und Gedichtsammlung. Griechische Heroensage. Erklärung der Wortarten und des einfachen Satzes. Orthographische Übungen. 3 St.
Quinta.	Lesen und Vortrag nach Wendts Lesebuch I. und Gedichtsammlung. Griechische, römische und deutsche Sagen. Satzlehre. Orthographische Übungen. Schriftliche Nacherzählungen. 3 St.

Quarta.	Lesen und Vortrag nach Wendts Lesebuch II. und Gedichtsammlung. Satzlehre. Aufsätze. 2 St.
Untertertia.	Lektüre und Erklärung von Prosastücken aus Wendts Lesebuch II. und von Gedichten aus dessen Sammlung. Erweiterung der Satzlehre. Aufsätze. 2 St.
Obertertia.	Lektüre und Erklärung von Prosastücken aus Wendts Lesebuch II. und von Gedichten aus dessen Sammlung. Wiederholung der Satzlehre. Aufsätze. 2 St.
Untersekunda.	Behandlung von Lesestücken aus Wendts Lesebuch III., von Gedichten Schillers und von den Dramen „Wilhelm Tell“ und „Jungfrau von Orleans“. Aufsätze. 2 St.
Obersekunda.	Erklärung von Gedichten, u. a. Minna von Barnhelm, Wallenstein, Hermann und Dorothea. Das Wesentliche der Poetik. Aufsätze. 2 St.
Unterprima.	Übersicht über die Entwicklung der deutschen Literatur bis auf Klopstock. Grundzüge der mittelhochdeutschen Grammatik. Lektüre des Nibelungenliedes und der Dichtungen Walthers von der Vogelweide. Aufsätze. 3 St.
Oberprima.	Übersicht über die Entwicklung der deutschen Literatur seit Lessing und Erklärung von Werken Lessings, Goethes und Schillers. Aufsätze. 3 St.

Latein.

Sexta.	Regelmässige Formenlehre nach Stegmann. Übersetzungen nach Meurer I. Schriftliche Übungen. 9 St.
Quinta.	Regelmässige und unregelmässige Formenlehre nach Stegmann. Syntaktische Regeln. Übersetzungen von Meurer II. Schriftliche Übungen. 9 St.
Quarta.	Steins latein. Lesestoff für Quarta: Miltiades, Themistocles, Aristides, Pausanias, Cimon, Alcibiades, Conon, Datames, Horatier und Curiatier, Porsenna vor Rom. Ausgewählte Fabeln aus Phaedrus. Kasuslehre nach Stegmann. Schriftliche Übungen. 8 St.
Untertertia.	Caesar, de bello Gall. II., III. und IV. Ovid, Metam., Deucalion, Phaëthon, Cadmus, Niobe, Daedalus, Orpheus, Midas. Grammatik: Die Hauptpunkte der Syntax nach Stegmann § 171—253. Schriftliche Übungen. 8 St.
Obertertia.	Caesar de bello Gall. I., V., VI. Ovid, Metam., Die Giganten, Lycaon, Die Wasserflut, Deucalion und Pyrrha. Wiederholung und Abschluss der Syntax nach Stegmann. Schriftliche Übungen. 8 St.
Untersekunda.	Cicero, de imp. Cn. Pomp. Livius XXII., 40—XXIII, 20. Vergil, Aeneis II. Grammatische Wiederholungen. Stilübungen. 8 St.
Obersekunda.	Livius XXXIV. Cicero, Verr. IV. Vergil, Aeneis, VII, — 660. VIII. Grammatische Wiederholungen. Stilübungen. 8 St.
Unterprima.	Cicero, Rede für den Murena. Tacitus, Annalen, VI, XI. Horatius, Oden (in Auswahl). Grammatische Wiederholungen. Stilübungen. 7 St.

Oberprima.	Ciceros Briefe aus der Zeit des Bürgerkriegs, Caesars bellum civile. Tacitus, Annalen I, II, III. Horatius, Satiren und Episteln in Auswahl. Stilübungen.	7 St.

Griechisch.

Untertertia.	Regelmässige Formenlehre nach Wendt. Übungsbuch von Wesener I. Schriftliche Übungen.	6 St.
Obertertia.	Abschluss der Formenlehre nach Wendt. Übungsbuch von Wesener II. Ausgewählte Stücke aus Xenophon Anab. I., II., III. Schriftliche Übungen.	6 St.
Untersekunda.	Xenophon, Hellen. I, 4—6. II, 2—4, VII, 5. Homer, Odyssee I.—XII. mit Auswahl. Grammatik nach Wendt: Wiederholung der Formenlehre, Syntax des Nomen und der Praepositionen. Schriftliche Übungen.	6 St.
Obersekunda.	Lysias Reden 16, 19, 24, 25, 31. Herodot, VII, 100—Ende. Homer, Odyssee VI, VII, VIII, IX, XII—XX. Moduslehre. Grammatische Wiederholungen. Stilübungen.	6 St.
Unterpima.	Thucydides V. Homer, Ilias I.—XII. Sophocles, Trachinierinnen. Schriftliche Übungen.	6 St.
Oberprima.	Demosthenes, Olynthische Reden, I, II, III. Plato, Apologie. Homer, Ilias, Auswahl aus der 2. Hälfte. Sophocles, Ödipus. Schriftliche Übungen.	6 St.

Französisch.

Quarta.	Plattner, Lehrgang I., Stück 1—30. Formenlehre bis zum Personalpronomen (einschl.) Plattner, Anthologie I., Gedichte. Sprechübungen, Umwandlungen. Schriftliche Übungen.	4 St.
Untertertia.	Plattner, Lehrgang I., Stück 31—60. Formenlehre bis zu den unregelmässigen Verben (ausschl.) Plattner, Anthologie I., Gedichte. Sprechübungen, Umwandlungen. Schriftliche Übungen.	3 St.
Obertertia.	Plattner, Lehrgang I., Schluss der Formenlehre. Plattner, Anthologie II., Gedichte. Sprechübungen, Umwandlungen. Schriftliche Übungen. Phonetische Übungen.	3 St.
Untersekunda.	Plattner, Lehrgang II., Stück 1—7, 9—12. Syntax bis zum Konjunktiv. Lesestücke 1, 7—12. Feuillet, Le Village. Plattner, Anthologie III., Gedichte. Sprechübungen, Umwandlungen. Schriftliche Übungen.	3 St.
Obersekunda.	Plattner, Lehrgang II., Stück 9—13, 15—17. Schluss der Syntax. Barante, Histoire de Jeanne Darc. Racine, Phèdre. Daudet, Ausgewählte Erzählungen. Mündliche und schriftliche Übungen. Phonetische Übungen.	3 St.
Unterprima.	Souvestre, Au coin du feu. Molière, Femmes savantes. Erckmann-Chatrian, Waterloo. Grammatische Wiederholungen im Anschluss an die Lektüre und an Plattner, Lehrgang II. Mündliche und schriftliche Übungen.	2 St.

Oberprima.	Mignet, Histoire de la révolution française. Corneille, Cid. Daudet, Tartarin de Tarascon. Grammatische Wiederholungen Mündliche und schriftliche Übungen.	2 St.

Geographie und Geschichte.

Sexta.	Asien, Amerika, Afrika und Australien nach Daniel.	2 St.
Quinta.	Die Länder Europas nach Daniel.	2 St.
Quarta.	Die 4 fremden Erdteile nach Daniel.	2 St.
	Das Altertum nach Jäger.	2 St.
Untertertia.	Deutschland und Deutsch-Oesterreich nach Daniel.	1 St.
	Deutsche Geschichte von der Völkerwanderung bis zum dreissigjährigen Krieg nach Eckertz.	2 St.
Obertertia.	Die ausserdeutschen Länder Europas nach Daniel.	1 St.
	Deutsche Geschichte in dem Zeitraum von 1618—1871 nach Eckertz.	2 St.
Untersekunda.	Geschichte des Orients und der Griechen nach D. Müller. Geographische Wiederholungen.	3 St.
Obersekunda.	Römische Geschichte bis 476. Geographische Wiederholungen.	3 St.
Unterprima.	Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit bis 1618. Geographische Wiederholungen.	3 St.
Oberprima.	Neuere Geschichte. Geographische Wiederholungen.	3 St.

Rechnen. Mathematik.

Sexta.	Das dekadische Zahlensystem. Die vier Grundrechnungsarten mit unbenannten und benannten Zahlen. Resolutionen und Reduktionen.	4 St.
Quinta.	Gemeine und Dezimalbrüche und ihre Anwendung. Leichtere Zweisätze. Kopfrechnen.	4 St.
Quarta.	Wiederholung der Bruchlehre. Geschäftsrechnen: Waren-, Prozent-, Rabatt-, Zins-, Tara-, Agio-, Durchschnitts-, Gewinn- und Verlust- und Gesellschaftsrechnungen. Rechnen mit Wertpapieren.	3 St.
Untertertia.	Arithmetik: Die vier Grundoperationen ganzer und gebrochener Buchstabengrössen; Faktorenzerlegung. Geometrie: Einleitung zur Planimetrie. Symmetrische und diametrale Lage von Figuren.	3 St.
Obertertia.	Arithmetik: Gleichungen I. Grades mit einer Unbekannten, Proportionen. Geometrie: Symmetrische und diametrale Lage. Kreis und Vielecke. Flächenberechnung der Vielecke.	3 St.
Untersekunda.	Arithmetik: Proportionen. Gleichungen I. Grades mit mehreren Unbekannten. Potenzen mit ganzen Exponenten. Wurzeln. Geometrie: Flächenberechnung der Vielecke. Ähnlichkeitslehre, Anwendung auf rechtwinkliches Dreieck.	4 St.

Obersekunda.	Arithmetik: Gleichungen II. Grades, Erweiterung des Potenzbegriffs, Logarithmen.	
	Geometrie: Trigonometrie, Kreisberechnung.	4 St.
Unterprima.	Arithmetik: Progressionen. Zinseszins- und Rentenrechnung.	
	Geometrie: Stereometrie.	4 St.
Oberprima.	Arithmetik: Kombinatorik, Wahrscheinlichkeitsrechnung. Binomischer Lehrsatz.	
	Geometrie: Kegelschnitte.	4 St.

Naturgeschichte. Physik.

Sexta.	Beschreibung von Wirbeltieren und Blütenpflanzen.	2 St.
Quinta.	Beschreibung und Vergleichung von Wirbeltieren; ebenso von Blütenpflanzen.	2 St.
Quarta.	Vergleichende Charakteristik von Tieren und Pflanzen. Das Linné'sche System. Gefässkryptogamen.	2 St.
Untertertia.	Systematik der Tiere und Pflanzen.	2 St.
Obertertia.	Anatomie des menschlichen Körpers und der Pflanzen. Das Wichtigste aus der Pflanzenphysiologie.	2 St.
Untersekunda.	Magnetismus, Elektricität.	2 St.
Obersekunda.	Schall, Wärme, Licht.	2 St.
Unterprima.	Mechanik.	2 St.
Oberprima.	Chemie und Mineralogie.	2 St.

Philosophische Propädeutik.

Unterprima.	Empirische Psychologie.	1 St.
Oberprima.	Logik.	1 St.

Kalligraphie.

Sexta und Quinta.	Deutsche und englische Schrift in Verbindung mit Taktschreiben.	2 St.

Zeichnen.

Sexta.	Quadrat, krumme Linien, leichte Ornamente.
Quinta.	Ornamente nach Vorlagen.
Quarta.	a. Geometrisches Zeichnen: Vorübungen. Planschrift, Vielecke, Mäander, Parquetböden, Gothisches Masswerk, Griechisches Friesband.
	b. Projektionslehre: Das rechtseitige Prisma, die vierseitige Pyramide, der Cylinder, der Kegel.
Tertia.	Die Formen des griechischen Stiles.

Singen.

Kenntnis der Noten. Dur- und Molltonleiter. Einübung von drei- und vierstimmigen Liedern. Gemischte Chöre. Choral- und Kirchengesang.

Turnen,

Übungen nach dem Lehrplan von Maul.
VI—IIIa je 2 St. IIba und Iba je 2 St.

Fakultativer Unterricht.

Hebräisch.

Sekunda. Formenlehre bis Verb. mit Suffix (einschl.) Lesestücke nach Baltzer. 2 St.

Prima. Grammatik, Abschluss. Lektüre: Genesis, Exodus, Jesaias und Psalmen in Auswahl. 2 St.

Englisch.

Untere Abteilung. Hauptpunkte aus der Grammatik von Deutschbein mit Übungsbeispielen; Fabeln und Erzählungen aus dessen Lesebuch. 2 St.

Obere Abteilung. Wiederholung und Erweiterung der Grammatik; grössere Lesestücke. 1 St.

III. Verteilung des Unterrichts.

Lehrer.	VI.	V.	IV.	IIIb.	IIIa.	IIb.	IIa.	Ib.	Ia.	Summa.
Direktor Weiland, Ordinarius von Ia.								4 Deutsch. 7 Latein.	6 Griechisch.	17
Professor Platz, Ordinarius von IIa.							8 Latein. 6 Griechisch. 2 Hebräisch.	3 Geschichte.		19
Professor Dyckerhoff, Ordinarius von IIIa.			2 Geographie. 2 Geschichte.	6 Griechisch.	2 Deutsch. 8 Latein.					20
Professor Dr. May, Ordinarius von Ib.								6 Griechisch.	4 Deutsch. 7 Latein. 3 Geschichte.	20
Professor Behrle.					3 Mathematik.	2 Physik.	2 Physik.	4 Mathematik. 2 Physik.	4 Mathematik. 2 Physik.	19
Professor Dr. Baumgarten, Ordinarius von IIIb.				2 Deutsch. 8 Latein. 3 Geschichte.		6 Griechisch. 3 Geschichte.				22
Professor Hoffmann, Ordinarius von IIb.					6 Griechisch. 3 Geschichte.	2 Deutsch. 8 Latein.	3 Geschichte			22
Geistlicher Lehrer Schenermann, Ordinarius von V.	2 Religion.	3 Deutsch. 9 Latein.	2 Religion.	2 Religion.	gion.	2 Religion.		2 Religion. 2 Hebräisch.		24
Reallehrer Maurer.	2 Geographie. 2 Kalligraphie. 1 Singen.	4 Rechnen. 2 Naturgesch. 2 Kalligraphie. 2 Singen.	3 Rechnen. 2 Naturgesch.	2 Naturgesch.	2 Naturgesch.	1 Singen.				25
Reallehrer Deuchler.	4 Rechnen. 2 Naturgesch. 2 Turnen.	2 Religion. 2 Turnen.	2 Turnen.	3 Mathematik. 2 Turnen.	2 Turnen.	2 Turnen.		2 Turnen.		25
Lehramtsprakt. Hornung.			4 Französisch.	3 Französisch.	3 Französisch.	3 Französisch.	2 Deutsch. 3 Französisch.	2 Französisch.	2 Französisch.	22
Lehramtsprakt. Kretz, Ordinarius von VI u. IV.	3 Deutsch. 9 Latein.	2 Geographie.	2 Deutsch. 8 Latein.							24
Professor Dosch.						4 Mathematik.	4 Mathematik.			8
Dekan Bähr.				2 Reli-	gion.	2 Religion.		2 Religion.		6
Pfarrer Widmann.		2 Religion.		2 Reli-	gion.	2 Religion.				6
Lehrer Bär.		2 Religion.		2 Reli-	gion.	1 Religion.				5
Reallehrer Stritt.						2 Englisch.		1 Englisch.		3
Gewerbschulhauptl. Nahm.	2 Zeichnen.	2 Zeichnen.	2 Zeichnen.	2 Zeichnen.	2 Zeichnen.					10
Musiklehrer Kling.		1 Singen.				1 Singen.				2

IV. Statistik.

Lehrerpersonal.

Direktor Weiland.
Professor Platz.
„ Dyckerhoff.
„ Dr. May.
„ Behrle.
„ Dr. Baumgarten.
Professor Hoffmann.
Geistlicher Lehrer Scheuermann.
Reallehrer Maurer.
Reallehrer Deuchler.
Lehramtspraktikant Hornung.
Lehramtspraktikant Kretz.
Lehramtspraktikant Beuttel.
Lehramtspraktikant Cahn.
Professor Dosch für Mathematik.
Dekan Bähr für evangelischen Religionsunterricht.
Pfarrer Widmann für altkatholischen Religionsunterricht.
Lehrer Bär für israelitischen Religionsunterricht.
Reallehrer Stritt für Englisch.
Gewerbschulhauptlehrer Nahm für Zeichnen.
Musiklehrer Kling für den katholischen Kirchengesang.

Bibliothekare:

Professor Dr. May für die Lehrerbibliothek.
Professor Hoffmann und Lehramtspraktikant Kretz für die Schülerbibliothek.

Beirat:

Oberamtmann Föhrenbach, Vorsitzender.
Bezirksarzt Rothmund.
Oberingenieur Beger.
Fabrikant Vittali.
Direktor Weiland.
Professor Dyckerhoff.

Verrechner:

Domänenverwalter Schäuble.

Gymnasiumsdiener:

Haag.

Abiturienten:

Am Ende des vorigen Schuljahrs wurden nach bestandener Abiturientenprüfung, für welche Herr Geheimer Hofrat Dr. Wagner als Kommissär ernannt war, gemäss Beschluss der Prüfungs-Kommission vom 18. Juli folgende 17 Oberprimaner entlassen:

Namen.	Geburtsort.	Alter.	Religion.	Berufsart.
Böckh Gustav	Offenburg	19 Jahre	evang.	Theologie.
Böckh Siegfried	Schiltach	20 „	evang.	Theologie.
Erhardt Wilhelm	Basel	18½ „	evang.	Finanzfach.
Ernst Wilhelm	Kehl	20 „	evang.	Theologie.
Gebhard Eduard	Siegelsbach	19 „	evang.	Theologie.
Grieshaber Joseph	Schutterwald	20 „	kath.	Theologie.
Grimm Ferdinand	Ebingen (Würtb.)	19 „	kath.	Ingenieurfach.
Hauger August	Waldshut	18½ „	altkath.	Jurisprudenz.
Katz Richard	Radolfzell	19 „	evang.	Eisenbahnfach.
Kitiratschky Karl	Elgersweier	19 „	kath.	Ingenieurfach.
Krauss Wilhelm	Freiburg	19 „	evang.	Jurisprudenz.
Magenau Wilhelm	Waldshut	18½ „	evang.	Baufach
Pfaff Gotthard	Gengenbach	21 „	kath.	Theologie.
Schenkel Heinrich	Durlach	18 „	evang.	Maschinenbaufach.
Steiglehner Paul	Mannheim	19 „	kath.	Militär.
Stuber Hermann	Waldshut	18½ „	kath.	Philologie.
Wachenheim Otto	Ettenheim	21 „	kath.	Theologie.

Übersicht der Schülerzahl im Schuljahr 1881/92.

Schüler.	In den Klassen									Sa.
	VI	V	IV	III b	III a	II b	II a	I b	I a	
Promovierte	—	24	16	16	21	17	12	17	13	136
Repetenten	2	—	1	—	1	2	—	1	—	7
Neueingetretene	28	3	2	3	5	3	3	5	1	53
Darunter nach Konfessionen:										
Katholische*)	23	17	9	8	18	13	6	19	12	125
Evangelische	5	7	7	5	6	8	7	4	2	51
Israelitische	2	3	3	6	3	1	2	—	—	20
Zusammen	30	27	19	19	27	22	15	23	14	196
Im Laufe des Schuljahrs traten aus	6	2	—	1	—	5	2	1	—	17
Stand am Ende des Schuljahrs	24	25	19	18	27	17	13	22	14	179
Schüler, deren Eltern am Ort selbst wohnen	25	21	11	7	13	12	9	4	5	107
Auswärtige (Badische)	5	6	7	12	14	9	4	18	8	83
Ausserbadische	—	—	1	—	—	1	2	1	1	6
*) Darunter besuchten den altkatholischen Religionsunterricht	1	5	—	—	1	—	—	1	—	8

Schüler-Verzeichnis.

Die mit * Bezeichneten sind ausgetreten.

SEXTA.

1. Belli Fritz, Offenburg.
2. v. Berg Ludwig, Offenburg.
3. Buchholtz Hermann, Offenburg.
4. Braun Emil, Jungingen (Hohenzollern).
5. Durst Alfred, Renchen.
6. Eichner Bernhard, Schutterzell.
7. Ernst Gustav, Radolfzell.
8. Gernsbacher Hugo, Bühl (Stadt).
9. Gerhard Eugen, Renchen.
10. *Grimm Julius, Offenburg.
11. Helbling Franz, Offenburg.
12. Herzog Gustav, Öflingen.
13. Kist Adolf, Offenburg.
14. Knapp Franz Wilhelm, Griesheim.
15. Köninger Gustav, Offenburg.
16. Kramer Otto, Offenburg.
17. *Kupferer Albert, Offenburg.
18. Martins Ludwig, Offenburg.
19. Oberföll Arthur, Offenburg.
20. Obert Edwin, Freiburg.
21. Ott Oskar, Offenburg.
22. Schmeiser Karl, Freiburg.
23. *Seemann Oskar, Lahr.
24. Sprauer Otto, Eberfingen.
25. *Steiglehner Wilhelm, Mannheim.
26. Steinwarz Oskar, Offenburg.
27. *Stephan Anton, Offenburg.
28. Tonoli Edmund, Offenburg.
29. Wenk Karl, Offenburg.
30. *Wertheimer Hugo, Karlsruhe.

30 — 6.

QUINTA.

1. Bau Karl, Mülhausen.
2. Baur Alfred, Offenburg.
3. Beck Joseph, Heudorf.
4. Clauss Wilhelm, Messkirch.
5. Fessler Wilhelm, Wasen.
6. Gütle Karl, Offenburg.
7. Haas Friedrich, Mülheim.
8. Hauser Hugo, Offenburg.
9. *Kaiser Hans, Albbruck.
10. Koch Karl, Offenburg.
11. Kramer Alfried, Bleibach.
12. *Laier Emil, Emmendingen.
13. Lehmann Franz, Windschläg.
14. Leonhard Bruno, Offenburg.

15. Magenau Karl, Offenburg.
16. May Albert, Pforzheim.
17. Mussler Joseph, Offenburg.
18. Ruf Joseph, Offenburg.
19. Schmidt Karl, Wiesloch.
20. Schneider Karl, Jagstfeld.
21. Schnurmann Julius Gengenbach.
22. Schweiss Gustav, Offenburg.
23. Stein Max, Offenburg.
24. Steinwarz Georg, Offenburg.
25. Vittali Paul, Offenburg.
26. Weeber Otto, Mannheim.
27, Wetzel Eugen, Schönau i. W.

27 — 2.

QUARTA.

1. Bähr Hans, Offenburg.
2. Buchholtz Waldemar, Offenburg.
3. Burger Alfred, Offenburg.
4. Fabricius Feodor, Würzweiler (Pfalz).
5. Graf Franz, Appenweier.
6. Haas Franz, Gengenbach.
7. Haas Hermann, St. Georgen.
8. Haberer Siegfried, Offenburg.
9. Hall Albert, Steinbach.
10. Heizmann Max, Offenburg.
11. Hollerbach Joseph, Offenburg.
12. Kohrmann Karl, Karlsruhe.
13. Schuchmann Fritz, Haslach.
14. Stengele Arthur, Gutach.
15. Weeber Wilhelm, Mannheim.
16. Weil Max, Offenburg.
17. Wertheimer Ludwig, Karlsruhe.
18. Zeiser Hermann, Offenburg.
19. Krieger Karl, Heidelberg, Gast.

19.

UNTERTERTIA.

1. Bross Alfred, Elgersweier.
2. Darnbacher Richard, Bühl.
3. Fitzer Friedrich, Maleck.
4. Gutmann Julius, Uffenheim (Bayern).
5. Haas Ernst, Altenheim.
6. Haffner Oskar, Offenburg.
7. Hauser Karl, Endingen.
8. Hecker Paul, Freiburg.
9. Hübsch Otto, Engen.
10. *Kaiser Ernst, Riedheim.
11. Kornmann Hermann, Offenburg.
12. Link Joseph, Bohlsbach.
13. Litterst Ferdinand, Bohlsbach.
14. Marx Berthold, Strassburg i. E.
15. Moser Joseph, Griesheim.
16. Müller Joseph, Schuttern.
17. von Sponeck Wilhelm, Mülhausen i. E.
18. Waigel Albert, Bruchsal.
19. Weisbach Alfred, Strassburg i. E.

19 — 1.

OBERTERTIA.

1. Bergheimer Lehmann, Diersburg.
2. Billmaier August, Gengenbach.
3. Breinig Egon, Obersimonswald.
4. Bürkle Otto, Niederschopfheim.
5. Burger Erwin, Offenburg.
6. Drinneberg Hermann, Offenburg.
7. Erhardt Oskar, Karlsruhe.
8. Gerhard Adolf, Konstanz.
9. Haunss Edwin, Neuenburg a. Rh.
10. Herzog August, Rohrbach.
11. Hörth Hermann, Zell a. H.
12. Junghanns Edmund, Offenburg.

13. Maier Karl, Offenburg.
14. Mauss Theoder, Euskirchen.
15. Meder Ernst, Eberbach.
16. Neff Karl, Hofweier.
17. Rothhaupt Franz, Offenburg.
18. Ruf Hermann, Elgersweier.
19. Schmid Karl, Offenburg.
20. Schüsselin Max, Kleinkems.
21. Stählin Otto, Offenburg.
22. Stölzle Bernhard, Strassburg i. E.
23. Weil David, Schmieheim.
24. Weil Leopold, Schmieheim.
25. Weisskopf Joseph, Waltersweier.
26. Weyrether Oskar, Albruck.
27. Zimmer Joseph, Gengenbach.

27.

UNTERSEKUNDA.

1. *Baur Ferdinand, Urloffen.
2. Dinner Hugo, Lörrach.
3. *Göppert Ludwig, Gengenbach.
4. Gütle Joseph, Offenburg.
5. Haberer Sigmund, Offenburg.
6. Hailer Oskar, Horb a. N.
7. Harter Leo, Diersburg.
8. Kiefer Markus, Elgersweier.
9. Kistner Karl, Bodersweier.
10. Klink Leopold, Forbach.
11. Krieg Hermann, Karlsruhe.
12. *Laier Franz, Durlach.
13. Leitz Alfred, Lohrbach.
14. Müller Oskar, Appenweier.
15. Reich Karl, Almendshofen.
16. Rheinhardt Karl, Mannheim.
17. *Sauer Albert, Wyhlen.
18. Schätti Ernst, Lauffenmühle.
19. Schütz Adolf, Fützen.
20. *Stephan Franz, Offenburg.
21. Truttenbach Johann, Legelshurst.
22. Wöhrle Gustav, Gutach.

22 — 5.

OBERSEKUNDA.

1. Bergner Johann, Halle a. S.
2. Bernheim Max, Thiengen.
3. Fischer Alexander, Metz.
4. Forschner Theodor, Waldshut.
5. Gerner Otto, Triberg.
6. Haas Albert, St. Georgen.
7. Hopp Ludwig, Weinheim.
8. Kornmann Theodor, Offenburg.
9. Krieger Franz, St. Avold i. Lothr.
10. *Nellmann Peter, Westhofen i. E.
11. *Sauer Otto, Wyhlen.
12. Schäfer Paul, Göbrichen.
13. Scherwitz Wilhelm, Rheinbischofsheim.
14. Stengele Alfred, Wolfach.
15. Stuber Franz, Waldshut.

15 — 2.

UNTERPRIMA.

1. Benz Adolf, Kappel a. Rh.
2. Böckh Eduard, Schiltach.
3. Braun Joseph, Bermersbach.
4. Eggs Philipp, Elgersweier.
5. *Guth Eugen, Freiburg.
6. Hofheinz Kamill, Lörrach.
7. Holzenthaler Emil, Oberschopfheim.
8. Jäckle Arthur, Salem.
9. Kitiratschky Franz, Elgersweier.
10. Kopf Emil, Offenburg.

11. Krieg Otto, Bühl (Stadt).
12. Laier Wilhelm, Dielheim.
13. Laug Anton, Urloffen.
14. Nepple Oskar, Schopfheim.
15. Sälinger Paul, Zell-Weierbach.
16. Schenkel Rudolf, Esslingen.
17. Schlimm Karl, Bruchsal.
18. Schmider Leopold, Rust.
19. Schmidt Franz, Offenburg.
20. Schmidt Joseph, Urloffen.
21. Schüle Fritz, Illenau.
22. Specht Karl, Überlingen.
23. Stroheker Paul, Paris, Gast.

23 — 1.

OBERPRIMA.

1. Basler Bartholomä, Rammersweier.
2. Billmaier Karl, Gamshurst.
3. Blank Clemens, Ottersdorf.
4. Busam Franz, Zell-Weierbach.
5. Fertig Heinrich, Kürzell.
6. Hansmann Otto, Rammersweier.
7. Helbling Karl, Mosbach.
8. Kramer Joseph, Unteruhldingen,
9. Krauss Robert, Willstätt.
10. Malzacher Adolf, Freiburg.
11. Rheinberger Benedikt, Kürzell.
12. Rothmund Adolf, Blumberg.
13. Schulz Ernst, Strassburg i. E.
14. Stritt Oskar, Offenburg.

14.

V. Ordnung der Prüfungen.

Freitag, den 29. Juli:

8— 9 Uhr: Religionsprüfung.
9—10 „ **Sexta**: Latein, Naturgeschichte.
10—11 „ **Quinta**: Deutsch, Latein.
11—12 „ **Quarta**: Französisch, Rechnen.
3— 4 „ **Unter-Tertia**: Latein, Geschichte.
4— 5 „ **Ober-Tertia**: Griechisch, Mathematik.
5— 6 „ Turnprüfung.

Samstag, den 30. Juli:

8— 9 Uhr: **Unter-Sekunda**: Geschichte, Physik.
9—10 „ **Ober-Sekunda**: Französisch, Mathematik.
10—11 „ **Prima**: Griechisch, Geschichte.
3 „ **Schlussfeier** im Saale des Gasthofs zu den drei Königen.

Die Eltern und Angehörigen der Schüler sowie alle Freunde der Jugendbildung sind zur Teilnahme geziemend eingeladen.

V. Ordr

Fr

8— 9 Uhr: Relig
9—10 „ Sext
10—11 „ Quin
11—12 „ Quar
3— 4 „ Unte
4— 5 „ Ober
5— 6 „ Turn

Sa

8— 9 Uhr: Unte
9—10 „ Ober
10—11 „ Prim
3 „ Schl

en drei Königen.

Die Eltern und Angehörig er Jugendbildung sind zur Teilnahme geziemend eingelad

VI. Bekanntmachung.

Anmeldungen von Schülern für das neue Schuljahr mögen

Montag, den 12. September, vormittags von 8 Uhr an,

im Anstaltsgebäude unter Vorlage des Geburts- und Impfscheines und des letzten Schulzeugnisses gemacht werden.

Das Normalalter für den Eintritt in die Sexta ist das vollendete 9. Jahr.

Vorkenntnisse für diese Klasse sollen sein:

1. Fertigkeit im Lesen des Deutschen in deutscher und lateinischer Druckschrift.
2. Übung im orthographischen Niederschreiben diktierter deutscher Sätze in deutscher und lateinischer Schrift.
3. Kenntnis der vier Rechnungsarten in unbenannten Zahlen.

Die Aufnahmsprüfung der Angemeldeten sowie die Nachprüfungen finden statt

Dienstag, den 13. September, von 8 Uhr an.

Der Unterricht beginnt **Mittwoch, den 14. September.**

Grossherzogliche Direktion:

Th. Weiland.

Lessings

Hamburger Dramaturgie

im Unterricht der Prima

von

Dr. Joseph May.

Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums Offenburg 1891/92

6.

1892. Progr.-Nr. 607.

Offenburg.
Druck von A. Reiff & Cie.
1892.

90f
4 (1892)

UNIVERSITÄTS- UND LANDESBIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

Lessings Hamburger Dramaturgie im Unterricht der Prima.

Bezüglich der Hamburger Dramaturgie, dieser grundlegenden Theorie des modernen Dramas, herrscht sowohl Meinungsverschiedenheit darüber, welche Partien in der Klasse zu lesen, als auch darüber, ob und in wie weit die von Lessing vorgetragenen Ansichten mit den gerade in Rede stehenden Dramen zu verbinden, d. h. ob die Kenntnis, bezw. Besprechung derselben vorauszugehen habe, um darauf ein wirkliches Verständnis der Theorie aufzubauen. Gegen eine zu weit ausgedehnte Lektüre der Lessingschen Kritiken spricht schon die Kürze der zu Gebote stehenden Zeit von nur 4, höchstens 6 Wochen, also 16, bezw. 24 Stunden. Diese beschränkte Zeit bestimmt den Umfang der Lektüre zu allermeist. Es drängt sich deshalb naturgemäss der Gedanke auf, nur Partien von grundlegender Bedeutung zu wählen, d. h. solche, welche das Wesen und die Gesetze betreffen, auf welchen das Drama, besonders die Tragödie beruht. Noch in keiner der vorhergehenden Klassen lernte der Schüler Theorie und System der Tragödie im Zusammenhang kennen, wenn auch bei der Lektüre einschlägiger Stücke die Elemente der dramatischen Dichtungsart sporadisch zur Behandlung kamen. Dies ist für uns der leitende Gesichtspunkt bei der Lektüre des klassischen Werkes und darnach bestimmt sich auch die Auswahl. Wir lassen uns deshalb auch nicht in eine nähere Besprechung der Lessingschen Kritik der in Hamburg aufgeführten Dramen ein, was sich schon durch die Kürze der Zeit verbietet, oder vielmehr wir thun es nur da, wo der theoretische Teil der Auseinandersetzung ohne dies nicht verständlich wäre, und unterlassen es ganz bei an sich unbedeutenden Stücken wie bei Cronegks Olint und Sophronia oder bei Weisses Richard III. Wir glauben dazu um so eher berechtigt zu sein, als, auch wenn eine Besprechung des Inhalts eines Stückes, sei es durch den Lehrer, sei es durch das Referat eines Schülers vorhergeht, damit doch nicht eine feste und sichere Kenntnis in der Weise und in dem Umfang erreicht ist, dass darauf eine Exemplifikation der Lessingschen Theorie gebaut werden könnte. Die tiefere Kenntnis eines Stückes ist nur auf Grund statarischer Lektüre in der Klasse möglich; jede andere steht auf schwachen Füssen. Wir sind deshalb auch in dieser Frage der Meinung, der Nutzen sei für den Schüler grösser, wenn die erläuternden Beispiele weniger aus den fremden Stücken, als vielmehr aus denjenigen geschöpft würden, welche im Bereiche der Schullektüre liegen und schon gelesen sind. Und es muss möglich sein, mit den gelesenen Dramen die systematischen Bemerkungen Lessings zu erläutern. Im Folgenden haben wir

uns bemüht diese Möglichkeit zu erweisen. Es ist nun aber nicht ausgeschlossen, dass der Lehrer, bei dem die Kenntnis der wichtigsten fremden Stücke vorausgesetzt werden darf, durch eingestreute Bemerkungen den Schüler über den Gesamtinhalt eines Dramas oder über eine einzelne Scene orientiert, ja es ist sehr wünschenswert, wenn eines der französischen Stücke (Semiramis, Zaïre oder Merope nach der Ausgabe von v. Sallwürk) im französischen Unterricht in statarischer Lektüre behandelt wird. An Stelle der Forderung, den Schüler mit den von Lessing besprochenen Dramen näher bekannt zu machen, wenn es nicht gerade die drei eben genannten sind, möchten wir eher die Meinung von Laas (der deutsche Unterricht auf höheren Lehranstalten S. 296) setzen, welcher eine Interpretation wichtiger Partien der Aristotelischen Poetik, dieses mustergültigen Werkes für das Verständnis des Dramas überhaupt, namentlich aber des Dramas, wie es Lessing auffasste,*) in den Untericht aufgenommen wünscht, zumal da besonders bei der Besprechung von Voltaires Merope und bei Weisses Richard III eine Erklärung bestimmter Stellen aus der Poetik gar nicht umgangen werden kann. Aristoteles' Poetik ist eine Quelle für die Dramaturgie, wie Homer für Laokoon. Wenn dann noch im Griechischen das Musterdrama, auf welches Aristoteles so häufig hinweist, nämlich Sophokles' Oedipus Rex und im Deutschen Lessings Emilia Galotti, welches Drama ohnehin gelesen werden muss, vorausgehen, so ist unter Anrechnung der andern Schuldramen des Stoffes für Beispiele genug vorhanden.

Nach einer kurzgefassten litterarhistorischen Einleitung in die H. Dr. wird natürlich zuerst die „Ankündigung" gelesen: „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters, als des Schauspielers hier thun wird." Dagegen verzichten wir auf eine genauere Lektüre von St. 1 und 2, uns mit einer kurzen Inhaltsangabe des Cronegkschen Dramas begnügend, ohne leugnen zu wollen, dass in jenen Stücken einige recht interessante allgemeine Bemerkungen sich finden, so 1. über die Kunst, dramatische Verwicklungen zu erdenken, 2. über die Darstellung der Leidenschaften, 3. über die Illusion, 4. über Genie und Witz. Diese Punkte führt aber Lessing nicht aus, sondern zählt sie bloss auf und kommt erst in späteren Stücken darauf zurück, weswegen hier gar keine Veranlassung vorhanden ist, ausführlicher darüber zu reden, wenn man nicht aus Laokoon St. 4 den Begriff der Illusion erörtern will. Geredet wird später auch über Wunder (St. 10), was aber vielleicht überhaupt am besten übergangen wird, über Gesinnungen und Charakter im Drama, über Euripides und Sokrates (St. 49). Es bleiben noch die Bemerkungen über das christliche Trauerspiel, das wahre und falsche Märtyrertum, worauf ja in Kürze eingegangen werden mag. Über die Bewunderung als Folge der Art, wie heldenmütige Gesinnungen dargestellt werden, kann im Zusammenhang mit Laokoon St. 1 Belehrendes gesagt werden. Dagegen würde eine Exemplifikation dieser, wie gesagt, teilweise nur angedeuteten Punkte auf das Cronegksche Stück oder gar ein Eingehen auf die Abweichungen von der Tassoschen Erzählung zu weit führen. Auch scheinen uns ein Satz und eine Antithese für den Unterricht nicht geeignet, mehr „gefärbtes Glas, als Edelstein" zu sein.

*) Über Lessings Verhältnis zur Poetik des Aristoteles und den Wert derselben vgl. H. Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts Teil III, 2, S. 525 (1. Aufl.).

Unsere eigentliche Lektüre beginnt erst mit St. 3. Das hier und im Folgenden Gesagte ist für die Schauspielkunst und für die Kunst des Vortrags überhaupt sehr wichtig und entspricht dem Entschluss „der Ankündigung". „Lessing wurde für die Schauspielkunst schöpferisch und zielzeigend. Er ist der Vater unserer Eckhof und Schröder."*) Auch der Schüler erhält dadurch neue Gesichtspunkte. St. 3 wird die Frage behandelt: Wie sind moralische Stellen vorzutragen? a. sie müssen gut gelernt, b. verstanden, c. mit Empfindung vorgetragen werden, d. welche äusseren Merkmale müssen den empfindungsvollen Vortrag begleiten? α. Ton der Sprache, β. Aktionen, St. 4 speziell Bewegung der Hände. Unterschied zwischen dem Schauspieler und dem Pantomimen. Beim Vortrag moralischer Stellen die Hand „in schönen Schlangenlinien" zu bewegen, ist verwerflich. „Reiz am unrechten Ort ist Affektation und Grimasse; und ebenderselbe Reiz, zu oft hinter einander wiederholt, wird kalt und endlich ekel". Laokoon XXI sagt Lessing: „Reiz (am rechten Ort) ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse." Lessing verwirft also den „Portebras" (Bewegung der Arme) in schönen Schlangenlinien beim Vortrag moralischer Stellen, wie er dem Maler die Darstellung der Bewegung verbietet, weil sie zur Grimasse wird. Dagegen giebt es einzelne Gesten, die der Schauspieler zu beachten habe, nämlich „die individualisierenden Gestus". Das Beispiel, welches Lessing hiezu angiebt, kann als durch sich selbst verständlich beibehalten oder um den Gestus einer väterlichen Warnung oder des Achselzuckens nachzuahmen, leicht durch ein anderes ersetzt werden: Wenn z. B. Attinghausen im Tell II, 1 sagt:

Ach Uli, Uli, Ich erkenne sie,
Die Stimme der Verführung. Sie ergriff
Dein offnes Ohr, sie hat dein Herz vergiftet!

so darf diese Sentenz weder mit einer gleichgültigen Aktion, noch „mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes" begleitet, sondern sie muss in dem Tone, mit dem Gestus der väterlichen Warnung an und gegen Rudenz gesprochen werden. Rudenz' spätere Entgegnung auf die Warnungen Attinghausens:

Was können wir,
Ein Volk der Hirten gegen Albrechts Heere!

erfordert dagegen „den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheit zu gestehen pflegen."

Was ist „symbolischer Schluss"? Lessing sagt St. 3: „der allgemeine Satz ist kein blosser symbolischer Schluss, sondern eine generalisierte Empfindung." St. 4. heisst es: „Wenn es ein Mittel giebt, diese Beziehung (des Allgemeinen auf das Gegenwärtige) sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, wenn dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muss sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen." Symbolum heisst Kennzeichen, Wahrzeichen, woran man etwas erkennt. Das Symbolische der Moral wieder sinnlich machen heisst das woran man die Moral erkennt, wieder der Beziehung auf das gegenwärtige näher rücken. Im obigen Satz will also Lessing sagen: Der allgemeine

*) Hettner Teil III, 2, S. 550.

Satz ist kein blosser Schluss, den man als moralischen erkennt, sondern eine generalisierte Empfindung oder der allgemeine Satz ist nicht bloss ein moralischer im engeren Sinne, sondern eine verallgemeinerte Empfindung. Schröter-Thiele sagen: ein in Form eines bildlichen Ausdrucks gegebener Schluss. Zürn (Hamb. Dramaturgie in der Oberprima, Progr. des Gymnas. Rastatt, Teil II, S. 6): ein sprachlich ausgedrückter Schluss. Beides sicher unrichtig.

Sehr interessant und weil er die bezügliche Partie im Laokoon kennt, für den Schüler leicht verständlich ist St. 5. die Auseinandersetzung über die Milderung des Affekts im Vortrag des Schauspielers. Lessing kommt hiebei zum ersten Male auf Shakespeare zu sprechen und weist auf die „goldene Regel" hin, welche Hamlet den Schauspielern gibt (Akt III, 2), im Anschluss daran über das Feuer des Schauspielers sprechend, ob ein solcher überhaupt zu viel haben könne. Das Folgende ist teils eine Anwendung, teils eine Erweiterung der Laokoon IV ausgesprochenen Grundsätze: Als sichtbare Malerei ist der Schauspielkunst höchstes Gesetz die Schönheit, als transitorische dagegen, wodurch sie der Poesie näher steht, bedarf die Kunst des Schauspielers nicht der imponierenden Ruhe antiker Kunstwerke. Das Wilde, welches dieselbe manchmal zeigen muss, beleidigt nicht, wie es in der bildenden Kunst durch den permanenten Stand der Fall wäre. Nur darf sie nicht zu lange in diesem Zustande verharren, muss denselben durch das Vorhergehende wohl vorbereiten und wieder in den Ton des Wohlanständigen auflösen. Die Kunst des Schauspielers „ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmitttelbar unsern Augen verständlich machen will." Wenn übrigens Lessing Laokoon IV. hervorhebt, dass der Dichter die körperlichen Schmerzen, um den zu starken Ausbruch derselben zu rechtfertigen, mit andern Übeln verband, so erleidet dieser Gedanke insofern hier eine Restriktion, als die vorgeschriebene Art des Vortrags eine solche Verbindung nicht absolut nötig macht.

Aus St. 6 und 7 möchten wir den „das Schauspiel in seiner höchsten Würde" behandelnden und von Professor Joh. Jakob Dusch*) gedichteten Prolog, ferner das hervorheben, was Lessing im Anschluss daran über den Prolog sagt. Lessing rühmt vom Dichter, er verstehe „tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdrücklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben". In schönen Worten spricht der Dichter über den Endzweck der Tragödie, ihre hohe Bestimmung, den Menschen zu bilden und zu veredeln. Das Schauspiel ein Supplement der Gesetze:

„Die unerschrockne Kunst, die allen Missgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten:
Die grosse Kunst, mit der wir lachen oder weinen."

Zuletzt wird ausgeführt, wo die Kunst Schutz und Pflege fand. „In Hamburg fand sie Schutz; hier sei denn ihr Athen."

Über den Prolog der Alten, speziell den Euripideischen, wird unten bei St. 48. und 49 gesprochen werden.

Aus St. 8 greifen wir, indem wir die Bestimmung des Wesens des weinerlichen Lustspiels auf eine andere Gelegenheit (St 14) versparen, bloss das heraus, was Lessing als Fortsetzung der Bemerkungen zu St. 3 und 5 über die richtige Deklamation, ihre Art und Be-

*) Er wurde 1766 Direktor des Gymnasiums in Altona.

deutung im Zusammenhang und im Gegensatz zu dem „Mouvement“ des Vortrags in der Musik sagt. Die hier gegebene Ausführung ist wie die obige zugleich ein Beweis, wie tief Lessing über das Wesen der Schauspielkunst nachgedacht.

Zu der Besprechung von Voltaires Semiramis (St. 10—12) bietet eine gute Grundlage die Ausgabe von v. Sallwürk (Berlin, Weidmann 1881), aus welcher im Zusammenhang mit Shakespeares Hamlet, bezw. den Scenen, wo der Geist erscheint, diejenigen Momente eruiert werden können, welche zum Verständnis der Lessingschen Kritik nötig sind. Am besten freilich geht die Lektüre des Stückes im französischen Unterricht voraus. Da hier zum ersten Mal ein Drama von Voltaire behandelt wird, so ist dessen Leben und Lessings Verhältnis zu jenem vorher zu besprechen. Hingewiesen wird auch in aller Kürze darauf, worin das Epochemachende des Voltaireschen Dramas in der Geschichte der französischen Bühne besteht. Von den Ausstellungen, welche Voltaire am griechischen Drama macht, heben wir als besonders wichtig zwei Punkte heraus: „Von uns Franzosen“, sagt er, „hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die grosse Kunst, die Auftritte unter einander so zu verbinden, dass die Scene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kommt, noch abgeht, lernen können.“ Welche Fehler gegen die Exposition seitens der Griechen Voltaire eigentlich im Sinne hat, geht aus diesen Worten nicht hervor. Wenn er die durch einen Prolog gegebene Exposition bei Euripides meint, so vermisst Voltaire die Einordnung der Exposition in den Gang der Handlung. Bei Äschylos und Sophokles wird aber diese Forderung ziemlich erfüllt. Der Oedipus Rex z. B. kommt der modernen Gestaltung der Exposition sehr nahe. Aus neueren Dramen hat der Schüler die Exposition schon in verschiedener Form kennen gelernt (vgl. Zürn, Rastatter Progr. Teil III, S. 10). Was die Verbindung der Auftritte anlangt, so ging dieselbe bei den Franzosen bis zum Äusserlichen; es lässt der Dichter z. B. Azéma Akt II, 2 schon während des Gesprächs zwischen Assur und Arsace erscheinen, nur um die Beobachtung der Regel auch äusserlich zu zeigen. Lessing wahrt die Scenenverbindung in Emilia Galotti auch, freilich in logischerer Form. Aber diese Schönheiten, wie auch die witzigen Antithesen und blendenden Gedanken betreffen nach Lessing nicht das Wesentliche des Trauerspiels.

Wenn der Schüler mit den Geisterscenen bei Voltaire und Shakespeare bekannt gemacht ist, folgt die Lektüre der Lessingschen Kritik selbst, die aber diesmal nicht allein inhaltlich, sondern auch in ihrer formellen Gestaltung zu betrachten ist. Die Art, wie Lessing den Voltaireschen Satz (Man schrie u. s. w.) prüft, eine anscheinend zwingende Folgerung plötzlich fallen lässt, um zu einer andern überzugehen, zeigt uns Lessings Geistesarbeit in ihrer Ursprünglichkeit und Eigenart. Wir erhalten hier nicht das Resultat der Gedankenthätigkeit, sondern die Methode derselben. Zur Sache selbst: Der Glaube an Geister, den das ganze Altertum gehabt, und über den sich ebensoviel dafür als darwider sagen lässt, „liegt in uns allen und in denen am häufigsten, für die er (der dramatische Dichter) vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen.“ Das ist Shakespeare im Hamlet gelungen, was in drei Punkten, die zugleich den Gegensatz gegen die Voltairesche Auffassung bilden, ausgeführt wird. Lessing hebt jedoch hervor, dass die Umstände, welche den Hamletschen Geist zu einer poetischeren Erscheinung machen, Voltaire auch bekannt waren, „aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nützen“.

Der französische Dichter der Voltaireschen Zeit stand eben unter dem Banne der der damaligen französischen Gesellschaft eigentümlichen Hyperkultur und falschen Delikatesse, die das Wahre in seiner wirklichen Gestalt nicht aufkommen liess.

Eigentlich betreffen Lessings Bemerkungen zu dem Voltaireschen Stücke nicht wesentliche Eigenschaften der Tragödie, und es ist, wenn wir im Vorstehenden näher darauf eingingen, nicht gemeint, dass dieselben jedesmal gelesen werden sollen; dies wird aber natürlich dann immer der Fall sein, wenn, wie oben bemerkt, die Lektüre des Dramas im französichen Unterricht vorausgegangen ist. Wesentlich sind dagegen zwei Einzelbemerkungen: 1. über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte (St. 11), 2. über den moralischen Gehalt der Fabel (St. 12.) Ad 1: Der moderne Dichter ist nicht deswegen zur Einführung der Gespenster berechtigt, weil sie das Altertum geglaubt hat, auch nicht, wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigeren Zeiten zurückverlegt. „Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber". Was der dramatische Dichter geschehen lässt, lässt er nicht der grossen historischen Wahrheit wegen geschehen, „sondern in einer ganz anderen und höheren Absicht". Es wird dieser Punkt später St. 19 ff., wo von dem Verhältnis des Dramas zur Geschichte im Zusammenhang die Rede, näher erörtert werden. Ad 2: Voltaire wollte durch sein Gespenst lehren, dass die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu ziehen, auch einmal von den gewöhnlichen Gesetzen abweichen dürfe. Diesen Zweck des Lehrens betrachtet zwar Lessing nicht als Fehler der dramatischen Fabel, aber er ist durchaus nicht notwendig: es kann auch sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken. Man thue Unrecht, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten finde, so anzusehen, als ob das Ganze bloss um seinetwillen da wäre. Das trifft sowohl bei Sophokles' Aias und König Oedipus, namentlich aber bei Euripides zu, dessen Alkestis, Andromache, Bacchen und Helena mit der gleichen wenig besagenden Moral schliessen. Dagegen bezeichnet der Schluss in Schillers Braut von Messina die Quintessenz des ganzen Stücks. Es ist wohl zu bemerken, dass sich hier Lessing von seiner sonst ausgesprochenen Meinung über den unbedingt moralischen Endzweck der Tragödie etwas entfernt. Vgl. St. 2 (Theater, die Schule der moralischen Welt); St. 7 (das Schauspiel, Supplement der Gesetze); St. 78: Wird als Zweck der Tragödie die Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten hingestellt.

Das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel dichtete Lessing. Dasselbe wurde aber nicht erst von ihm in die deutsche Litteratur eingeführt; es ist nach Hettner (Teil III, 2., S. 502) sogar wahrscheinlich, dass der Name „bürgerliches Trauerspiel" von Gottsched herstammt. Wenigstens irre Lessing, wenn er spotte, dass Gottsched von so einem Ding, wie das bürgerliche Trauerspiel sei, nichts wisse. Wir sind nun nicht der Meinung, dass Miss Sara Sampson, worüber Lessing St. 13 und 14 spricht, genauer behandelt werden solle, aber eine geeignete Einleitung zu Emilia Galotti dürften die an die Aufführung jenes Dramas geknüpften Bemerkungen wohl sein. Es kann auch im Zusammenhang mit einer Stelle aus dem ersten Stück der „Theatralischen Bibliothek" der Entstehungsgrund des bürgerlichen Trauerspiels und des rührenden Lustspiels, worüber ja Lessing auch spricht (St. 8 und 21), dargelegt werden. Dort sagt Lessing (Hempel 11, 1 S. 189): Das erste (das Lustspiel) hat man um einige Staffeln

erhöht, und das andere (das Trauerspiel) um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, dass die Welt lange genug in dem Lustspiele gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe: man kam also auf den Einfall, die Welt endlich einmal auch darinne weinen und an stillen Tugenden ein edles Vergnügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, dass nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten: man suchte sich also aus dem Mittelstande Helden und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte. Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das rührende Lustspiel und seine Widersacher das weinerliche nennen. Aus der zweiten Veränderung entstand das bürgerliche Trauerspiel. Jene ist von den Franzosen und diese von den Engländern gemacht worden. Ich wollte fast sagen, dass sie beide aus dem besonderen Naturelle dieser Völker entsprungen zu sein scheinen. Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer grösser sein will als er ist. Der Engländer ist ein anderes, welches alles Grosse zu sich herniederziehen will". Derjenige Kunstrichter nun, welcher Miss Sara Sampson den Franzosen zuerst bekannt machte (St. 14), ist der berühmte Encyklopädist Diderot (1713—1784), zugleich der einzige Franzose, mit dessen dramatischen Ansichten sich Lessing eins fühlte und der auf das deutsche Theater weit mehr Einfluss gehabt zu haben scheint, als auf das Theater seines eigenen Volks, wie Lessing in der Vorrede zur Übersetzung des „Theaters des Herrn Diderot", zweite Ausgabe, hervorhebt.

Diderots Theorie des Dramas lässt sich nach Hettner, Teil II, 2, S. 326 folgendermassen zusammenfassen: „Weil der Mensch nicht immer nur in Schmerz und Freude ist, sondern vorwiegend in einer mittleren Stimmung, so muss es auch eine mittlere Gattung des Dramas geben als die Darstellung dieser Stimmung; wir nennen diese Gattung die ernste (Genre sérieux). Sie umfasst einerseits das rührende oder weinerliche Lustspiel, andrerseits das bürgerliche Trauerspiel und bedient sich der Prosa, da der Schwung des Verses der Natur des dargestellten Stoffes widersprechen würde. Sonach zerfällt die ganze dramatische Kunst in vier Gattungen, in das heitere Lustspiel (comédie gaie), welches Laster und Thorheit, in das ernsthafte Lustspiel (comédie sérieuse), welches Tugend und Pflicht, in das bürgerliche Trauerspiel (tragédie domestique), welches unsere häuslichen Unglücksfälle, und in die grosse geschichtliche Tragödie (haute tragédie), welche die öffentlichen Verwicklungen und das Unglück der Grossen zum Stoffe hat". So weit freilich wie Diderot, der jene neue mittlere Gattung „als die Spitze und Vollendung aller Dramatik" bezeichnet, geht weder Lessing, noch die von diesem angeführte Stelle Marmontels (Französische Poetik, Bd. II, c. 10). Ganz dem bürgerlichen Kreise gehört übrigens weder Miss Sara, noch Emilia Galotti an, sondern mehr einem mittleren, zwischen Fürst, bezw. hohem Adel und Bürger liegenden an. Aber gerade das, was Marmontel von dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süssesten Ruhe zur Verzweiflung, kurz von dem äussersten Unglücke, in das eine blosse Schwachheit stürzen kann, sagt, findet auf Emilia Galotti Anwendung.

Bei der Besprechung von Voltaires Zaïre (St. 15 und 16) macht Lessing im Grunde dieselbe Ausstellung wie bei der Kritik des Unterschieds zwischen dem Geiste des Ninus und dem Hamlets. Nachdem der Kritiker die eigentlich sonderbare Veranlassung des Stücks,

welches den Damen zu verdanken, erzählt, betont er auch hier wieder den gewaltigen Unterschied zwischen Voltaire und Shakespeare, wie der Ausdruck der Liebe in der Zaïre zwar fein, aber kalt, welch wahres lebendiges Gemälde der Liebe und Eifersucht dagegen Shakespeare in Romeo und Julie und im Othello gebe. Ist Zaïre im Unterricht nicht gelesen, so genügt wohl für das Verständnis der Lessingschen Kritik, nachdem die Inhaltsangabe des Stücks vorausgegangen, eine Charakteristik Orosmanes und Vergleichung mit Othello. Das Shakespearesche Stück aber zur Privatlektüre aufzugeben, auch noch in Obersekunda, scheint uns in jeder Beziehung von zweifelhaftem Werte zu sein. Zu verbinden jedoch ist mit St. 15 der 17te Litteraturbrief, wo Lessing sowohl über die allgemeine Bedeutung Shakespeares, als auch über Valtaires Zaïre spricht: „Wie weit ist sie (Zaïre) unter dem „Mohren von Venedig", dessen schwache Copie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des „Orosmans" entlehnt worden? „Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen?" sagt Lessing (St. 15) und ergreift die Gelegenheit, der Wielandschen Übersetzung der Shakespeareschen Dramen (28 Stücke, erschienen 1762—66) Worte der Anerkennung zu widmen.

Auf die drei Übersetzungen der Zaïre ins Englische, Italienische und Holländische näher einzugehen, liegt nicht in der Aufgabe des Unterrichts, doch mögen drei Einzelbemerkungen von allgemeinerer Bedeutung daraus hervorgehoben werden. Lessing sagt gelegentlich der englischen Übersetzung, die Engländer hätten von Shakespeare an die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden, bemerkt aber dabei, dies sei weder bei Shakespeare, noch bei den andern englischen Dichtern streng durchgeführt gewesen: „es sind sicherlich hundert (Aufzüge) gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten." Hinzufügen kann man, dass der gereimte Schluss teilweise auch am Ende einzelner Auftritte, ja innerhalb derselben vorkommt, so in „Romeo und Julie". Derselbe findet sich auch bei deutschen Dichtern, so bei Schiller, besonders in der „Braut von Messina". Die zweite Bemerkung, anlässlich der italienischen Übersetzung des Grafen Gozzi gemacht, betrifft den Schluss des Dramas. Nachdem Orosmane sich selbst getötet, spricht er nur noch Folgendes:

Ehrt diesen Helden und geleitet ihn!

Worauf Nerestan:

Leit' mich, Allmächt'ger! Ich versteh' mich nicht,
Zwingt meine Wut mich doch dich zu bewundern
Und dich in meinem Unglück zu beklagen!

Dieser Schluss schien dem italienischen Übersetzer zu kurz, weshalb er seiner Übersetzung eine selbstgedichtete Tirade anfügte. Über diese Verschiedenheit des Geschmacks sagt nun Lessing: „Ist es denn aber auch wahr, dass der deutsche Geschmack dieses so haben will? (nämlich die abrupte Kürze). Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken; aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, dass sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schliessen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? u. s. w. Die Lessingsche Mustertragödie schliesst nun nicht wie

„ein Epigramm". Nachdem Odoardo Emilia durchstochen, folgt noch eine Scene in dem Sinn, wie sie Lessing in der Dramaturgie verlangt. „Die Schlussscene in „Emilia Galotti" polemisiert gleichsam gegen den in Deutschland herrschenden Ungeschmack; sie hat für die Tragödie denselben Sinn, wie in der Musik der austönende Schlussakkord", sagt B. Arnold (Lessings Emilia Galotti in ihrem Verhältnis zur Poetik des Aristoteles und zur Hamburgischen Dramaturgie, Progr. des Gymnasiums zu Chemnitz 1880). Was drittens Voltaire den Griechen bezüglich des nicht genugsam motivierten Auftretens und Abgehens der Personen vorwirft, das giebt der holländische Übersetzer jenem zurück, auf Akt III, 6 hinweisend, wo allerdings Zaïre den Orosmane in einer seinem Charakter wenig entsprechenden Weise auf der Bühne zurücklässt. Das jedoch von Lessing über den gleichen Fehler in dem gleichen Stück Gesagte trifft mehr Akt IV, 2 als Akt III, 2. Hier scheint ein Versehen des Kritikers vorzuliegen.

Die Bemerkungen zu der Aufführung des Lustspiels von Marivaux (aus Paris, 1688—1763, Theaterdichter und Romanschriftsteller*), „die falschen Vertraulichkeiten (St. 18) sind im Zusammenhang mit dem 17ten Litteraturbrief für die Entwicklung des deutschen Theaters sehr wichtig. Sie betreffen die Verbannung des Harlekin von der deutschen Bühne, den bekannten freilich in dieser Form von anderer Seite bezweifelten Vorgang im Oktober 1737 zu Leipzig, wo die Neuberin in einem Vorspiel dem Harlekin förmlich den Prozess machte und ihn in Form einer buntscheckigen Puppe feierlich verbrannte, „die grösste Harlekinade", wie Lessing in jenem Litteraturbrief sagt. Es wird hier notwendig sein, auf die Entwicklung des deutschen Theaters, auf die damalige Unnatur der Tragödie, worin nur Haupt- und Staatsaktionen zur Darstellung gelangten, und der Hanswurstkomödie hinzuweisen. Es war ein entschiedenes Verdienst Gottscheds und der Neuberin, hier reformierend eingegriffen zu haben, obwohl freilich auch sie nicht imstande waren, dem deutschen Drama nationalen Gehalt zu verleihen. Die Reform knüpfte ausschliesslich an das Theater der Franzosen an. Über diese Reform urteilt nun Lessing von der Höhe seines Kunsturteils in jenem Litteraturbrief anders und wenig günstig, und St. 18 tritt der an den Griechen und Shakespeare gebildete Kritiker für den Harlekin ein. Auch die Neuberin habe „im Grunde nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren beibehalten. Sie selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hiess bei ihr Hänschen und war ganz weiss anstatt scheckigt gekleidet". Ist dies so, so wollte die Neuberin eben bloss das Unnatürliche und Missbräuchliche der Anwendung, das Missgestaltete und Schmutzige beseitigt wissen. Lessing will aber gerade jene vielgestaltige Varietät, „das bunte Jäckchen", das in jedem Stück wieder anders erscheinen müsse, wiederhergestellt wissen. Der Harlekin sei eben nicht als sich gleichbleibendes Individuum, sondern als Gattung zu fassen, der nicht, weil er einerlei Namen, auch immer den gleichen Charakter tragen müsse. Warum der Deutsche „gegen kahle Vernünftelei nachgebender" sein wolle, als z. B. Griechen und Römer? Auch diese, abgesehen von den Franzosen und Italienern, hätten ihren Typus der Posse gehabt, die Römer den Parasiten, die Griechen „ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mussten": eine Bemerkung, die näherer Erklärung dahin bedarf, dass zwischen dem alten

*) Vgl. Hettner Teil II, 1, S. 93 ff.

Dithyrambengesang, wobei Landleute in feucht-fröhlicher Stimmung als Satyrn verkleidet Wechselgesänge zu Ehren des Dionysos vortrugen und dem späteren Satyrdrama, welches zu Sophokles' und Euripides' Zeiten eine eigene Gattung war und jeweils den Abschluss einer Tragödien-Trilogie bildete, wohl zu unterscheiden ist.

Nachdem Lessing schon im 63ten Litteraturbrief und H. Dr. St. 11 das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte berührt, dort den Satz aufstellend: „Der Dichter ist Herr über die Geschichte", hier: „der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber", behandelt er diese Frage St. 18 und 19 bei Besprechung von de Belloys Zelmire genauer, nämlich ob und in wie weit sich der tragische Dichter, wenn er einen historischen Gegenstand wählt, an die Geschichte halten müsse. Eine fertig abgeschlossene Theorie erhalten wir aber in jenen beiden Stücken nicht, sondern Lessing kommt noch dreimal darauf zurück, St. 23 und 24, 33 und teilweise berichtigend St. 87 bis 95. Auch ergiebt sich aus einer zusammenhängenden Betrachtung aller dieser Stücke, dass Lessings Ansicht sich erst während der Untersuchung nach und nach entwickelte, erweiterte und befestigte. Die Bemerkungen zu Zelmire nun selbst anlangend betont Lessing, wie der Verfasser der „Belagerung von Calais" von den Franzosen geehrt wurde, die „von dem Werte eines Dichters und vom Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu den unnützen Gliedern rechnen", wie barbarisch dagegen noch die Deutschen an ihren Dichtern handeln, die auch nicht den „tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit" gegen dieselben hätten, die Calais gegen de Belloy gehabt. Als dann noch Lessing die barbarische Gesinnung der Deutschen durch ein Beispiel aus Hor. ars poet. v. 328 illustriert, wo die materielle Richtung der Römer im Gegensatz zur idealen der Griechen gekennzeichnet wird, kommt er nach einer kurzen Biographie de Belloys zu dem Urteil eines französischen Kunstrichters (im Journal Encyclopédique v. Juli 1762) über dessen Stück, speziell darüber, dass dasselbe auf eigener Erfindung des Dichters beruhe. Der französische Kunstrichter verlangt einen Stoff aus der Geschichte, weil die Tragödie ausdrücklich dazu da sei, dass sie uns die grossen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen solle, was er dann an Beispielen nachweist. Lessing behandelt „diesen eigenen Geschmack" des französischen Kunstrichters nach zwei Richtungen, 1. „ob es nicht die Tragödie von ihrer wahren Würde herabsetzen heisst, wenn man sie zu einem blossen Panegyrikus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren missbraucht." Dieser Meinung, dass es nicht des Dramatikers erste Absicht ist, dem Helden ein monumentum aere perennius zu setzen, einen Panegyrikus auf ihn zu dichten, ist beizupflichten. Wenn Goethe Egmont als Helden wählte, so war für ihn keineswegs der Gedanke massgebend, einen niederländischen Helden verherrlichen zu wollen, sondern das eigentliche Thema der Tragödie war, wie Klaucke*) auf Grund eigener Äusserungen Goethes in „Dichtung und Wahrheit" ausführte, der Wendepunkt in der Geschichte des niederländischen Volkes, die Darstellung „festgegründeter Zustände, die sich vor strenger, gut berechneter Despotie nicht halten können." Allerdings musste der Held wie auch Götz mit einer gewissen Grösse über seine ganze Umgebung hervorragen, aber nicht einmal der Charakter Egmonts war die Hauptsache, geschweige denn ein Panegyrikus.

*) Erläuterungen ausgewählter Werke Goethes, II. Heft, Egmont S. 172 ff.

Gewiss hat Schillers Wilhelm Tell in Deutschland und in der Schweiz patriotisch erhebend gewirkt, war aber dies der Entstehungsgrund des Stückes? Der Grund lag vielmehr in der dem Dichter besonders zusagenden sittlichen Hoheit der Handlung und der Personen. Dem Geschmack des französischen Schriftstellers stellt nun Lessing zweitens, um zu erörtern, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit bekümmern dürfe, seine Ansicht entgegen, die ganz und gar auf c. 9 der aristotelischen Poetik beruht. Aristoteles sagt dort § 1: „Es ist nicht Aufgabe des dramatischen Dichters, das wirklich Geschehene zu berichten, sondern darzustellen, wie etwas geschehen kann und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit (οὐ τὰ γενόμενα, ἀλλ᾽ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Nun ist aber hervorzuheben, dass das Causalitätsprinzip, die Auffassung der Ereignisse nach ihrem inneren Zusammenhang auch Aufgabe der Geschichtschreibung, wenigstens der modernen ist, dass also Aristoteles, welchem Lessing hier folgt, auf dem Standpunkt des Chronisten steht, der eben nicht nach dem pragmatischen Zusammenhang fragt. Die Aufgabe des Dramatikers ist vielmehr, wie G. Freytag sagt, „dass die Welt, in die er uns einführt, den idealen Forderungen entspreche, welche Gemüt und Urteil gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben“. Durch diese Einbeziehung idealer Forderungen und des sittlichen Urteils rücken aber Poesie und Geschichte ziemlich weit von einander ab. Auf diesem Standpunkt steht jedoch Lessing, indem er Aristoteles folgt, noch nicht. Bei ihm stehen sich pragmatische Geschichtsdarstellung und dramatische Poesie noch ziemlich nahe. Es wird sich später St. 23 ff. zeigen, ob der Kritiker diesen Standpunkt beibehält. Wenn übrigens Lessing sagt, der tragische Dichter habe sich nur insoweit um die historische Wahrheit zu kümmern, als sie einer wohl eingerichteten Fabel ähnlich sei, mit der er seine Absicht verbinden könne, so liegt darin schon der Schlüssel zum Charakter Egmonts, wie ihn Goethe gefasst. Goethe war nach fleissigem Studium der Geschichte zur Überzeugung gelangt, dass für seine Fabel der Egmont der Geschichte eine Verkehrtheit gewesen wäre.

Im Vorstehenden wurde aus St. 18 und 19 also nur das Urteil des französischen Kunstrichters und Lessings Erklärung der aristotelischen Stelle herausgehoben. Mehr bedarf es nicht.

Wir wenden uns nun zu St. 23 und 24, welche mit 18 und 19 in innerem Zusammenhang stehen. Was Lessing dort schon ausgesprochen, dass der tragische Dichter sich nicht mehr um die historische Wahrheit zu kümmern brauche, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich sei, dass er sich also im historischen Drama nicht an die Fakta der Geschichte streng zu halten brauche, wird in der Besprechung des „Graf von Essex“ von Thomas Corneille weiter ausgeführt. Auch hier lassen wir alles beiseite, was nicht mit dieser Frage in Beziehung steht, also sowohl das Ringmotiv, als auch Voltaires Urteil über „die Verstossungen“ gegen die Geschichte und über das Drama selbst, sowie Lessings Bemerkungen über die einzelnen Rollen; behandelt wird also nur der Schluss von St. 23 und die erste Hälfte 24. Indem Lessing die angeblichen historischen Verstösse des jüngeren Corneille, welche Voltaire, „der profunde Historikus“ tadelt, rechtfertigen will, stellt er die Frage: „Weswegen wählt der Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen, oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die

er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben?“ Zu Grunde liegt dem Satze der Gedanke, dass wir mit jedem „wahren Namen“ einen bestimmt gegebenen geschichtlichen Charakter verbinden. Wenn Goethe z. B. Egmont dramatisch behandelt, so sind nach dem obigen Satze, wenn wir ihn recht verstehen, zwei Fälle möglich: Entweder gelangte Goethe gemäss seinem eigenen Ausspruche in „Wahrheit und Dichtung“ (Teil IV, Buch 29) durch die Geschichte zu diesem Charakter, indem er sich wie im Götz von Berlichingen „nach einem ähnlichen Wendepunkt in der Staatengeschichte sorgfältig umsah“, oder er hat sich, worauf nahezu Hettners Meinung hinausläuft, einen Charakter „von menschlich ritterlicher Grösse“ in der Seele geschaffen und ihm den Namen Egmonts beigelegt, da dieser mit dem Idealbild seiner Seele übereinstimmte. Wir nehmen diese Alternative bloss an, ohne mit dem zweiten Theil derselben übereinzustimmen. Im ersten Fall dringt der Charakter von aussen in die Seele des Dichters, im zweiten entspringt er seinem eigenen Innern. Wie verhält sich die Sache nun aber wirklich? Lassen sich beide Alternativen überhaupt trennen? Kann ein Dichter einen Charakter wählen, mit dem er sich nicht kongenial fühlt, der ausserhalb seines Wesens liegt, in den er nicht Teile des eigenen Ichs hineinlegt? Ist dieser Charakter ein geschichtlicher, so muss der Dichter aber auch an der historischen Gestalt festhalten. Kein Dichter hat jedoch mehr vom eigenen Wesen in seine dramatischen Charaktere gelegt, als gerade Goethe (Egmont, Tasso). Hat Goethe darum den historischen Charakter des Helden aufgegeben? Nein, er hat ihn bloss verändert. So wird auch der eben citierte Lessingsche Satz zu verstehen sein, dass nämlich der Charakter, auch der historische, in der Sphäre der eigenen Empfindung und Erfahrung des Dichters liege, obwohl er wörtlich genommen im Sinne einer streng auseinanderzuhaltenden Alternative zu fassen ist. Lessings Auseinandersetzung gipfelt aber weniger darin, als in der Frage, die er so stellt: „Sind es die blossen Fakta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen kann. In allem was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Licht zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf.“ Wir werden der Lösung dieser Frage sofort näher kommen, wenn wir gleich hier einen Satz aus St. 33 anführen, der eine Korrektur jener Ansicht enthält: Mit den Faktis lassen wir den Dichter umspringen wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt. Diese Berichtigung ist notwendig, sonst könnte es, wie G. A. Lambeck (Lessings Ansichten über das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte, Progr. der Oberrealschule zu Koblenz 1885, S. 19) richtig bemerkt, schliesslich dahin kommen, dass die Fakta dem Charakter widersprechen, den der Dichter doch „heilig“ halten soll. Der Charakter der Kriemhilde ist doch wohl nur durch die bestimmten, ihr beigelegten Thaten denkbar, wie ihn auch Adolf Wilbrandt trotz einzelner abweichender Motivierungen auffasste. Ein historisches Drama aber, in welchem der Dichter mit den Faktis, gar mit solchen, die für den Charakter wesentlich sind, beliebig umspringt, giebt es wohl nicht. „Das Werk dagegen mit der Chronologie in der Hand untersuchen; ihn vor den Richterstuhl

der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen": einen solchen eng begrenzten Standpunkt bezeichnet Lessing mit Recht St. 24 (Anfang) als Verkennung des dichterischen Berufes. Wollte man z. B. diesen engherzigen Standpunkt, namentlich in Bezug auf die Chronologie, auf Goethes Götz von Berlichingen anwenden, so käme man mit dem Dichter in grossen Zwiespalt, denn Götz ist im Beginne des Dramas noch ein junger Mann, am Ende aber ein Greis. Wenn ferner Th. Corneille die Königin Elisabeth als eine Dame in den besten Jahren, nicht 68jährig erscheinen lässt, so hat nach Lessing der Leser oder Zuschauer kein Recht, die Elisabeth der Geschichte mit der des Dichters zu vermengen. Lessing meint, dass die historische Erinnerung „nicht lebhafter sein werde, als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren macht." Sein Endurteil über das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte in dieser Partie fasst Lessing in die Worte zusammen: „Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind.

Für eine dialogierte Geschichte hielt Lessing nach einer von Hettner (Teil III, 2, S. 529) aus dessen hinterlassenen Papieren (Bd. 11, S. 748) mitgeteilten Stelle z. B. Goethes Götz von Berlichingen. Ob dieses Urteil nicht zu schroff ist, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Dass es nicht dem Standpunkte Goethes entspricht, dürfte folgende Stelle beweisen (Eckermann I. 31. Jan. 1827): „Und wozu wären denn die Poeten, wenn sie bloss die Geschichte eines Historikers wiederholen wollten! Der Dichter muss weiter gehen und uns wo möglich etwas Höheres und Besseres geben." Dass Goethe nach diesem Satze im Egmont verfuhr, bedarf wohl keines Beweises. Über das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte spricht auch Schiller in der Abhandlung „über die tragische Kunst": „Es verrät sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen und Unterricht von demjenigen zu fordern, der sich schon vermöge seines Namens bloss zur Rührung und Ergötzung verbindlich macht."

Wenn auch die Theorie der Komödie, weil der Schüler nur wenige Muster dieser Dichtgattung kennen lernt, weniger in der Aufgabe des Unterrichts liegt, so ist es doch im Hinblick darauf, dass in Sekunda Lessings „Minna von Barnhelm", das erste deutsche Lustspiel seit der Zeit Hans Sachs' und im französischen Unterricht der Prima vielleicht der Misanthrope oder der Geizige Molières gelesen werden, wohl angezeigt, eine oder die andere Kritik aufgeführter Komödien, namentlich französischer, welche Lessing überhaupt anerkennend beurteilt, mit den Schülern zu lesen, namentlich wenn in dieser Kritik Apperceptionspunkte liegen. Dies ist bei dem „Zerstreuten" des Regnard der Fall, über welchen Lessing St. 28 und 29 handelt.*) Lessing berichtet zuerst auf Grund einer Stelle in der Histoire du Théâtre français, tom. XIV. p. 81 und 71 der Brüder Parfait über das Stück selbst und dessen Aufführung. Das Publikum, welches das Regnardsche Stück als eine „gute, förmliche Komödie" verwarf, nahm es als farce, als Possenspiel dankbar auf. Jenes Publikum dachte: Non satis est risu diducere rictum, dieses: et est quaedam tamen hic quoque virtus. Das Recht, welches Horaz

*) Über Regnard vgl. Hettner Teil II, 1, S. 48 u. 49.

mit diesen Versen (sat. I, 10, 7 und 8) den Mimen des Laberius und den Satiren des Lucilius widerfahren lässt, verhält sich zu den strengen Anforderungen an eine gute Satire, welche ja im weiteren Sinn auch Komödie ist, wie die Posse Regnards zu einer guten Komödie, etwa Molières. Es kann hier, wenn sat. I, 4 und 10, die ja in enger Beziehung zu einander stehen, gelesen sind, der Begriff der Komödie im horazischen Sinn, welche zugleich die bessere und feinere ist, erörtert werden. Regnard aber dichtet mehr im Geiste des Lucilius. Wie dessen Verse nachlässig sind, so auch die Regnards, aber ‚est brevitate opus, ut currat sententia' (sat. I, 10, 9 ff). Nachdem Lessing noch auf Jean de la Bruyère, les charactères de Théophraste als Quelle Regnards hingewiesen, wendet er sich gegen eine andere Kritik (lettres d' un Français tom. I, p. 881), welche sagt: la comédie du Distrait.. Le Fond est vicieux, weil Zerstreutheit kein Vorwurf der Komödie sei, denn sie sei eine Krankheit, ein Unglück, ein Laster. Die Komödie müsse sich aber nur mit Fehlern abgeben, welche sie verbessern könne. Dieser Ansicht des französischen Kritikers widerspricht Lessing, indem er ausführt, Zerstreutheit sei in der That ein Laster, „ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit. Der Zerstreute denkt, nur denkt er das nicht, was er seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zufolge denken sollte. Die Seele ist nicht ausser Thätigkeit gesetzt, sie ist nur abwesend, nur anderwärts thätig; aber so gut sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein." Sie sollte den sinnlichen Bewegungen des Körpers folgen, und wenn es Mühe kostet, sie dieses Berufes zu entwöhnen, so muss es auch möglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen. Im Folgenden fasst aber Lessing ganz richtig den Begriff des Lächerlichen weiter: nicht sowohl Laster, verbesserliche Untugenden sind Gegenstand der Komödie als vielmehr jeder „Kontrast von Mangel und Realität." Schon dieser ist lächerlich. „Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im Geringsten zu verlachen oder zu verachten." Tigellius bei Horaz sat. I, 3 z. B. ist ein vorzüglicher Sänger, aber er bewegt sich im Leben in den bizarrsten Kontrasten. Diese sind lächerlich. Ohne jene guten Eigenschaften könnten wir nicht einmal über diese Kontraste lachen. Es ist die Aufgabe der Komödie, die lächerliche Seite herauszugreifen, ridentem dicere verum sagt Horaz sat. I, 1, 24. Der Misanthrope Molières, der ehrliche Mann des Stücks, wird nur durch die Situationen lächerlich, in die ihn der Dichter setzt, aber unsere Hochachtung verliert er dadurch nicht. Das Gleiche ist bei Tigellius der Fall. Giebt man jedoch die Eigenschaft der Zerstreutheit einem boshaften, nichtswürdigen Mann, so wird sie widrig, ekel, hässlich sein, nicht lächerlich. Einen ähnlichen Gedanken spricht Lessing Laok. St. 23 aus. Dort heisst es: Zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. Wodurch wird nun die Hässlichkeit des Thersites lächerlich? Nur durch das οὐ φθαρτικόν, welches Aristoteles unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt. Würde der hässliche Thersites sein boshaftes Geschwätz mit dem Leben bezahlen oder das griechische Heer zur Meuterei treiben, dann würde die dadurch schädliche Hässlichkeit nicht lächerlich, sondern schrecklich erscheinen. Ebenso wäre die mit Boshaftigkeit und Nichtswürdigkeit verbundene Zerstreutheit nicht lächerlich, sondern ekel und widrig. Es ist also bewiesen, dass die Komödie durch Lachen bessern will, nicht durch Verlachen. Zweitens (St. 29). Der Komödie kommt es nicht sowohl darauf an, die Unarten selbst und die Träger derselben zu bessern, als vielmehr darauf, in uns die

mit diesen Versen (sat. I, 1(und den Satiren des Lucilius
widerfahren lässt, verhält si(eine gute Satire, welche ja
im weiteren Sinn auch Kom einer guten Komödie, etwa
Molières. Es kann hier, we Beziehung zu einander stehen,
gelesen sind, der Begriff der he zugleich die bessere und
feinere ist, erörtert werden. te des Lucilius. Wie dessen
Verse nachlässig sind, so au(pus, ut currat sententia' (sat.
I, 10, 9 ff). Nachdem Les: s charactères de Théophraste
als Quelle Regnards hingewi(Kritik (lettres d' un Français
tom. I, p. 881), welche sagt: icieux, weil Zerstreutheit kein
Vorwurf der Komödie sei, d(k, ein Laster. Die Komödie
müsse sich aber nur mit F(n könne. Dieser Ansicht des
französischen Kritikers wide Zerstreutheit sei in der That
ein Laster, „ein unrechter G(Zerstreute denkt, nur denkt
er das nicht, was er seinen ge denken sollte. Die Seele
ist nicht ausser Thätigkeit derwärts thätig; aber so gut
sie dort sein kann, so gut den sinnlichen Bewegungen
des Körpers folgen, und we s zu entwöhnen, so muss es
auch möglich sein, ihr ihn nden fasst aber Lessing ganz
richtig den Begriff des Läc r, verbesserliche Untugenden
sind Gegenstand der Komöd Mangel und Realität." Schon
dieser ist lächerlich. „Aber seinander. Wir können über
einen Menschen lachen, bei im Geringsten zu verlachen
oder zu verachten." Tigelli vorzüglicher Sänger, aber er
bewegt sich im Leben in d(lächerlich. Ohne jene guten
Eigenschaften könnten wir hen. Es ist die Aufgabe der
Komödie, die lächerliche Sei rum sagt Horaz sat. I, 1, 24.
Der Misanthrope Molières, d(durch die Situationen lächer-
lich, in die ihn der Dichter liert er dadurch nicht. Das
Gleiche ist bei Tigellius der chaft der Zerstreutheit einem
boshaften, nichtswürdigen M sein, nicht lächerlich. Einen
ähnlichen Gedanken spricht sst es: Zu dem Lächerlichen
wird ein Kontrast von Voll en erfordert. Wodurch wird
nun die Hässlichkeit des T(φθαρτικόν, welches Aristoteles
unumgänglich zu dem Läc(iche Thersites sein boshaftes
Geschwätz mit dem Leben zur Meuterei treiben, dann
würde die dadurch schädli(ndern schrecklich erscheinen.
Ebenso wäre die mit Bosha ene Zerstreutheit nicht lächer-
lich, sondern ekel und widr omödie durch Lachen bessern
will, nicht durch Verlachen kommt es nicht sowohl darauf
an, die Unarten selbst und vielmehr darauf, in uns die

Fähigkeit zu entwickeln, das Lächerliche herauszufinden, „selbst in den Runzeln des feierlichen Ernstes“. Auch wenn die Komödie den Geizigen oder den Spieler nicht bessert, wenn sie nur den Gesunden in seiner Gesundheit befestigt, hat sie schon ihre Aufgabe erfüllt. „Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei, und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres als das Lächerliche“. Wenn Horaz die Inkonsequenzen des Tigellius lächerlich macht — er war schon tot, als Hor. sat. I, 3 schrieb —, so will er einmal auf die Inkonsequenten überhaupt wirken, ja sogar auf die, die diese Thorheiten nicht haben; solche Thorheiten haben andere, mit welchen sie leben müssen; „es ist erspriesslich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Collision kommen kann; erspriesslich sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren“.

Im Vorstehenden wurde also behandelt:

1. Schauspielkunst und Kunst des Vortrags überhaupt (St. 3—8).
2. Begriff des bürgerlichen Trauerspiels als Einleitung zu „Emilia Galotti“ (St. 14).
3. Voltaires Semiramis und Zaïre (St. 10—12 und 15 und 16).
4. Bedeutung des Harlekins (St. 18).
5. Verhältnis der Tragödie zur Geschichte St. 18, 19, 23, 24).
6. Wesen der Komödie (St. 28 und 29).

Auch daraus kann noch eine Auswahl getroffen werden; unumgänglich notwendig aber scheint uns für den Standpunkt des Schülers die Behandlung von Punkt 1, 2 und 5, welch letzterer noch durch St. 33 und 34 erweitert werden muss, worauf wir aber erst in der Fortsetzung dieser Programmbeilage kommen.

Zum Schluss noch die Bemerkung, dass unsere Besprechung der im Unterricht zu lesenden Partieen den Inhalt derselben nicht erschöpfen sollte; es kam uns bloss darauf an, in der Hauptsache zu zeigen, welche Stücke der H. Dr. zu lesen und wie die Lektüre zu behandeln sei.