

PROGRAMM
der
k. k. Staats-Oberrealschule
in
Bielitz.

VII. Jahrgang.

Schuljahr 1882/83.

Veröffentlicht

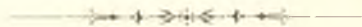
vom

Director **Karl Ambrózy.**



INHALT.

1. Grillparzers „Ahnfrau“ und die Schicksalsidee. Von Professor Victor Teplitza.
2. Bericht über den Zustand der k. k. Staats-Oberrealschule im Schuljahre 1882/83. Vom Director.



Bielitz, 1883.

Im Verlage der k. k. Staats-Oberrealschule.

Druck von Ed. Klimak in Bielitz.



NR 2145.
Spec. 5

Grillparzers „Ahnfrau“ und die Schicksalsidee.

Von Victor Terlitza.

Nach und nach tritt unser heimischer Dramatiker Grillparzer dem Interesse und Verständnisse der gebildeten Welt näher und findet anstatt der früheren Nichtbeachtung oder schiefen Beurtheilung eine gerechtere Würdigung, indem man in ihm — ohne die spezifischen Schranken seiner Begabung und dichterischen Eigenart zu verkennen — einen echten und vollen Dichter, in seinen Werken einen Schatz wahrer Poesie, eine Reihe von vollwichtigen Dramen immer mehr erkennen lernt.

Literarisch und ästhetisch am merkwürdigsten ist darunter wohl jenes Erstlingswerk, welches ebenso sehr den Ruf Grillparzers als dramatischen Dichters begründet hat und lange Zeit das bühnenwirksamste seiner Stücke geblieben ist, wie es für seinen literarhistorischen Charakter und seine Einreihung in die Kategorie der Schicksalstragöden maßgebend geworden ist. Zwar ist man heute von dem damit dem Dichter zugefügten Unrecht zurückgekommen und ist bestrebt, ihm auf Grund seiner reichen weiteren Entwicklung eine seinem Wesen angemessenere Stellung innerhalb der deutschen Dichtung anzuweisen, allein an der Verurtheilung seiner „Ahnfrau“ hält die Kritik ziemlich einstimmig fest.

An diesem Schicksal hat auch der „Vorbericht“ nichts ändern können, den Grillparzer der ersten Buchausgabe der „Ahnfrau“ angefügt hat, um den schon damals auf Grund der Bühnenform des Stückes gegen den Dichter geschleuderten Vorwurf zu entkräften, er stelle in seinem Drama „ein neues System des Fatalismus“ auf. Thatsächlich ist auch der Haupteinwand, welchen er gegen den ihn verletzenden Vorwurf einer fatalistischen Denkweise erhebt, wenig geeignet, ihn zu rechtfertigen; denn wenn er sagt, „der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann, hebt die Willensfreiheit und moralische Zurechnung nicht auf,“ so gibt er damit eigentlich den Hauptanklagepunkt selbst zu, dass nämlich das Thun und Lassen seiner Personen zum Theil wenigstens der Ausfluss einer in ihnen waltenden fremden Potenz, also unfrei sei, einer Potenz, welche man in physischem Sinne als Vererbung, in moralischem als Erbschuld bezeichnen kann; so gibt er denn auch unmittelbar vorher zu, dass die Ahnfrau einen Theil der Schuld und der Leiden, welche auf den Nachkommen lasten, selbst über sie gebracht habe. Aber da müssen wir doch den Dichter gegen sich selbst in Schutz nehmen, denn zu der Annahme, dass unser Drama eine Exemplification der

crass materialistischen Doctrin von der Vererbung moralischer Anlagen sei, liegt wohl gar kein Grund vor. Zeigt ja doch Bertha überhaupt keine böse Anlage, Jaromir aber ist, soweit man ihn böse nennen kann, dies durch Erziehung und Gewöhnung, und gerade der innerste Grund seines sittlichen Wesens erscheint gesund und gut, so dass er das Böse als etwas Fremdes empfindet und abzuschütteln sucht. Vollends aber fällt die ganze Ansicht von einer physischen Vererbung des Bösen in sich zusammen, wenn man bedenkt, dass das Object der Vererbung fehlt, da beide Eltern, der Graf und seine früh verstorbene Gemahlin, die übrigens als nicht blutsverwandt außer Frage bleibt, durchaus gut sind. So bliebe denn doch nur die andere Möglichkeit offen, dass eine außerhalb des natürlichen Zusammenhangs stehende Macht Schuld und Leiden über die Nachkommen bringt, um damit eine von der Ahnfrau begangene Schuld zu rächen.

Andrerseits beruft sich Grillparzer auf das Beispiel anerkannt großer Dichter, um damit sein eigenes Verfahren zu rechtfertigen. „Shakspeare und Calderon haben den abergläubischen Wahn finsterner Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geschehen ist, ohne dass man sie deshalb verketzert hätte.“ Dieser zweiten Einrede des Dichters müssen wir wohl eine genauere Beachtung schenken, und es wird hierbei darauf ankommen, zu sehen, ob jenes Recht, das wir den angeführten Dichtern vielleicht zugestehen, auch für den modernen dramatischen Dichter gilt, und andererseits, ob specifisch „poetische Zwecke“ daran etwas zu ändern vermögen. Es dürfte somit, um zu einem gesicherten, von vorgefassten Meinungen und Theorien freien Urtheil in unserer Frage zu gelangen, am geratensten sein, hier einzusetzen und zunächst die Grillparzer'sche Dichtung zu analysieren, um die daraus gewonnene Ansicht im Wege der Vergleichung zu allgemeinerer Giltigkeit zu erheben.'

Zunächst harrt aber noch eine den Text unserer Dichtung betreffende Vorfrage der Erledigung. Über ausdrücklichen Wunsch des Dichters weist der Herausgeber seiner Werke, H. Laube, die wesentlichsten Differenzen nach, welche zwischen dem Originalmanuscript und dem herkömmlichen Texte der „Ahnfrau“ bestehen; es ist dies in der Hauptsache eine Einschiegung im ersten Acte, worin die Schuld der Ahnfrau durch Günther genauer dargelegt und zu dem Schicksale der Nachkommen dadurch in nähere Beziehung gesetzt wird, dass der gegenwärtige Stamm der Borotin als unecht und als Frucht jener Sünde der Ahnfrau dargestellt wird. Die Einschiegung ist auf Wunsch des damaligen artistischen Leiters des Burgtheaters, Schreyvogels, von dem Dichter für die Aufführung vorgenommen und dann auch der Buchausgabe seiner Dichtung einverleibt worden. Wenn aber Grillparzer gegen Laube äußerte, die eingeschobene Stelle sei es gewesen, welche ihn „in den Geruch eines Schicksalstragöden“ brachte, so ist dies wohl als Irrtum zu bezeichnen. Schon dass der sonst eigensinnig an seinen ursprünglichen poetischen Absichten festhaltende Dichter auf die Änderung nicht bloß für die Bühne einging, sondern sie auch für die Veröffentlichung durch den Druck beibehielt, beweist, dass dieselbe seiner eigenen Anschauung entsprach und in das Ganze der Dichtung sich organisch einfügte. Und thatsächlich ist, wenn schon das Leiden und die Schuld der Nachkommen durch die Schuld der Ahnfrau mit veranlasst sein soll, was ja nach Grillparzers Zugeständ-

nis der Fall ist, der weitere Schritt nur consequent, dass jenes Geschlecht mit dieser Schuld, nämlich der ehelichen Untreue der Ahnfrau, in einem inneren, organischen Connex stehe, indem es dieser sein Dasein verdankt. Erst dadurch erscheint die Strafe der Ahnfrau, so lange ruhelos bleiben zu müssen, bis das durch ihr Verschulden ins Dasein gerufene Geschlecht ausgestorben sei. hinlänglich motiviert, andererseits die Schuld durch das Erlöschen des schuldentsprossenen Stammes auch objectiv gesühnt. Im anderen Falle wäre das Erlöschen des Geschlechtes bloß der willkürlich gesetzte, äußerliche Termin, mit welchem ihre Strafzeit endet, und es bestünde zwischen dem Aussterben der Familie und jener Schuld gar kein denkbarer Zusammenhang. Insofern dient die Einschlebung Schreyvogels allerdings einer tieferen Motivierung und „macht die Ahnfrau zu einer wirklich tragischen Person“. Freilich ist damit nicht gesagt, dass nun auch die Dichtung jener Grundidee entspreche, die Schreyvogel ihr unterlegt: die Ahnfrau sei verurtheilt, Schuld und Leiden ihrer Nachkommen, die Kinder ihrer Sünde sind, mitanzusehen, bis das sündige Geschlecht ausgerottet, der ungerechte Besitz verlassen und die geheime Unthat enthüllt und vollkommen bestraft sei. Am wenigsten berechtigt die Dichtung zu der ganz prosaischen, criminalistischen Auffassung, das Geschlecht müsse darum aussterben, damit der unrechtmäßige Besitz des Lehens dem unechten Stamme Borotin entzogen werde. Im übrigen drückt die oben mitgetheilte Auffassung Schreyvogels dem Drama den Stempel einer Schicksalstragödie *κατ' ἐξοχήν* auf, eine Auffassung also, welche zur allgemeinen geworden ist und noch heute im ganzen unerschüttert ist.

Versuchen wir nun an dem Werke des Dichters eine selbständige Meinung zu gewinnen, und zwar wollen wir eine eingehende Analyse der Fabel des Stückes vorausschicken, um damit einen sicheren Boden für die weitere Untersuchung zu schaffen.

Das hochangesehene, mit reichem Besitz, theils königlichem Lehn- gut, theils eignem Familiengut ausgestattete Haus Borotin ist dem Aussterben nahe. Der letzte Sprosse desselben ist unser Graf Zdenko von Borotin, ein lebensmüder Greis, dessen einzige Freude seine in Jugendschönheit blühende Tochter Bertha ist. Diese allein — die Mutter ist früh gestorben und ein älterer Bruder als dreijähriges Kind im Weiber des Schlossgartens vermeintlich ertrunken — bringt mit ihrer Laute einiges Leben in das verödete Stammschloss; doch auch ihr ist in der Vereinsamung, an der Seite des alten Vaters, der ganz in der Vergangenheit, in der wehmütigen Erinnerung an den nunmehr erblichenen Glanz des Hauses dahinlebt, in der Gesellschaft des ebenfalls greisen, treuen Castellans Günther, der voll mystischen Aberglaubens steckt, ein ernster, melancholisch sinnender Zug eigen geworden. Ein tiefer Sinn für die Natur, sowie Liebe zur Musik müssen sie für die verlorenen Freuden der Jugend entschädigen und die Lücke in ihrem Gefühlsleben ausfüllen, welche das zärtliche Pietätsverhältnis zum Vater offen gelassen hat. Träumerisches Hinauswandeln lockte sie einmal tiefer in den Wald, den eine Räuberbande unsicher machte, als mit einemmal wunderbares Lautenspiel ihre Aufmerksamkeit fesselt. Während sie ganz hingerissen lauscht, sieht sie sich von zwei Räubern überfallen, wird aber im Augenblicke der höchsten Gefahr von dem durch ihren Hilfescrei herbeigerufenen Lautenschläger gerettet und befreit. In dankbarer Hingebung schenkt sie nun dem unbekanntem

Retter ihr Herz, und das bisher ungekannte Gefühl der Liebe bemächtigt sich ganz des empfindungsstarken Mädchens. Öftere Zusammenkünfte befestigen den Herzensbund, bis Bertha sich endlich dem Vater, dem die Veränderung ihres Wesens nicht entgangen ist, entdeckt und dieser, seine Zukunftsträume dem Glück der zärtlich geliebten Tochter aufopfernd, zu der Verbindung Berthas mit Jaromir von Eschen, angeblich einem verarmten Edelmann vom Rhein, seine Einwilligung gibt. Dieser selbst aber hat Bertha, die er leidenschaftlich liebt, über seine Person getäuscht; natürlich, konnte er denn dem geliebten Wesen als derjenige entgentreten, der er war, als Räuber, als Hauptmann jener Räuberbande? Er selbst kennt sich nur als den Sohn des Räubers Boleslav, der ihn als Räuber hat aufwachsen lassen. Aber die Stimme eines besseren menschlichen Selbst konnte in ihm nicht untergehen; je tiefer er in das Treiben des Räuberwesens verstrickt ward, desto lauter wurde in ihm die Stimme des Gewissens, die er nur mit immer neuen Greueln übertäubte. Zwar sann er auf Flucht, zwar hatte er in ferner Gegend am Rhein ein Gut gekauft, um dort unerkant ein neues Leben zu beginnen, aber Gelegenheit und Mut zum Entschluss hatten ihm bisher gefehlt. Da erblickt er Bertha im Walde, er entbrennt in heißer Liebe zu ihr, und seine gequälte, niedergetretene Seele ergreift diese Liebe, dieses erste reine Gefühl, als einen verheißungsvollen Rettungsanker; diese Liebe muss ihm, wenn irgend etwas, Kraft geben, sich emporzuraffen aus dem Pfuhl der Verkommenheit, sie wird ihm Mut zum Guten, neues Vertrauen zu sich selbst einflößen und ihn befähigen, die verlorene Menschenwürde wieder zu gewinnen und an der Seite der Geliebten ein neues Leben zu versuchen. Und er scheint nicht zuviel gehofft zu haben, Bertha liebt ihn wieder und die rettende That kann nicht mehr ferne sein. Da wird die Räuberbande von einer gegen sie ausgesandten Abtheilung königlicher Soldaten überfallen, die meisten werden im Kampfe getödtet oder gefangen genommen, die übrigen zersprengt; und hier beginnt die Handlung des Dramas.

Verstört, mit zerbrochener Klinge flüchtet Jaromir bei einbrechender Nacht in das Grafenschloss, vorgehend, von den Räubern überfallen worden zu sein und hierher sich gerettet zu haben; dies geschieht, als Bertha eben dem Vater ihre Liebe zu Jaromir gestanden und dessen Zustimmung erlangt hat. Jaromir wird nun als Lebensretter Berthas herzlich willkommen geheißen von dem Grafen, dem der junge Mann wohlgefällt, und in das beste Gastzimmer geleitet, um dort von der Angst und Mühsal des bestandenen Abenteuers auszuruhen. Aber die innere Gewissenspein, verbunden mit der Furcht vor Entdeckung, lässt ihm keine Ruhe; kaum hat er zu schlummern begonnen, so jagen ihn furchtbare Schreckgesichte vom Lager auf und in die Halle zurück, noch immer seiner selbst nicht mächtig, bis der freundliche Zuspruch der herzutretenden Geliebten ihn zu beruhigen und sich selbst zurückgeben vermag. Ihre Stimmen haben auch den Grafen herbeigerufen, dieser freut sich des Anblicks ihrer Liebe und gibt nun förmlich seine Einwilligung zu ihrer Verbindung. In diesem Augenblicke pocht es ans Haus, es ist der Hauptmann, der Anführer jener Soldatenschar, welcher bei der Verfolgung der flüchtigen Räuber das Grafenschloss zum Stützpunkt seines weiteren Vorgehens ausersehen hat und die Unterstützung des Grafen erbittet. Dieser ist mit Freuden dazu bereit

und stellt sich und alles, was sein ist, dem königlichen Hauptmann zur Verfügung. Dagegen nimmt Jaromir in so leidenschaftlich erregter Weise für das unverlierbare Recht des Menschen auch im Räuber und gegen die rücksichtslose Jagd auf dieselben Partei, dass sein Gebahren auffällt und der Hauptmann Verdacht schöpft. Umsomehr fühlt sich nun der Graf verpflichtet, an der Verfolgung der Räuber persönlich Antheil zu nehmen trotz Berthas Gegenvorstellungen und Bitten, während Jaromir, dessen unerklärliche Aufregung für Krankheit genommen wird, sich ins Nebenzimmer zurückzieht.

Bertha bleibt in schwerer Beklommenheit und von düsteren Ahnungen gequält in der Halle zurück. Da fällt ein Schuss und ein zweiter, und von namenloser Angst gepiekt stürzt Bertha in das Zimmer Jaromirs und findet es leer, das Fenster aber offen. Ihr Entsetzen wächst, da Jaromir nach kurzer Weile ganz verstört, mit einer blutenden Wunde am Arme zurückkehrt. Auf ihr Drängen muss er gestehen, dass er, angeblich von Sorge um den Vater getrieben, an einem vor dem Fenster stehenden Lindenbaume sich hinabgelassen, unten aber durch einen Schuss verwundet und zur Rückkehr auf demselben Wege gezwungen worden sei. Das Herannahen Walthers treibt Jaromir angstvoll in das Nebenzimmer zurück, und die Erzählung des seinen Hauptmann suchenden Soldaten drängt der unglücklichen Braut die entsetzliche Ahnung auf, dass Jaromir Räuber sei, eine Ahnung, die durch eine bei der Verfolgung dem Räuberhauptmanne abgenommene Schärpe, ein Geschenk von Berthas Hand, zur furchtbaren Gewissheit wird. Erst nach Walthers Entfernung wagt sich Jaromir wieder hervor — und das Schreckliche, wovon er lange gezittert, ist geschehen, er ist vor Bertha entlarvt. Stumm auf die Schärpe hindeutend, weist sie ihn von sich; aber Jaromir rafft seine ganze Seelenkraft noch einmal zusammen, mit einem vollen Geständnis wälzt er die bisher auf ihm lastende Verstellung von sich und ringt nun mit verzweifelter Anstrengung darnach, Berthas Liebe auch so noch sich zu erhalten und damit die Hoffnung auf ein neues Leben. Halb bewusstlos gibt sich Bertha endlich überwunden, da sie ihn sonst schmachvollem Untergange preisgegeben sieht, und willigt auf sein heftiges Drängen zuletzt sogar darein, von Mitternacht im Grabgewölbe des Schlosses sich einzufinden und von hier mit ihm zu entfliehen. Und so ist Jaromir nun auf der höchsten, mit dem Mut und der Kraft der Verzweiflung erklommenen Staffel seines Schicksals angelangt; aber er sieht jetzt nicht die Gefahren, er weiß nichts und will nichts wissen von den sittlichen Bedenken des Weges; er sieht nur das lockende, Erlösung verheißende Ziel. Von unheimlicher Erregung durchglüht stürzt er fort, um Bertha an dem verabredeten Orte zu erwarten, nachdem er zuvor trotz Berthas Gegenbitten zu Schutz und Trutz eine Waffe zu sich gesteckt hat, einen alten Dolch, der verrostet an der Wand hing und an den sich eine traurige Familientradition knüpfte. Beim Anblicke dieses Dolches begann es in Jaromirs Seele wunderbar von Kindheitserinnerungen aufzudämmern, die Waffe schien ihm nicht unbekannt, doch ließ der Drang des Momentes nicht zu, solchen Empfindungen weiter nachzugehen, und Jaromir eilt von dannen. In die düsteren Gedanken und tief erregten Gefühle, mit denen Bertha zurückbleibt, in dieses wogende Durcheinander von banger Erwartung und quälender Sorge gelbt plötzlich ein Schrei hinein, Menschen laufen unten am Schloss zusammen

— und bald bringt man den Grafen, ihren Vater, tödlich verwundet getragen. Jaromir hat, von ihm unerkant verfolgt, mit jenem Dolche ihn tödlich verwundet, und mit brechendem Auge hat der Graf in seinem Mörder den Erwählten seiner Tochter erkennen müssen. Sterbend beklagt er seine Bertha, der eben eine Ahnung des furchtbaren Zusammenhanges aufgeht, als es beiden mit einemmale noch entsetzlicher zu tagen beginnt: der Räuber Boleslav, den man im Schilf des Weihers gefangen hatte, bittet um Gehör und bekennt, vor etwa zwanzig Jahren das Söhnchen des Grafen geraubt und zum Räuber erzogen zu haben. Der ertrunken geglaubte Sohn des Hauses also lebt, es ist Jaromir! Während nun der Graf in selbstquälerischem Eifer die Tiefe seines Schmerzes durchwühlt, bis das Blut strömend die Verbande sprengt und der Tod ihn von der Qual des Bewusstseins erlöst, bricht die Seelenkraft Berthas vor dem Uebermaß des Leidens zusammen, und über ihren Geist breitet sich gnädig die Hülle des Wahnsinns, der ihr nur noch so viel Klarheit lässt, um einzusehen, dass es nötig sei zu sterben. Und indes die anderen zu Jaromirs Verfolgung aufbrechen, greift Bertha nach einem Jaromir abgenommenen Giftfläschchen; aber die gequälte Natur bedarf nicht erst des Giftes und erliegt sterbend der übermäßigen Bürde.

Inzwischen erwartet Jaromir in einem Zwinger des Schlosses die zwölfte Stunde, die nagenden Gewissensvorwürfe ob des neuerlich an dem Vater seiner Braut verübten Mordes gewaltsam niederkämpfend. Freilich geschah es im Stande der Notwehr, aber eine unabweislich mahnende Stimme und folternde Angst lässt ihn in dieser That etwas ganz ungeheuerliches ahnen. Da tritt Boleslav hinzu, der, von der allgemeinen Verwirrung begünstigt, wieder entkommen war, und erst aus dessen Munde erfährt Jaromir, was den Kelch seiner Schuld und seines Unglücks bis zum äußersten Rande füllt. Die Eröffnung zwar, dass er nicht von Räufern stamme, dass er nicht Boleslavs Sohn, sondern ehrlicher Leute Kind sei, flößt nochmals himmlische Hoffnung ihm ins Herz; aber wie Donner schlägt ihn die weitere Enthüllung zu Boden, dass er der Sohn des Grafen sei. Er also Mörder seines Vaters und Bertha seine Schwester! Dies ist zuviel, wütender Schmerz fasst ihn an und wandelt ihn zum Rasenden. Jetzt, nachdem alle Bande, an denen seine Menschheit noch hing. zerrissen sind, nachdem alles, wovon er Rettung und Glück erwartet hatte, sich in Gift und Galle verkehrt hat, jetzt, nachdem er durch das Fenster der nahen Kapelle die Aufbahrung des eigenen, unwissend von ihm gemordeten Vaters hat mit ansehen müssen, jetzt bemächtigt sich seiner ein an Wahnsinn grenzender, wilder Trotz, er bäumt sich auf gegen das Schicksal, das auf ihn einschlägt, und will seiner lachen. Die zwölfte Stunde naht und er eilt, vor dem Außersten nicht mehr zurückbebend, in das Grabgewölbe, entschlossen, den Besitz Berthas sich zu erretzen. Er findet Bertha — aber als Leiche im Sarge neben denen ihrer Väter. Bei diesem Anblicke erlischt die nur noch mit dem letzten Reste von Kraft gewaltsam unterhaltene Lebensflamme, und Jaromir sinkt neben den Leichen der Seinigen todt darnieder, als eben der Hauptmann erscheint, um sich seiner zu bemächtigen.

Dies die Fabel unseres Dramas, und es war notwendig, sie so ausführlich wiederzugeben, um darauf die Behauptung bauen zu können, dass wir es hier mit einer bedeutenden Handlung voll leidenschaftlicher

Bewegung zu thun haben, mit einem Stoffe von tiefem, psychischem und ethischem Interesse: ein Räuber und dennoch Mensch, unter dem Schlackenpanzer der Grausamkeit noch ein fühlendes Herz, welches sich an dem Gefühle der Liebe zum heroischen Entschluss der Umkehr, der Reue und Besserung entzündet! Kann er noch Mensch unter Menschen, kann er Berthas Liebe würdig werden? Das ist jetzt die Frage. Eine Frage von entscheidender Bedeutung nicht bloß für unser Drama, sondern für unser ganzes ethisches Leben. Denn gefehlt hat jeder, wenn auch nicht so wie dieser große Verbrecher, dem wir doch unsere Theilnahme nicht versagen können. Ohne Sünde ist niemand, und es kommt somit alles darauf an, ob die menschliche Seele in sich selbst die Kraft zur Besserung, zur sittlichen Erneuerung besitze, auch wenn die zwar tröstliche, aber allzu bequeme, äußerliche Reinigungsquelle fremder Gnade seinem Sinn und Glauben verschlossen bleibt. Und gewiss, wenn irgendwo, so quillt im Innersten des Menschen die reinigende Flut, welche jede, auch die schwerste Schuld abwaschen kann, und nur hier, in dem Centrum seines sittlichen Seins, kann er der Entsühnung, die seine Schuld erheischt, gewiss werden. Freilich verlangt der Mensch in seiner Schwäche gern nach einem äußeren Zeichen, nach einer sichtbaren Gewähr seiner Reinigung, und die ist für Jaromir Berthas Liebe, ohne deren Fortdauer er sich die Kraft zu sittlichem Aufschwung, zu einem neuen Dasein im Lichte der Tugend nicht zutraut. Und Bertha hat diesen heroischen Glauben an die Unverwüstlichkeit der sittlichen Potenz im Menschen, im Verbrecher selbst sieht sie nicht das, was er gethan, sondern das, was er kraft seiner innern Läuterung ist und wieder werden kann, und sie würdigt ihn auch so ihrer Liebe; ihm ist verziehen, er ist entsüht. Aber sie irren, wenn sie nun dem Glücke leben zu können vermeinen. Vielleicht ist die sittliche Wiedergeburt eine Selbsttäuschung, die Sinnesänderung nur eine Frucht des selbstsüchtigen Wunsches, Bertha zu besitzen. Und nicht so leicht ist eine so furchtbare Vergangenheit auszulöschen und blutiger Sinn mit sanftem Mute zu vertauschen, dass Bertha mit dem ehemaligen Räuber glücklich zu sein wännen könnte. Sie muss entsagen, wiewohl sie sich zunächst von Jaromirs Leidenschaft darüber täuschen lässt. Aber bald wird ihr die Notwendigkeit dessen nur allzu klar. Jaromir hat eben die verbrecherische Gewöhnung noch nicht überwunden, er fällt darein zurück, indem er nicht ohne Waffe den Weg betreten will, der doch zur Rettung von dem Missbrauch der Waffe führen soll; und so wird ihm denn auch, als er sich nun verfolgt sieht, die entsetzliche Fertigkeit im Tödten verhängnisvoll — er tödtet Berthas Vater, seinen Vater. Und wenn er nun in wilder Verzweiflung das erhoffte Glück, Berthas Besitz, ertrotzen will, so erfüllt sich dies mit gerechter Ironie nur in der Weise, dass er neben Bertha sein Grab findet.

Dies der Kern der dramatischen Handlung, die Idee des Dramas, wenigstens von ihrer einen, positiven Seite entwickelt. Dass dem aber so ist, lehrt der ganze Aufbau des Stückes, insbesondere die Verlegung der entscheidenden Auseinandersetzungen zwischen Jaromir und Bertha in den Höhepunkt des Dramas im dritten Act. Die Schuldfrage Jaromirs, nicht die der Ahnfrau ist es, welche in den entscheidenden Partien zwischen den Hauptpersonen zur Sprache kommt, und die Frage wird dahin entschieden, dass die Überwindung der

Schuld im Machtbereiche der innersten Persönlichkeit gelegen, also ein Werk der Freiheit sei. Dass wir die Dichtung so zu verstehen haben, deuten unter anderem die Worte an, mit denen Jaromir zu Ende des ersten Aufzugs das Innere des Grafenschlosses betritt:

„Unentwehte, reine Stelle,
werde, wie des Tempels Schwelle,
mir zum heiligen Asyl!“

Eine weitere Bestätigung obiger Ansicht liegt darin, dass dieselbe Idee, die uns dem Ganzen der Dichtung zu Grunde zu liegen scheint, aus dem im zweiten Act zwischen Jaromir und Bertha einerseits, dem Hauptmann andererseits über Schuld und Strafe der Räuber geführten Streit hervorleuchtet; dass ferner der im Räuber unverlorenen menschlichen Würde Jaromirs die volle Verkommenheit Boleslavs gegenübergestellt wird; dass die gesetzesstarre Denkweise des Hauptmanns, der nur um jeden Preis und ohne alle Rücksicht den Schuldigen der verwirkten Strafe zuführen will, durch den Schluss des Dramas eine entschiedene Abweisung erfährt, indem Jaromir dem Machtbereich des Gesetzes entrückt wird. Und in solcher Weise pflegt ja die Grundidee einer Dichtung in mannigfachen Variationen aus deren einzelnen Bestandtheilen herauszuklingen.

Diese von einer so tiefen Idee beseelte Dichtung nun ist mit soviel psychologischer Feinheit, mit soviel Gewalt des Leidenschaftsausdrucks durchgeführt, paart soviel Schönheit der poetischen Sprache und rhythmischen Musik mit concisester dramatischer Lebendigkeit, dass man die tiefgreifende Wirkung des Stückes von der Bühne herab begreift und der hohen Meinung, welche der Dichter selbst von dem poetischen Werthe seiner „Ahnfrau“ hegte, seine Zustimmung nicht wird versagen können trotz mancher Fehlgriffe und Inconsequenzen z. B. in der Charakteristik Jaromirs, welche, wohl eine Wirkung der eigenen Unfertigkeit des noch so jugendlichen Dichters, hier als nicht zur Sache gehörig weder vertheidigt noch bekämpft werden sollen.

Genau zur Sache gehören jedoch zwei Momente, welche jetzt zur Sprache kommen sollen. Man könnte nämlich der Fabel der „Ahnfrau“, obzwar man ihr nach der oben gegebenen Analyse einen tüchtigen, gesunden, menschlich bedeutenden Inhalt nicht wird absprechen können, zwei tiefer liegende, organische Fehler vorwerfen und die Dichtung damit zur Schicksalstragödie stempeln. Es ist dies einmal die übermäßige, geschmackverletzende und selbst unwahrscheinliche Häufung des Unheils, und zweitens ein unvernünftiges Walten des Zufalls. Ziehen wir das zuletzt genannte Moment vorerst in Betracht, so wäre da wohl der Umstand, dass Jaromir als Kind geraubt wurde, daher jetzt Räuber ist und weder Vater noch Schwester kennt, als der Urzufall, aus dem alles folgende Unheil fließt, anzusehen. Jedoch liegt dieses Geschehnis weit vor Beginn der dramatischen Handlung und kann somit geradeso wenig in Frage kommen, wie etwa der Umstand, dass König Lear keine Söhne hat, sondern Töchter und eben solche Töchter, die er so gründlich verkennt; oder wie die Thatsache, dass Hamlet gerade in diese bestimmten Verhältnisse und zwar mit dieser bestimmten Eigenart hineingestellt wird. Der ganze Complex von Verhältnissen, in welche der Held zu Beginn der Handlung versetzt wird, ist als ein Gegebenes hinzunehmen, und nur die daraus entspringenden Folgen, nicht aber die Voraussetzungen der Handlung hat der Dichter

nach ihrer natürlichen und vernünftigen Folgerichtigkeit zu verantworten. So lehrt schon Aristoteles. — Überdies ist der Zufall als ein von der wirklichen Welt untrennbares Element auch von der Kunst nicht auszuschließen, daher im Drama berechtigt und thatsächlich überall angewendet. Nur darf es nicht ein unwahrscheinlicher, die natürliche Entwicklung unterbrechender Zufall sein, wie wenn der Held mitten aus der Verwicklung durch Tod oder eine andere außerhalb der Handlung stehende Macht herausgerissen würde; nur ein solcher *deus ex machina* ist von der Kunst und dem ernstesten Drama insbesondere ausgeschlossen. Ist der Zufall dagegen bloß der äußere Anstoß, auf welchen hin dasjenige geschieht, was ohnehin wahrscheinlich oder notwendig geschehen sein würde, dann ist der Zufall nach Schillers Wort „zum Zweck gestaltet“, d. h. hier dem künstlerischen Zweck dienstbar gemacht und durchaus gerechtfertigt. So bringt das Schnupftuch im Othello die potentiell ohnehin vorhandene Eifersuchtsleidenschaft zum Ausbruch; so wirkt die zufällige Gefangennahme Sesinas, wodurch Wallensteins Anschläge dem Kaiser bekannt werden, auf die weiteren Entschlüsse des Helden entscheidend ein, ohne dass er sich darüber beklagen dürfte, denn „wer sich in Gefahr begibt, der kommt darin um“. Ebenso wenig kann Hamlet, wenn er darauf los sticht und hinter der Tapete den Vater seiner Geliebten ermordet, dem tückischen Zufall schuld geben, was er selbst durch unbesonnenes Thun heraufbeschworen. Und ebenso ist der in unserem Drama entscheidende Zufall, die Tödtung des Grafen durch Jaromir, zu beurtheilen. Denn es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, dass Jaromir, der sich mit dem Dolche bewaffnet, um sich vor feindlichem Anfall zu schützen, auf den unter den Verfolgern befindlichen Grafen stoße und ihn im Dunkel der Nacht tödte. Und gerade dies, dass er überhaupt tödtet, statt jede Versuchung zum Rückfall in sein früheres verbrecherisches Thun strenge zu meiden, ist, wie an seinem Orte dargethan worden, hier wesentlich; dass es überdies sein eigener Vater ist, den sein Mordstahl trifft, dieser von ihm nicht beabsichtigte Effect seines Thuns ist allerdings eine furchtbare Verschärfung seiner Schuld, die sich aber auf die Voraussetzungen der Handlung gründet, und so ist denn diese selbst nicht das Werk unvernünftig waltenden Zufalls, sondern das notwendige Ergebnis der gegebenen Voraussetzungen und des in dieselben hinein gestellten Charakters Jaromirs.

Nun könnte man aber weiter sagen, eben jene unheilschwangeren Voraussetzungen, aus denen solch furchtbare Consequenzen mit Notwendigkeit hervorgehen, diese ganze Unglücksconstellation, als deren bloße Erfüllung sich das Drama darstellt, seien der Grundfehler des Stückes und zwingen dem Beschauer die Meinung auf, dass eine hinter dem Vordergrund der Handlung verborgene übelwollende Schicksalsmacht ihre Hand im Spiele habe. Und allerdings kann nicht in Abrede gestellt werden, dass der Dichter für die Wahl seines Stoffes verantwortlich sei und somit auch unser Dichter belangt werden könne, weil er einen Stoff gewählt hat, der eine solche Unglücksmaat in sich schließt. Indes ist die Häufung von Greueln an sich noch nicht fehlerhaft, wie durch das Beispiel Shakspeares, besonders in Richard III. dargethan wird; nur muss all das Unheil auch notwendig, d. h. hinlänglich motiviert und durch den Zweck des Dramas gerechtfertigt sein, wie es bei Shakspeare der Fall ist. Es wird also darauf ankommen, ob

dies auch von unserem Drama gilt. Und allerdings ist, wie oben gezeigt wurde, damit, dass Jaromir Räuber war und eben noch den Vater seiner Braut — im Stande der Notwehr und ohne ihn zu kennen — getödtet hat, für die in heißer Liebesehnsucht befangenen beteiligten Personen die Unmöglichkeit, einander anzugehören, nicht eindringlich genug erwiesen; es muss noch Ärgeres geschehen, um jene Notwendigkeit der Entsagung auch dem befangensten Sinn sofort und nicht erst, wie es dem Gange des Epos entsprechen würde, im Gefolge der die Reue zeugenden Besinnung nahe zu bringen; es muss der eigene Vater sein, den Jaromir tödtet, seine eigene Schwester, die er begehrt.

Ganz unmotiviert, willkürlich gehäuft kann also die Unheilslast in unserem Drama nicht genannt werden; aber zugegeben muss doch werden, dass die Notwendigkeit des Zusammenhanges nicht streng und durchsichtig genug ist, um jenes beängstigende Gefühl einer hinter den Ereignissen lauernden, diese zum argen Ziele lenkenden Schicksalsmacht auszuschließen. Wenn wir auch das Leiden der handelnden Personen vernünftig begreifen, wenn wir auch bereit sind, den Helden selbst für nicht unmittelbar Beabsichtigtes verantwortlich zu machen, so werden wir doch das Gefühl nicht los: es ist alles in allem zu viel, was sich Grausiges ereignet, der Dichter hätte glimpflicher verfahren können, ohne der Vernunft und Wahrscheinlichkeit Abbruch zu thun. Man denke nur, ein ganzes, ruhmreiches Geschlecht stirbt aus, indem der Vater durch den Sohn fällt, welcher Räuber ist und seine Schwester begehrt! Allerdings müssen wir hier, um gerecht zu sein, dem Zart-sinn des Dichters Dank wissen, dass er uns das Außerste erspart hat, womit uns andre, dasselbe Motiv der sexuellen Geschwisterliebe behandelnde Dichter, Schiller in seiner Braut von Messina nicht ausgenommen, verletzen. Immerhin behält aber die Häufung der Greuel in unserem Drama etwas crasses, und gerade die aus den gegebenen Bedingungen mit unausweichlicher Notwendigkeit sich ergebende Zermalmung der Individuen und der ganzen Familie durch blinde Wechselwut, diese grause tragische Analysis des unheilvollen Schicksalknotens, die an Sophokles' König Ödipus erinnert, alles dies ist geeignet, die Seele des Beschauers mit der beängstigenden Ahnung eines dunklen, tückischen Schicksals zu erfüllen, welches die schlaue gelegten Fäden zum unentwirrbaren Netze über dem Opfer zusammenzieht, um sich an seinen Zuckungen zu weiden. Die letzte Ursache aller Verwicklungen und Leiden ist der an Jaromir verübte Raub, also keine freie That des Helden, sondern ein ohne sein Wissen und Wollen im Zustand der Unmündigkeit ihm angethaner Zwang, mit einem Wort sein Schicksal, zunächst nicht in dem Sinne eines transcendentalen Verhängnisses, sondern in dem einer übermächtigen Einengung des Individuums seitens äußerer Verhältnisse. Dem Menschen bleibt da gar wenig Raum zur freien That, sondern die sich fortentwickelnde Handlung scheint nur dazu zu dienen, ihm allmählich und immer mehr die Einsicht in die furchtbare Tiefe seines unentrinnbaren Unglücks aufgehen zu lassen. Zunächst trägt Jaromir allein das Peinliche seines auf einer Lüge beruhenden und ewiger Furcht vor Entdeckung preisgegebenen Verhältnisses; die steigende Beängstigung Berthas führt endlich im dritten Act zu der Enthüllung, dass ihr Verlobter Räuber ist; der Graf aber erkennt erst in seinem Mörder den Eidam und Räuber zugleich. Nun wird durch die Wehklage des sterbenden Vaters über das Geschick

seiner Tochter diese inne, dass Jaromir die Todesschuld auf sich geladen, als das Erscheinen Boleslavs beiden die volle furchtbare Wahrheit, die sie nicht überleben mögen, aufdeckt. Indes bangt Jaromir, von Furcht und Zweifel gepeinigt, in seinem Verstecke; jetzt zeigt sich ihm durch die Fenster der Schlosskapelle das schreckliche, ihn als Mörder anklagende Schauspiel der Bestattung des Grafen; aber dies alles verschwindet als gering und unbedeutend vor der schließlichen Enthüllung, dass der Gemordete sein Vater, Bertha seine Schwester ist. Dies ist es, was oben mit dem Worte, die Handlung der „Ahnfrau“ sei eine tragische Analysis, gemeint ist, ein Wort, das Schiller in einem Briefe an Goethe von des Sophokles Ödipus Rex gebraucht. Und eben diese Beschaffenheit der Fabel, die Schiller an der bezeichneten Stelle als besonderen Vorzug der Concinnität rühmt, ist ihm selbst in der fatalistisch angelegten „Braut von Messina“ zur Klippe geworden, gleichwie die Fabel der „Ahnfrau“ unserem Dichter.

Versuchen wir vorläufig schon an dieser Stelle, uns über den Begriff einer Schicksalsdichtung klar zu werden, unter dem Vorbehalt, dass wir später mit besseren Mitteln ausgestattet zu dieser Frage zurückkehren dürfen. Wann pflügen wir denn von einer Schicksalsdichtung und einer Schicksalstragödie insbesondere im tadelnden Sinne zu sprechen? Dann offenbar, wenn das Geschehen mit dem Menschen nicht vorwiegend das Werk seines freien Willens und Thuens ist, sondern die bloße Erfüllung dessen, was ein außer ihm liegender, unpersönlicher, aber weltumfassender, machtvoller Wille vorausbestimmt hat, ein Wille, dessen dunkle Quelle eben Schicksal, Fatum, Moira heißt. Und wie, unter welchen Bedingungen entsteht der Eindruck, dass der Mensch von einer solchen Schicksalsmacht beherrscht sei? Entweder so, dass das freie Thun des Menschen Consequenzen hat, welche nicht beabsichtigt waren und weit über die mutmaßlichen Grenzen hinausreichen, wie etwa Schillers Wallenstein an sich erfährt; oder so, dass, wie in Houwalds „Bild“, das Geschehen außer allem Zusammenhange mit dem freien Thun steht, auf Missverständnis, unvernünftigem, unwahrscheinlichem Zufall oder andern äußerlichen Complicationen beruht, so dass uns das Walten eines Schicksalswillens glaubhaft wird; oder wenn die handelnden Personen, wie in Müllners „Schuld“, eine solche Willensschwäche, ein solch widerstandsloses Erliegen gegenüber der Versuchung, der Macht äußerer Verhältnisse an den Tag legen, dass wir der Meinung zuneigen, es lähme ein fremder Wille den ihren; oder endlich, wenn der Wille des Menschen, wenigstens momentan, ganz erloschen und ersetzt scheint durch den fremden, den Schicksalswillen, der sich des Menschen als bloßen Werkzeuges bedient, so dass er Thaten begeht, die gegen die innere Wahrscheinlichkeit seines Charakters und gegen die äußere der Situation verstoßen, wie sich denn diese extremste Form des Schicksalswaltens in Werners übrigens packend durchgeführtem „24. Februar“ darstellt. Alle diese Schicksalsdichtungen haben mit einander das Merkmal gemein, dass jener vorausbestimmende Schicksalswille sich durch Ahnungen, Vorzeichen, Träume, Wahrsagungen ankündigt. Unter welchen der angeführten Fälle werden wir nun Grillparzers „Ahnfrau“ zu subsumieren haben? Wohl nur unter jenen zuerst angeführten, der dem Postulat der menschlichen Willensfreiheit und ihrer Bethätigung im Handeln noch am ehesten Rechnung trägt und eine Übergangsgattung darstellt zwischen dem von

dem modernen Bewusstsein geforderten reinen Charakterdrama, dem Drama im Sinne Shakspeares, und der Schicksalstragödie, welche ihre Wurzeln in der altgriechischen Tragödie hat, ihre Ausläufer aber tief in die moderne Dichtung erstreckt. Diesem Übergangsgebiete, dessen Existenzberechtigung wir später noch besonders erörtern werden, ist also Grillparzers „Ahnfrau“ einzureihen, wie denn demselben auch mehrere der späteren Dramen Schillers angehören.

Wenn wir jetzt nochmals auf die Idee unseres Dramas, wie wir sie oben dargelegt haben, zurückblicken, so wird sich nunmehr eine Modification, eine Beschränkung derselben ergeben. Ist uns dort aus der Dichtung die Wahrheit entgegengetreten, dass das sittliche Sein des Menschen ein freies Product seines Wollens ist, so zeigt sich uns hier die Kehrseite der Sache, dass nämlich sein sittliches Thun noch von andern, außer ihm liegenden Factoren beeinflusst ist, dass also die sittliche Freiheit an der Macht der äußeren Verhältnisse ihre Schranke findet und aufhört, absolut zu sein, sobald der Mensch aus sich hinaus und mit der Außenwelt in Complication tritt, mit andern Worten, dass diese Freiheit wohl virtuell vorhanden, actuell aber mannigfach eingeschränkt sei. Diese Einschränkung der Idee des Stückes ist auch wieder in der ganzen Anlage desselben gegründet, sie spiegelt sich in dem Gegensatz des Castellans und des Hauptmanns, sie ist verkörpert vornehmlich in der Person der Ahnfrau selbst, von welcher später, sie beunktet sich insbesondere in dem Geschick des Helden, denn dies ist und kann nach unserer Auffassung nur Jaromir sein. Dieser ist durch Erziehung und Gewöhnung Räuber, er kann sich nur schwer und unter fortdauernder Gefahr des Rückfalls der seinem Willen künstlich gegebenen Richtung entziehen und erscheint somit von dieser Seite als Product seiner Lebensverhältnisse. Er gibt diesem Gefühle auch in den Schlussmonologen wiederholt ergreifenden Ausdruck, wie wenn er z. B. sagt:

„Zwischen Handlung und Erfolg
dehnt sich eine weite Kluft.

Ja, der Wille ist der meine,
doch die That ist dein Geschick.“

Oder später:

„Nie muss man den Weg betreten,
wer ihn trat, der wandle fort.“

So ist denn der Anwurf, die „Ahnfrau“ sei eine Schicksalstragödie, in dem angegebenen beschränkten Sinne zuzugeben; jedoch gilt dies gemäß dem Gange unserer Untersuchung vor der Hand nur rücksichtlich der Stoffwahl. Grillparzer hat einen Stoff ergriffen, der ein fatalistisches Gefüge in sich trägt, und insofern ist der Eindruck, der der üblichen Beurtheilung dieses Dramas zu Grunde liegt, nicht unberechtigt. Etwas andres aber ist es, wozu wir jetzt übergehen, ob und inwieweit der Dichter dieser eigenartigen Anlage des Stoffes nachgegeben, dieselbe herausgearbeitet, den fatalistischen Stoff auch fatalistisch behandelt hat, und die Beantwortung dieser Frage wird wohl für die Beurtheilung des Stückes mitbestimmend sein, wobei noch die ästhetische Forderung, dass die Behandlung dem Stoffe gemäß sei, ihre Beachtung wird finden müssen.

Auf welche Punkte werden wir nun, wenn es sich um die dem einmal gewählten Stoffe zutheil gewordene Durchführung und

dichterische Einkleidung handelt, unsere Aufmerksamkeit hinwenden müssen? Es werden grade jene Momente sein, welche in der eingangs gegebenen Stoffanalyse entweder bloß flüchtig angedeutet wurden oder ganz unberücksichtigt blieben. Es sind dies die das ganze Stück durchziehenden Ahnungen, ferner der Schicksalsglaube der handelnden Personen und endlich die gespenstische Person der Ahnfrau selbst, Momente, bezüglich deren die nun folgende Betrachtung zugleich den Beweis zu erbringen haben wird, dass sie thatsächlich nicht constructive Bestandtheile der Handlung, sondern bloß gleichsam decorative der Ausführung sind, was auf indirectem Wege eigentlich schon dadurch erwiesen worden ist, dass die Wiedergabe der Fabel durch Weglassung jener Momente keinen erheblichen Abbruch erlitten, keine willkürlichen Einschreibungen notwendig gemacht hat.

Betrachten wir nun zunächst jene Welt der Ahnungen, welche in unserem Drama neben der Welt des Geschehens einhergeht, diese Dämmerung, welche die Personen auf das volle Licht der Erkenntnis ihres leidvollen Zustandes vorbereitet. So ahnt der Graf das bevorstehende, unabwendbare Erlöschen seines Geschlechtes, so ahnt insbesondere Bertha, dass ihre Liebe unheilvoll sei, Unglück, ja Schuld in sich schließe. Wie ist nun dieses dämmernde Ahnen aufzufassen? Ist es die dunkle Sprache des sich ankündigenden Schicksals, also eine Bestätigung seines Waltens? Keineswegs. Diese Ahnungen sind auf ganz natürlichem, psychologischem Wege als Producte der auch den unbewussten Vorstellungsinhalt traumartig verarbeitenden Seele zu erklären, und es wird somit jeder künstliche Erklärungsversuch durch Annahme eines transcendentalen Ahnungsvermögens entbehrlich. Der Graf hat ja das herannahende Erlöschen seines Hauses zeitlebens mit innerstem Schmerz kommen gesehen, und wenn er eben bei Beginn der dramatischen Handlung über einem Briefe brütet, welcher ihm den Tod eines Veters meldet, des — seines Wissens — letzten männlichen Sprossen des Hauses Borotin außer dem Grafen selbst, so ist es wohl natürlich, dass er sich einer düsteren Stimmung überlässt und nur wenig Kraft findet, den mystischen Erzählungen des Castellans Günther gegenüber nüchtern zu bleiben. Auch die sonst besonnene und verständig denkende Bertha steht unter diesem mystischen Bann, der ihre ganze Umgebung beherrscht. Überdies müssen die außergewöhnlichen Umstände, unter denen ihr Herzensbund mit Jaromir geschlossen worden, die Unruhe über dessen angeblichen räuberischen Überfall, sein höchst auffallendes, krankhaft aufgeregtes Benehmen angesichts des Hauptmannes, seine Unstetigkeit auch ihr gegenüber, alles dies muss in ihr die Vorstellung von einem drohenden Unheil, eine beklommene, Böses ahnende Stimmung erzeugen, die ja im Monolog des zweiten Actes so ergreifenden Ausdruck findet. Das Ahnungsvermögen, das sich in unserem Drama offenbart, ist also keineswegs irgend eine Art Schicksalsspuk, nicht ein mystischer Schatten, den die Ereignisse vorauswerfen, sondern ein ganz natürlicher, psychisch normaler Vorgang, dem überdies eine bedeutsame ästhetische Function zukommt. Wie nämlich der Dichter überhaupt, so muss der Dramatiker insbesondere auf ausreichende Motivierung, Vorbereitung jeder entscheidenden Wendung bedacht sein. Insbesondere dann ist es nötig, das Gemüt des Beschauers in solcher Weise zu stimmen, wenn in hohem

Maße Unerwartetes und Schreckenerregendes bevorsteht. Und diese Aufgabe erfüllt hier das düstere Ahnen, es schafft und breitet über das ganze Gemälde eine drückende, gewitterschwere Atmosphäre, welche uns auch das Schrecklichste nicht mehr unerwartet kommen und unglaublich erscheinen lässt. Es liegt hier somit eine ähnliche ästhetische Wirkung vor, wie der Dichter sie sonst durch Hereinziehen der Natur, durch Ausmalung der Scenerie zu erreichen weiß. Wie wirksam geschieht dies z. B. in Shakespeares Macbeth, wo die grause Gewitternacht das Entsetzliche ahnen lässt, das sie geboren hat; und nicht minder weiß unser Dichter sich dieses Mittels zu bedienen, indem er im Beginne des Dramas Bertha vom Fenster aus die düstere Nachtlandschaft schildern lässt. Ja noch weiter darf der Dichter unzweifelhaft gehen; er darf gewiss auch den starken, unverwüsthchen Reiz, den die Zukunft, dieses Buch mit sieben Siegeln, auf die Phantasie des Menschen übt, poetisch ausbeuten und orakelhafte Vorzeichen und Wahrsagungen als poetische Mittel benützen, ohne dass man ihm deshalb eine Überschreitung seiner Befugnisse auf Kosten einer vernünftigen Weltanschauung zum Vorwurf machen könnte. Denn die Gesetze des verstandesmäßigen Denkens gelten nicht auch schon als solche in dem Phantasereich des Dichters, wenn auch im letzten Grunde Verstand und Phantasie denselben Principien folgen. In dem eben behandelten Punkte müssen wir also dem Dichter geradezu eine maßvolle Inanspruchnahme seiner poetischen Rechte nachsagen, wenn er anstatt der sonst beliebten Orakel die viel decentere, sinnigere Form der Ahnung gewählt hat.

Wenden wir uns nun dem nächsten Punkte, dem Schicksalsglauben zu, dem die Personen unseres Dramas in bedeutsamen Momenten der Handlung so beredten Ausdruck geben. So ist Jaromir durch die schließliche Enthüllung der ganzen Unheilstiefe so erschreckt und verwirrt, dass er sein Unglück und seine Schuld nicht fassen kann als Wirkung der eigenen, freien That; vielmehr schiebt er seinen Antheil an dieser Verkettung einer fremden, dunkeln Macht, dem Schicksal zu, welches hier in hinterlistiger, tückischer Weise auf das Verderben des Hauses und den schuldvollen Untergang Jaromirs hingearbeitet zu haben schien. Derselben Überzeugung gibt auch der Graf sterbend Ausdruck, indem er so gewissermaßen zu seinem eigenen Troste die Last der Verantwortung Jaromirs zu mindern sucht. Vor allem aber ist es der Castellan Günther, diese verkörperte Familientradition des Hauses Borotin, er vor allem ist der redselige und gläubige Verkündiger des Schicksalsglaubens, durch seinen Mund werden wir mit den angeblichen Schicksalsschlüssen bekannt, welche, auf die Vernichtung des ganzen Hauses abzielend, in der Handlung des Dramas ihre furchtbare Erfüllung finden. Doch unterlässt der Dichter nicht, auf die Quelle und Herkunft dieser dunkeln Kunde ein Streiflicht zu werfen; der Castellan beruft sich auf „der Sage heiligen Mund, auf des Hauses ältere Diener, auf der Gegend welke Greise“, die sich jene Kunde bang in die Ohren raunen. Diese Andeutung wird wohl schon lehren, dass wir es hier nicht mit Zeugnissen für das reale Walten einer Schicksalsmacht in unserem Stücke zu thun haben, sondern mit der poetischen Abspiegelung rein subjectiver seelischer Gebilde, deren Erklärung nicht auf dem Wege mystischer Theosophie, sondern auf demjenigen psychologischen Beobachtung zu suchen ist. Lebt denn der Schicksalsglaube

nicht auch heute noch in dem Volke? Gibt er sich nicht immer noch, zum mindesten in Form einer stehenden Redensart, oft aber auch als tiefere, wenn auch unklare Überzeugung kund? Und was ist dieses Schicksal anderes als ein Wort, eine dunkle Vorstellung dafür, wofür der Begriff fehlt, für die mangelnde, dem Denken nicht erreichbare Einsicht in den Zusammenhang der Welt Dinge, für den großartigen, den Menschen verwirrenden Nexus des Alls? Und diese noch heute lebendige Anschauungsweise, welche dem Menschen das Unerklärliche näher bringt und auch dem minder Geistesstarken zur Handhabe wird, um sich zurecht zu finden in des Zufalls grausenden Wundern, diese Anschauungsweise aufzunehmen in sein dichterisches Abbild der Welt sollte dem Poeten, dem Dramatiker versagt sein? Gewiss nicht, und wir werden dem vollkommen beistimmen müssen, was Grillparzer in seinem Vorbericht hierüber sagt: „Die Sophisterei der Leidenschaft, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis.“ Und zwar werden wir dem beistimmen nicht nur in dem selbstverständlichen Sinne, dass der Dichter als Person nicht verantwortlich zu machen ist für Aussprüche seiner poetischen Gestalten, sondern in dem weitergehenden Sinne, dass der den dramatischen Personen anhaftende Schicksalsglaube nicht zu dem Schlusse berechtigt, dass darum auch dies Schicksal als objectiv wirkende, reale Macht dem geistigen Organismus des Stückes angehöre. Wir werden daraus ebensowenig einen Beweis für die Willensunfreiheit der Charaktere herleiten können, wie wir dies bei Schillers „Jungfrau von Orleans“ werden thun dürfen, trotz der wiederholten Versicherung der Helden, sie handle nicht aus eigener Wahl, sie müsse, wenn sie auch nicht wolle.

Wollte man aber doch in den Reden der Personen die Absicht des Dichters suchen, die menschlichen Handlungen als Werk einer dunkeln Schicksalsmacht darzustellen, so würde man ihm damit zugleich, abgesehen von fatalistischer Weltanschauung, die grösste Inconsequenz des Denkens zur Last legen. Denn wie soll diese Schicksalsmacht beschaffen sein? Wenn auch dunkel und verhüllt in ihrem Wesen, muss sie doch wenigstens in ihrem Wirken, in ihren Absichten sich erkennen lassen. Wie steht es nun hierin um die vermeintlich in unserem Drama sich offenbarende Schicksalsmacht? Einerseits hören wir, das Schicksal habe die Vernichtung über das Haus Borotin verhängt, weil dasselbe die Frucht der Sünde einer Ahnfrau sei. Das Schicksel zeigt sich uns also hier, die Vernünftigkeit seines Vorgehens ununtersucht, als rächende Nemesis, als strafender Arm der sittlichen Weltordnung. Andererseits sehen wir, wie dieselbe Macht die Nachkommen der Ahnfrau tückisch in Schuld verstrickt, den Sohn zum Mörder des Vaters, die Schwester zur Braut des Bruders werden lässt. Hier erscheint jene Macht geradezu als Verkörperung des Bösen, des verneinenden und zerstörenden Princip. Es ist klar, diese Instanz des Schicksals leidet, sobald wir dasselbe als eine real wirkende Macht ansehen, an einem inneren Widerspruche und hebt sich damit selbst auf, da wir doch wohl diesen Widerspruch dem Dichter nicht imputieren dürfen, sondern lieber die naheliegende andere Auffassung des Schicksals als subjectiver Vorstellung uns aneignen werden.

Nun aber weiter! Nehmen wir die auf die Schicksalsmacht bezüglichen Stellen der Dichtung in dem angedeuteten Sinne wörtlich, so ist umso weniger ein Grund vorhanden, dass wir es mit denjenigen

Stellen, in welchen eine wohlwollende und weise göttliche Weltregierung angenommen wird, nicht thun sollten. Denn keineswegs zeigen sich die dramatischen Personen immer und überall von dem Schicksalsglauben beherrscht. Bertha sowie der Graf weisen denselben vielmehr öfter zurück; so insbesondere der Graf, wenn er sagt:

„Lass uns eignen Wertes freuen
und nur eigne Sünden scheuen.“

Bertha zeigt einen frommen, gottvertrauenden Sinn, und auch Jaromir wendet sich auf dem Höhepunkt seines leidenschaftlichen Ringens betend zu Gott, in welchem er einen gerechteren Richter, der ins Herz schaut, zu finden hofft. Aber in der sich immer mehr verdüsternden Situation wird auch das seelische Spiegelbild der Weltregierung trüber, Bertha selbst bekennt sich zu dem Glauben an die finstere Macht, und vor allen geben sich ihr der Graf in seinen letzten Augenblicken und Jaromir, nachdem ihm die entscheidenden Aufschlüsse geworden sind, hin. Die den letzten Grund der Dinge betreffenden Anschauungen der Personen unseres Dramas entspringen also nicht einer einheitlichen, in sich geschlossenen Weltansicht, sondern sind dem wechselnden Bilde vergleichbar, welches der Spiegel eines Sees von den Dingen seiner Umgebung darbietet, düster bei trübem Himmel, bei gutem Wetter hell und freundlich. Nicht also dem Dichter, sondern nur den Geschöpfen seiner Phantasie werden wir jene inconsequente, widerspruchsvolle Denkungsweise anrechnen, und nicht einmal den Vorwurf können wir daraufhin gegen den Dichter erheben, er habe inconsequent angelegte Charaktere gezeichnet. Denn das Leben selbst ist es, welches diese Inconsequenzen begeht; die im wirklichen Leben uns begegnenden Charaktere zeigen eine derartige Mischung principiell entgegengesetzter Anschauungen, und oft kann man bei einem und demselben Menschen den stolzen Ausdruck des freien Willenscharakters wechseln hören mit frommer Ergebung in einen höheren Willen und wieder mit dem Stoßseufzer über das arge Schicksal, dem die Urhebererschaft alles Schlimmen zugeschrieben wird. Der Dichter verfährt somit nur lebenswahr, wenn er diese Mischung wiedergibt, und jedenfalls begeht er damit einen geringeren Verstoß, als wenn er, wie dies Schiller wiederholt und am auffallendsten in der Braut von Messina thut, christliche und antike Mythologie nebeneinander bestehen läßt.

Ist aber nicht vielleicht der Dolch, das verhängnisvolle Werkzeug, das ehemals in das Blut der Ahnfrau rächend getaucht worden und das nun von dem Sohne gegen den Vater gezückt wird, ist nicht dieser Dolch ein wenn auch untergeordnetes Zeugnis dafür, dass eine dunkle Macht im Spiele ist, die sich gerade dieses Werkzeuges zu ihren Zwecken bedient? Übt nicht vielleicht dieser Stahl eine bestrickende, zwingende Gewalt aus dort, wo Jaromir ihn unter ungewöhnlicher Bewegung ergreift, und führt nicht der Dolch seine Rechte, statt umgekehrt, indem er zum Mordstreich gegen den Vater ausholt? Nein, denn jede andere Waffe würde aller Wahrscheinlichkeit nach dieselben Dienste geleistet haben. Darauf kam es ja an, wie wir entwickelt haben, keine Waffe mehr zu ergreifen; war sie einmal ergriffen, gleichviel welche, so wurde der alte blutige Sinn wieder rege und das Unheil war im Gange. Dieses Wiederaufleben des mörderischen Sinnes bedeutet wohl die außerordentliche Erregung, mit welcher Jaromir den Dolch erblickt und ergreift, verbunden mit dem Gedanken, dass diese

Waffe bestimmt sei, das Gelingen seines Fluchtplanes zu verbürgen. Jedoch auch ein anderer Umstand wirkt dabei mit, der Anblick des an der Wand hängenden verrosteten Messers ruft dunkle Erinnerungen an seine Kindheit in ihm wach — eine zugleich psychologisch feinsinnige und ästhetisch lobenswerte Vorbereitung der bevorstehenden Enthüllung, dass Jaromir ein Kind dieses Hauses ist. Dies aber erklärt noch nicht, warum der Dichter diesen Dolch gerade denselben sein lässt, welcher schon in der Geschichte der Familie eine verhängnisvolle Rolle gespielt hat. Es war hier wohl dasselbe ästhetische Motiv wirksam, welches Homer bestimmt, wichtigen Werkzeugen der Handlung eine eigene Vorgeschichte zu geben, wie dies Lessing im XVI. Stück seines Laokoon schön entwickelt, nämlich das Motiv der Concentration und Steigerung des poetischen Interesses. So wäre denn auch bezüglich dieses Punktes nachgewiesen, dass ihm nicht eine roh stoffliche, sondern eine ästhetisch formale Bedeutung zukomme.

Ein letztes wichtiges Moment erübrigt, von dessen Auffassung die Beurtheilung unserer Dichtung wesentlich beeinflusst werden muss, es ist die fragwürdige Gestalt der Ahnfrau selbst, nach welcher das Stück benannt ist, deren Antheil an der Handlung jedoch in der eingangs gegebenen Analyse geflissentlich übergangen worden ist und übergangen werden konnte, weil nach der hier zu Grunde liegenden Anschauung auch die Ahnfrau nicht ein constructiver Bestandtheil der Fabel, sondern ein bloß formal ästhetisches Element ist. Holen wir zunächst das Thatsächliche hier nach. Kürzlich erst hat sich das Bild der Ahnfrau in einem Spiegel des Ahnensaales der erschreckten Bertha gezeigt. Zu Beginn der Handlung erscheint ferner die Ahnfrau dem schlafenden Grafen, beugt sich schmerzlich über ihn, starrt ihn mit weitgeöffneten, todtten Augen an und verschwindet langsam wieder. Der auf des Grafen Ruf mit Bertha herbeieilende Castellan deutet die Erscheinung, die der Graf mit seiner Tochter Bertha verwechselt hatte, auf die Ahnfrau und erzählt nun die ganze Geschichte ihrer Schuld und Strafe. Sie sei nämlich verurtheilt, solange ruhelos umzugehen, bis die durch ihre Schuld ins Leben gerufene Nachkommenschaft durch den Tod ausgetilgt sei; darum nehme sie an dem Geschick ihres Hauses und seiner Glieder so nahen Antheil und lasse sich immer dann sehen, wenn der Familie neues Unheil drohe. Freilich bleibe sie indes auf die Herbeiführung oder Verhütung solchen Unheils, welches sie halb wünscht, ob ihrer endlichen Erlösung, halb fürchtet, aus Theilnahme für ihre Nachkommen, ganz ohne Einfluss. Diese in dem Tone düster gebundener Mystik vorgetragene Dogmatik unserer Ahnfrau, von dem Grafen und Bertha mit halb gläubigem, halb ablehnendem Schauer angehört, gibt thatsächlich den Schlüssel für das räthselhafte Verhalten des Geistes innerhalb der dramatischen Handlung. Die Ahnfrau ist es nämlich, welche mit dem Aufwand einer ganzen Meute höllischer Schreckbilder Jaromir zu Beginn des zweiten Actes von seinem Lager aufjagt und in die Halle treibt. Hier vernimmt er Berthas Beten und will in ihre Kammer dringen, als ihm die Ahnfrau entgegentritt, mit beiden Händen ihn ernst fortwinkend. Jaromir hält sie, sowie vorher der Graf, für seine Bertha, bis er endlich entsetzt seines Irrthums gewahr wird. Die Absicht des Geistes bleibt auch hier unklar; es scheint, er will Jaromir durchaus aus dem Schlosse fortreiben, um so die drohende Verwickelung zu verhüten, und in dem-

selben Sinne scheint er auch den Grafen gewarnt haben zu wollen. Aber der Effect ihrer Maßregeln ist den Absichten der Ahnfrau entgegengesetzt, statt Unglück zu verhüten, bringt sie die Lawine ins Rollen. Denn eben dadurch, dass Jaromir in der Halle mit dem Hauptmann zusammentrifft und in die Verfolgung der Räuber mit verwickelt wird, werden die folgenden Schicksalsschläge herbeigeführt. Zweimal streicht noch die Ahnfrau in bedeutungsvollen Momenten der Handlung gespenstisch an den Personen vorüber, so im dritten Act, wo Jaromir den Dolch ergreifen will, die Ahnfrau aber dies zu verhindern Miene macht und erst wieder verschwindet, als Berthas Bitten fruchtlos geblieben sind und Jaromir sich in wilder Freude des Mordwerkzeugs bemächtigt hat. Auch hier scheint ihre Absicht auf die Abwehr des mit dem Ergreifen des Dolches verbundenen Unheils gerichtet zu sein, jedoch auch diesmal ohne Erfolg. Endlich erscheint das Gespenst, aus dem Grabmal steigend, zu Ende des fünften Actes, um den in der Wut der Verzweiflung seine Bertha suchenden Jaromir, von diesem wieder mit seiner Schwester verwechselt, todt in die Arme zu schließen und dann endlich zu ewiger Ruhe in das Grabmal zurückzukehren.

Wie stellt sich denn nun unser ästhetisch reflectirender Sinn zu diesem gespenstischen Wesen und seiner Rolle in unserem Drama? Liegt hierin nicht vielleicht das vollwertigste Zeugnis für das Walten einer Schicksalsmacht, welche selbst die abgeschiedenen Geister sich dienstbar macht und zur Ausführung ihrer Schlüsse verwendet? Aber dient denn die Ahnfrau einer solchen Aufgabe wirklich, ist sie nach ihrer Beschaffenheit überhaupt dazu tauglich, einem zielbewussten Schicksalswillen dienstbar zu werden? Nein, denn ihr ganzes Wesen ist so schemenhaft nichtig, sich selbst widersprechend, dass sie das, was sie wünscht, auch wieder verabscheut, und selbst das, was sie möchte, auszuführen nicht die Macht hat, wie an mehreren Stellen ausdrücklich bezeugt wird.

„Da sieht man sie klagend gehn,
klagend, dass ihr Macht gebricht,
denn sie kann's nur vorhersehn,
ab es wenden kann sie nicht.“

Die einzigen Punkte, in denen etwas durch ihre Mitwirkung geschieht, dass nämlich zu Beginn des zweiten Actes Jaromir auf die Bühne gebracht wird und wieder von ihr zu Ende des Dramas den Todeskuss empfängt, verlieren an Wahrscheinlichkeit nichts, wenn man die Ahnfrau weg denkt, wie dies die zu Beginn gegebene Erzählung der Fabel darthut. Auch liegt ja die Wurzel alles Übels in unserem Drama nicht innerhalb der Handlung, sondern vor derselben, dieses ist also ohne Mitwirkung der Ahnfrau zustande gekommen, nämlich vor allem der Raub Jaromirs und seine Räuberlaufbahn, seine Begegnung mit Bertha und seine Liebe zu ihr. Hier liegen die treibenden Kräfte der Handlung, und wenn schon das Schicksal sich der Ahnfrau zum Werkzeug hätte bedienen wollen, so musste es ihr bei diesen entscheidenden Momenten eine active Rolle übertragen. Davon hören wir aber gar nichts, vielmehr sehen wir sie auch innerhalb der Handlung eine vorwiegend passive, beobachtende Stellung einnehmen. Weiter aber sagen zu wollen, die Ahnfrau sei nichts anderes, als wofür sie sich eben gibt, ein umgehender Geist, von dem Dichter aus seiner Quelle in die Dichtung herübergenommen, geht auch nicht an,

denn das hieße an dem kritischen Reflexionsvermögen verzweifeln, da es doch grade dessen Aufgabe ist, dasjenige, was der Dichter aus unmittelbarer Intuition heraus schafft, in die Sphäre des klaren Bewusstseins zu erheben und so dem Kunstwerk gegenüber wenigstens soviel zu erreichen, als dem Verstande hierin überhaupt verstattet und möglich ist.

Was ist es aber mit der Ahnfrau, wenn es einerseits notwendig ist, auf den ästhetischen Grund ihres Seins zu dringen, andererseits mit der ganzen Anlage des Dramas sowie ihrer speciellen Rolle darin unvereinbar, sie als Organ einer fatalistischen Macht zu nehmen? Sollen wir uns hier nicht, der Aufforderung Grillparzers folgend, erinuern, dass ähnliche, über die Erfahrung hinausgehende Gebilde auch andern Dichtern und Werken, speciell Dramen eigen sind, Dichtern und Werken, denen eine fatalistische Grundanschauung durchaus nicht imputiert werden kann? Sehen wir nur auf Göthes Faust und Shakspeares Hamlet hin, die, wenn auch nicht in streng dramatischem, so doch im allgemein poetischen Sinne bedeutendsten Dichtungen der Neuzeit. Sind nicht auch die Gestalt des Mephistopheles nebst seinem Geister- und Hexengefolge, der Geist des ermordeten Königs im Hamlet, die Hexen und der Geist Banquos in Macbeth, der Geist Cäsars, der rachekündend dem Brutus erscheint, die Geister der von Richard III. ruchlos Gemordeten, die im Schlafe seine Seele ängstigen, sind nicht dies alles ebensolche für unsern Verstand incommensurable Größen? Aber auch sonst noch und in ganz anderer Weise führt uns ja der Dichter Dinge vor, die aller Erfahrung widersprechen und die er uns doch glaublich zu machen weiß. Er lässt Pflanzen und Thiere sprechen, todte Gegenstände empfinden, und dies nicht etwa nur dann, wenn er durch ihren Mund uns Belehrung spenden will, sondern grade da, wo er sich als echter Dichter bewährt, wie wenn er z. B. das Heideröslein mit dem Knaben Zwiesprach halten lässt. Das Epos und das episch-lyrische Zwischengebiet der Ballade sind ohnehin der Tummelplatz der Geister aller Ordnungen. Wie ist nun diese ganze, aller Erfahrung widerprechende Dichterwelt zu beurtheilen? Keineswegs dürfen wir annehmen, dass die Kunst unsere durch Erfahrung gewonnenen und denkend geordneten Begriffe verwirren und anstatt der wirklichen uns eine unwirkliche Welt vorspiegeln wolle. Vielmehr finden wir gerade in den Schöpfungen wahrhaft großer Dichter die volle Realität der Welt wieder, nur in gehobener, geläuterter Gestalt. Bedenken wir nun, dass uns der Dichter den Inhalt der Welt auf die intimste, unmittelbarste Weise nahe bringen will, indem er ihr geläutertes Bild unserer äußeren und inneren Anschauung zuführt, dass er darum die Objecte seiner Darstellung in eine unserem Wesen möglichst verwandte, uns verständliche Form kleiden muss. Die uns verständlichste oder eigentlich einzig verständliche Form ist aber die des menschlichen Seins, und der Dichter wird daher alles dasjenige, was er uns recht nahe bringen will, in die Form menschlichen Seins und Empfindens kleiden. Dabei geht er jedoch nicht willkürlich und mit bewusster Überlegung vor, sondern er folgt, indem er so handelt, nur einer inneren, aus der Natur der menschlichen Seele fließenden Notwendigkeit, der auch jeder andere, den Dingen gegenüber sich anschauend verhaltende Mensch unterworfen ist. Jeder sinnige Beobachter wird bei dem äußeren Vorgang des Pflückens einer Feldrose durch einen Knaben, der hiebei

von dem Dorn der Rose verwundet wird, eine ähnliche Empfindung haben, wie sie der Dichter nur viel schöner, voller und klarer ausspricht; beide versetzen sich nämlich in das Naturobject und geben ihm den Inhalt einer sich in jungfräulicher Sprödigkeit gegen rasche Liebeswerbung wehrenden Mädchenseele. Das Naturobject zeigt eben an und für sich und insbesondere in der bestimmten Situation eine Verwandtschaft mit menschlichem Wesen, so dass dieses ganz spontan und unbewusst in jenem sich wiederfindet. Und versetzen wir uns andererseits mit dem phantasiebeherrschten Naturmenschen vor ein gewaltiges Naturereignis, vor eine in fühlbarster Weise auf ihn wirkende Natur- oder Seelenkraft, er wird auch hier wieder auf die sich von selbst einstellende Frage nach der wirkenden Ursache mit der Annahme eines menschlich gedachten und menschlich wirkenden, nur entsprechend gewaltigeren Wesens bei der Hand sein. Unfähig, sich von dem sinnlichen Eindruck zu befreien und der Erscheinung beobachtend, zerlegend und forschend auf den Grund zu gehen, supponiert er der äußeren Wirkung ein Analogon des eigenen Wesens als Ursache; er setzt neben den Donner einen Donnerer, neben die Sonne einen Phoibos, neben die Liebe einen Eros. So schafft sich der Mensch neben der wirklichen Welt, welche ihn umgibt, eine zweite, eine Phantasiewelt, durch welche ihm jene erst menschlich nahe gebracht und verständlich gemacht wird, er schafft sich seinen Götterstaat und seinen Mythos.

Aber die psychologische Notwendigkeit, mit welcher dies geschieht, wird für den Dichter zur ästhetischen. Um in anschaulich fassbaren Bildern den Weltinhalt in unsere Seele zu senken, wird der Dichter genötigt sein, einerseits für die undefinierbaren, unendlich mannigfaltigen und höchst complicierten Zustände des Gefühlslebens, denen mit Worten nicht beizukommen ist, Ausdrucksformen zu suchen in der nieder organisierten Natur, in Thieren und Pflanzen, in den tausenderlei wechselnden Gestalten des Himmels, der Landschaft, des Naturlebens; so also wird der Dichter zur Naturbeseelung hingedrängt, und besonders die Lyrik wird, als Ausdruck des unergründlichen Stimmungslebens, von diesem Ausdrucksmittel häufig Gebrauch machen. Andererseits wird der Poet, wenn er allgemein wirkende Natur- oder Seelenkräfte, wenn er Gesetze der physischen oder moralischen Welt, allgemeine Ideen darstellen will, diesen Inhalt an concrete, dem Anschauungsvermögen fassbare Träger binden müssen, um seiner besonderen künstlerischen Wirkungsweise treu zu bleiben. Während er aber in dem erst besprochenen Falle ganz frei war und nach eigenem Urtheil und Bedürfnis der todten Natur Seele einhauchte, wird er sich hier im allgemeinen an die bereits gegebenen, vom Volksgeiste geschaffenen Formen zu halten haben, an die Formen, welche im Mythos, in der Sage, im Volksaberglauben fertig vorliegen.

So sind wir auf den für die neuere Aesthetik so wichtigen Begriff des Symbols geführt worden. Das symbolische Verhalten kennzeichnet sich, wie aus der voranstehenden Entwicklung erhellt, dadurch, dass der Dichter Gebilde vorführt, welche nicht mit dem den dargestellten Objecten erfahrungsgemäß zukommenden inneren Gehalte erfüllt sind, bei denen vielmehr die Verknüpfung zwischen Bild und Bedeutung, zwischen Form und Inhalt auf dem Wege der Phantasie zustande gekommen ist. Es besteht also eine für den gemeinen Verstand fühlbare Incongruenz beider Elemente, die im reinen Schönen

naturgemäß verknüpft sind; aber diese objectiv bestehende Incongruenz wird subjectiv, im Geiste des schaffenden Künstlers oder des nachfühlenden Beschauers, überwunden und das Ineinsfallen von Bild und Bedeutung unmittelbar und lebendig gefühlt. Dass dies möglich ist, liegt in der psychischen Notwendigkeit begründet, mit welcher der anschauende Mensch sich mit seiner menschlichen Natur, mit seiner besonderen Form des Seins in die Objecte hineinversetzt. Die Verknüpfung ist also notwendig und innig im Unterschied zu einer solchen, welche willkürlich und lose bloß auf dem Wege der Reflexion zustande kommt, so dass das Bild bloßes Zeichen für den hinzuzudenkenden Gehalt wird, wie es in der ästhetisch unberechtigten Allegorie im Gegensatz zu dem der Welt des Schönen unverlierbar angehörigen Symbol der Fall ist. Wir haben schon gesehen, wie der psychologischen Berechtigung des symbolischen Verhaltens ein ästhetisches Bedürfnis entgegen kommt, concrete Anschauungsformen zu schaffen für einen wegen seiner Complicirtheit oder seiner Abstractheit sonst undarstellbaren Inhalt. Daraus ergibt sich eine doppelte Art der Symbolik. Handelt es sich um Darstellung der unendlich complicierten, undefinierbaren Zustände des Stimmungslebens, so eignet sich dazu einzig die ebenso complicationsfähige und in unendlicher Mannigfaltigkeit dem äußeren Sinne sich darbietende Erscheinungswelt des Naturlebens als passende Hülle, in die der Lyriker sein Empfindungsleben kleidet; er wird die Natur in Farbe, Form, Ton und deren unendlichen Combinationen beseelen. Sollen aber Beziehungen des Menschen zum Weltganzen, soll ein allgemeines Gesetz, eine Idee anschaulich gemacht werden, so findet der Dichter nichts adäquates in der wirklichen Welt, er schreitet zu einer Erweiterung derselben kraft der ihm innewohnenden schöpferischen Phantasie und schafft Wesen, von denen die gemeine Erfahrung allerdings nichts weiß. Dass der Dichter im ersten Fall ganz frei ist, im andern Fall an die Überlieferung, an den Mythos gebunden hat darin seinen Grund, dass das dort dargestellte Empfindungsleben höchst individuell ist und seinen entsprechenden Ausdruck nur in ebenso individueller Weise finden kann, so dass, wo stehende Ausdrucksformen sich einbürgern, die frostige Allegorie unvermeidlich ist. Der Ideengehalt dagegen ist ein allgemeines Gut der Nation, des Volks- und Menschengestes, und findet darum eine objective, allgemeingiltige Ausprägung in der Mythe, welche selbstverständlich dem einzelnen Dichter noch immer einen Spielraum für seine individuelle Auffassung frei lässt, wie dies etwa bei dem griechischen Tragiker gegenüber der mythischen Überlieferung, aus welcher er den Stoff zu seinem Kunstwerk schöpft, der Fall ist.

Wir begegnen uns hier mit jenen Resultaten, welche Friedrich Vischer in seinen grundlegenden Untersuchungen über das Symbolische in der Kunst, sein Wesen und seine ästhetische Berechtigung im Unterschied zur Allegorie gewonnen hat, und die zweite der vorhin entwickelten Formen der Symbolik, nämlich der Mythos, bildet den Boden, auf welchem unsere weiteren Betrachtungen fußen sollen. Diesen Boden müssen wir aber erst gegen die Anfechtung zu behaupten suchen, welche Johannes Volkelt in seiner einschlägigen Schrift über den „Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik“ dagegen erhoben hat. Volkelt geht von der Behauptung aus, die griechischen Göttergestalten könnten darum dem Begriffe des Symbols nicht subsumiert werden, da

ja hier eine völlige Congruenz zwischen Form und Gehalt bestehe und der Gehalt dem Gotte nicht mehr als bloße Bedeutung, sondern als seine eigene Seele wirklich innewohne. Darum sei mit dem Auftreten der menschlichen Gestalt das Symbolische überwunden und die Sphäre des reinen Schönen erreicht, so dass der Mythos, dafern er es mit menschlicher Gestalt zu thun hat, aus dem Gebiete des Symbolischen hinausfalle. Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass zwar die menschliche Daseinsform dem Mythos zugrunde liegt, wenn auch mit mannigfachen Abänderungen der Größe, Gestalt und Lebensbedingungen (Unsterblichkeit), dass aber, solange die Wesen des Mythos das bleiben, wofür sie sich geben, nämlich Götter, ihr Gehalt, ihre Seele keineswegs der menschlichen Psyche identisch ist, sondern darüber hinaus reicht, übermenschlich, göttlich ist. Der göttliche Gehalt ist bloß, psychischer und ästhetischer Notwendigkeit zufolge, in ein Analogon der menschlichen Daseinsform gekleidet worden, und eine völlige Deckung von Inhalt und Form kann somit nicht behauptet werden, vielmehr entspricht der Act, dem die mythischen Gestalten ihr Dasein verdanken, ganz den für das symbolische Verhalten aufgestellten Merkmalen. Zwar kann unter besonderen Umständen die Mythe in das Gebiet des einfach Schönen zurückgezogen werden, wie dies in dem Geiste der dem reinen Schönheitsideal zugewandten griechischen Kunst und in dem Wesen der Plastik insbesondere begründet ist. Dann hat eben der Mythos aufgehört, Mythos zu sein, und seine Phantasiegestalten sind nicht mehr Götter, sondern in Anlehnung an mythische Namen und Vorstellungen aus dem künstlerischen Geiste frei geschaffene ideale Menschenbilder. Und so muss es wohl sein unter der Herrschaft des alles Dunkle ausschließenden, den Gehalt ganz in die Form auflösenden Principes der in schärfster Umrissenheit schaffenden Plastik, soll sie anders nicht in todes Allegorisieren verfallen oder zu den Unformen der orientalischen Barbarei zurückkehren. Anders aber verhält es sich schon in der griechischen Poesie selbst, obwohl sich die gesammte Kunst der Griechen von dem plastischen Princip beherrscht zeigt. Zwar die in die männermordende Schlacht sich mischenden Götter Homers mögen noch hingehen, aber schon die im Olymp ratschlagenden Gottheiten, Zeus mit der Wage des Geschicks in der Hand, die Athene, welche in der Versammlung der Griechen Achilleus zur Seite tritt und ihn, der schon in der Aufwallung der Leidenschaft gegen Agamemnon das Schwert zückt, mit einem Griffe ins Haupthaar zurückhält und zur Besinnung (Minerva!) zurückruft, hier ist schon eine, wenngleich dem Dichter sowie dem griechischen Leser unbewusste Symbolik nicht zu verkennen, eine Symbolik, die eben vermöge ihrer ursprünglichen und wahrhaft schönen Natur auch uns heutigen Lesern erst auf reflectierendem Wege in Bild und Bedeutung zerfällt und bei erneuter ästhetischer Betrachtung immer wieder als lebendige Einheit wirkt. Noch weniger wird sich das mythische Element der antiken Tragödie seines symbolischen Charakters entkleiden lassen, und je mehr wir uns der christlich-germanischen Welt zuwenden und das sonnig heitere Reich der antiken Schönheit verlassen, umso stärker tritt mit der Vertiefung des Gefühlslebens auch das Bedürfnis nach symbolischer Verkörperung desselben hervor, ob wir nun auf die nordische Edda und die Nibelungensage hinsehen, oder auf die romantischen Sagenkreise mit ihren Wundern, mit dem heiligen Gral und ihren

Liebestränken, oder auf die Volksbücher und Sagen des sechzehnten Jahrhunderts und die aus ihnen hervorgegangenen dichterischen Schöpfungen eines Göthe, Byron, Hamerling. Wie sollte der Mythos des symbolischen Charakters entbehren, wenn doch die oberste und schwierigste Aufgabe der vergleichenden Mythologie darauf hinausgeht, die Mythen zu deuten, auf die zugrunde liegenden Vorstellungen der kosmischen und moralischen Weltordnung zurückzuführen, obschon hiebei das wissenschaftliche von dem ästhetischen Verfahren grundverschieden ist.

Und nicht anders als mit den eigentlich göttlichen Gestalten der Mythe wird es sich wohl mit den *dii et deae minorum gentium*, mit den durch die Herrschaft des Christentums nicht ausgetilgten, aber zu Gespenstern des Aberglaubens herabgedrückten altheidnischen Gottheiten, den Elfen, Hexen, Riesen und Zwergen, mit dem wilden Jäger, der Frau Holle und ihrem ganzen Gefolge verhalten. Diesem Geisterreiche gehören nun auch, beruhend auf dem besonders durch das Christentum zur Herrschaft gebrachten Glauben an eine persönliche Fortdauer nach dem Tode, als besondere Kategorie die Seelen der Verstorbenen an, und es hat sich im Volksglauben ein förmliches System dafür gebildet, ein transcendentaler Codex, dem die Geistererscheinungen unterstehen. Ob der Dichter das Recht hat, in dieses Reich zu greifen, Erscheinungen daraus in seine poetische Werkstätte und vor die Blicke seiner Leser und Hörer treten zu lassen, diese Frage behandelt Lessing im eilften Stück seiner hamburgischen Dramaturgie. Dieser Altmeister unserer ästhetischen Kritik meint dort, es wäre ein zu großer Verlust für die Poesie, wenn jene Quelle des Schrecklichen und Pathetischen vertrocknete, und deduciert, dass dieses Recht, wofern er davon nur Gebrauch zu machen versteht, dem Dichter nicht genommen werden könne, solange die Möglichkeit eines solchen Geisterreiches nicht bis zur Evidenz widerlegt sei, das heißt niemals. Wenn aber Lessing hierbei doch die Voraussetzung der Möglichkeit eines Geisterreichs und des Glaubens daran gelten lässt, so werden wir von unserem Standpunkte diese Voraussetzung fallen lassen und an Stelle der Gläubigkeit einen bloß ästhetischen Glauben setzen, d. h. wir werden den Act des Dichters, mit welchem er uns eine Gestalt aus dem Geisterreiche vorführt, symbolisch anschauen und in diesem Sinne das in Frage stehende Recht dem Dichter als ein ewig unverlierbares vindicieren. Auf eine solche symbolische Auffassung geht auch im wesentlichen dasjenige hinaus, was Tieck in seiner Abhandlung über „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren“ meint, wenn er unter anderem ausführt, „der Dichter lasse für das Wunderbare fast immer eine natürliche Erklärung zu“. Wir werden weiterhin sagen können, gerade dann, wenn der Glaube an die Geschöpfe der eigenen Phantasie aufgehört hat, ein religiös gebundener zu sein und zu einem ästhetisch freien geworden ist, gerade dann haben jene Phantasiegebilde im Reiche des Schönen erst volles Bürgerrecht gewonnen; es gilt hier ganz das Wort Schillers, mit dem er sein herrliches Gedicht „die Götter Griechenlands“ beschließt:

„Was unsterblich im Gesang soll leben,
muss im Leben untergehn.“

Haben wir so dasjenige, was Lessing über das Principielle der Frage sagt, mit obigen Modificationen uns angeeignet, so werden wir

vollends dem zustimmen müssen, was er am selben Orte über die Modalitäten sagt, welche bei der Einführung von Geistererscheinungen beobachtet werden müssten. Er spricht sich lobend über die Art, wie Shakspeare die Sache behandelt, im Gegensatze zu dem verfehlten Versuche Voltaires aus, indem er sagt: „Shakspeares Gespenst kömmt wirklich aus jenen Welten, so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schauernden Stille der Nacht, in der völligen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind.“ Er verlangt vom Dichter, die Existenz dieser Wesen in der Phantasie einmal vorausgesetzt, Naturwahrheit, Treue der Darstellung, welche geeignet ist, auf die Gemüter zu wirken und Glauben zu wecken. Es trifft dies damit zusammen, was wir oben von dieser Art des Symbolischen, welche den Mythos umfasst, sagten, dass dasselbe dem Dichter keine volle Willkür lasse, sondern Unterwerfung unter die feststehenden, überlieferten Formen und Anschauungen fordere.

Dieser Excurs auf das Gebiet der Aesthetik war notwendig, um einerseits die principielle Berechtigung des Dichters zu erweisen, Phantasiegebilde, denen nichts wirkliches in der realen Welt entspricht, in den Bereich seiner Kunst zu ziehen, ohne gegen eine vernünftige Weltanschauung und eine gesunde Aesthetik zu verstoßen, andererseits um zu zeigen, welchen Forderungen dabei genüge geleistet werden müsse. Man kann die sich dabei ergebenden zwei Haupterfordernisse noch einmal kurz so fassen: jedes derartige mythische Gebilde muss einerseits voll und ganz das sein, wofür es sich gibt, andererseits aber muss es sich auch anders betrachten lassen, es muss eine Bedeutung, einen tieferen Gehalt besitzen, der ihm erst seine ästhetische Legitimation gibt. Ohne Frage werden wir nun auch die Person der Ahnfrau, das Gespenst in unserem Drama hierher zu ziehen und nach diesen zwei Gesichtspunkten auf seine Existenzberechtigung hin zu prüfen haben. Dass auch Grillparzer diese Gestalt einer symbolischen Auffassung unterworfen wissen wollte, wenn er sich auch während der poetischen Conception keineswegs darüber klar sein mochte, geht aus der in mehrfacher Beziehung interessanten Stelle seiner Autobiographie hervor, wo er von der Entstehung der „Ahnfrau“ handelt. Er spricht hier den paradox klingenden Satz aus: „Die Grundirrtümer der menschlichen Natur sind die Wahrheiten der Poesie,“ ein Satz, der doch, richtig verstanden, ganz und gar auf dem hier verfolgten Wege liegt, indem er den notwendigen Anschauungsformen der menschlichen Seele, auch sofern sie mit der gemeinen Erfahrung zu streiten scheinen, ästhetische Berechtigung zuerkennt.

Was nun zunächst die äußere Beglaubigung der Ahnfrau Grillparzers betrifft, so ist es ja gar keine Frage, dass dieselbe in Begleitung aller jener Nebenumstände auftritt, welche Lessing von einem veritablen Gespenste fordert, und die Bühnenerfahrung hat gelehrt, dass der Dichter diesen Geist mit einem Scheine des Lebens, der bis zur markdurchschauenden und das Haar sträubenden Wirkung geht, auszustatten verstanden hat. In dieser Beziehung ist also alles vollauf geleistet, was vom Dichter erwartet werden kann. Wie steht es aber um die andere Seite der Frage? Lässt die Gestalt der Ahnfrau andererseits dem anschauendem Geiste jene ästhetische Freiheit,

welche das unterscheidende Merkmal des schönen Productes gegenüber dem mythisch unfreien ist? Und welche symbolische Seele erschauen wir in dem tiefsten Grunde dieses schemenhaften Wesens? Eine Entlastung im Sinne der zu wahren ästhetischen Freiheit liegt allerdings schon darin, dass der Dichter im Einklang mit der Praxis Shakespeares sein Gespenst nur immer einzelnen, und zwar solchen Personen erscheinen lässt, welche sich eben im Zustande einer leidenschaftlichen Spannung befinden, so der Bertha im unheimlichen Ahnensaale, dem Grafen im Zustand schwermütiger Betrachtungen nach Empfang einer Todesnachricht, dem Jaromir in der Zerrissenheit seiner angstgepeitschten, von Gewissensbissen gepeinigten Seele, wobei wir ausdrücklich hören, dass die hinzukommende, noch ruhige Bertha das Gespenst nicht nur nicht wahrnimmt, sondern auch dem Geliebten als bloße Ausgeburt der erregten Phantasie darzustellen sucht. Was die symbolische Bedeutung dieser Gestalt betrifft, so finden wir in der angezogenen Stelle der Autobiographie des Dichters einen Fingerzeig dafür; aber wir werden uns die Freiheit wahren müssen, diese Andeutung zu benützen oder auch zurückzuweisen, ohne darum die dem Dichter schuldige Pietät zu verletzen. Denn es ist ja bekannt und in der Natur der Sache gelegen, dass das intuitive Genie nicht immer mit kritischer Begabung verbunden ist, ja gerade der wahre Dichter pflegt den eigenen Schöpfungen gegenüber am wenigsten Unbefangenheit des Urtheils zu besitzen. Nun zeigt Grillparzer geradezu eine entschiedene Abneigung gegen jedes kritische Verhalten zum Kunstwerk, er ist eine durch und durch intuitive Natur, und seine Verbitterung gegenüber der Kritik hat nicht zum geringsten Theil darin ihren Grund, dass er nach seiner ganzen Anlage nicht fähig war, den Gegnern auf dieses Gebiet zu folgen. Ja, seine notgedrungenen kritischen Excursionen in Sachen der damals ebenso gerühmten als getadelten „Ahnfrau“ machen geradezu den Eindruck, als hätte Grillparzer trotz der entschiedensten Ablehnung des seinem Werke aufgeprägten Stigmas einer Schicksalsdichtung doch unter dem Banne dieser Auffassung gestanden. Das sahen wir schon im Eingang und wir glauben es auch hier wieder wahrzunehmen. Grillparzer spricht sich nämlich in dieser Frage folgendermaßen aus: „Wenn ihr mir sagt, diese Hexen (im Macbeth) seien der eigene Ehrgeiz des Helden, so antworte ich euch: Thut die Augen auf! was ihr da vor euch seht, das sind Hexen und nicht der Ehrgeiz. . . . Meint ihr aber, diese Hexenfiguren bekämen ihren Wert für alle Zeiten dadurch, dass sie den Ehrgeiz Macbeths repräsentieren, so habt ihr vollkommen recht, dann denkt aber auch bei der Ahnfrau an den biblischen Spruch von der Strafe des Verbrechers bis ins siebente Glied, und ihr habt einen Act geheimnisvoller Gerechtigkeit vor euch statt eines Schicksals.“ Nach allem, was hier über das Drama gesagt worden, ist es unmöglich, dieser Auffassung zuzustimmen; denn darnach geschähe alles, was in dem Stücke sich ereignet, um der Ahnfrau willen, um deren Schuld zu strafen; die Nachkommen leiden also, weil die Ahnfrau gefehlt hat, und die Ahnfrau wird im eigentlichen Sinne die Hauptperson, die Heldin des Stückes. Nun ist aber wohl nachgewiesen, dass der Schwerpunkt des Stückes in dem rein Menschlichen der Handlung liegt und der Spuk der Ahnfrau und das Schicksal im dämmernden Hintergrunde bleiben, dem ganzen Gemälde bloß sein eigenthümlich düsteres Colorit geben. Wie denn also sonst werden

wir diese Ahnfrau verstehen und deuten? Ist sie das in den handelnden Personen lebende Bewusstsein der eigenen Schuld und die das Gemüt dunkel erfüllende Ahnung verborgen lauernden Unheils? Aber auch dies will auf die vielsagende Gestalt nicht passen! Wozu dann diese Geschichte von der Schuld der Ahnfrau, warum sollte es dann gerade eine Ahnfrau sein, welche in ganz bestimmter Gestalt allen Familiengliedern einzeln erscheint? Nicht als ob gemeint wäre, eine derartige Gestalt müsste ganz und voll aufgehen in einem bestimmten Begriff; vielmehr liegt es in ihrem symbolischen Charakter, dass sie ein besonderes, individuelles Leben besitzt, das immer über die abstracte Einfachheit eines bloßen Begriffes hinausreichen wird. Eine solche symbolische Gestalt wird und soll ihrer Natur nach vieldeutig, von unergründlicher Tiefe der Bedeutung sein, darin liegt mit ihr Vorzug und ihre Berechtigung. Aber die hervorstechende Bedeutung muss sich der sinnigen Contemplation enthüllen, und je inniger diese Vertiefung, desto voller muss sich der symbolische Gehalt erschließen, wenn auch das Exempel nie ohne Rest aufgehen wird. Darum muss hiebei auf die Ausdeutung bis in die einzelnen Züge hinein verzichtet werden, einige werden mehr, andere weniger stimmen, aber keiner darf direct störend wirken.

Wir werden wohl am besten thun, die nächstliegende Deutung, sollte sie auch weniger tief und gehaltvoll scheinen, zu wählen und die Ahnfrau so zu verstehen, wie ähnliche auch sonst in der Tradition erlauchter Familien vorkommende Spukgestalten zu nehmen sind, als Genius der Familie, als Hausgeist, als Repräsentantin des Familieninteresses. Daher liegen alle charakteristischen Züge des Geschlechtes und seines Schicksals in ihrem Wesen, nicht causal wirkend, sondern nur vorbildlich für die Nachkommen; die causale Beziehung ist bloß die dem menschlichen Denken angepasste Form des inneren Zusammenhanges. Die Ahnfrau ist die Stammutter des unglücklichen, durch Schuld und unheilvolle Verkettung der Umstände dem Untergange geweihten Geschlechtes; daher ist sie selbst schuldbeladen und unglücklich. Die Ahnfrau ist als Genius des Geschlechtes voll Theilnahme für das Schicksal der Ihrigen, daher wird sie von bevorstehendem Unglück, von drohender Gefahr selbst beunruhigt, sie geht zu solchen Zeiten im Hause um und erscheint den bedrohten Familiengliedern, um sie zu warnen. Aber zugleich wird sie auch den Untergang der Familie herbeiwünschen — nicht den schuldvollen; Blutschande sowie die Gefahr, die im Ergreifen des Dolches liegt, sucht sie ja abzuwehren; denn erst mit dem Erlöschen der Familie ist Schuld, Gefahr und Unheil zuende und der Familiengeist findet endlich Ruhe. So liegt schließlich auch darin relative Wahrheit, dass sie Schuld und Unglück über ihre Nachkommen gebracht hat, denn dieselben danken ja ihr das zweifelhafte Geschenk des Daseins, dessen Bitterkeit erst mit der Vernichtung endet. Ein trostloser Gedanke allerdings, der aber, meinen wir, mit der ganzen Anlage des Stückes sowie mit dem über die Ausführung gebreiteten Flor der trüben Stimmung völlig übereintrifft. Und doch werden wir uns mit der eben aufgestellten Deutung nicht ganz zufrieden geben können. Das Verhalten der Ahnfrau im Stücke ist einerseits zu wesenlos, zu schattenhaft, ohne bestimmte Richtung des Handelns, andererseits tritt sie doch auch wieder sehr breit und auspruchsvoll, zu individuell hervor, als dass sie

etwa mit dem subtilen Schattenriss des Geistes im Hamlet verglichen werden könnte. Grillparzers Ahnfrau hat eine so ausgeprägte leibliche Physiognomie, dass sie regelmäßig von dem Grafen und Jaromir für die leibhaftige Bertha gehalten, mit ihr verwechselt wird, und dies muss wohl als Widerspruch gegen ihr gespenstisches, geisterhaftes Wesen bezeichnet werden. Ihr Auftreten lässt sogar Spuren in der physischen Welt zurück, denn bei ihrem Erscheinen im ersten Act verlöschen unter seltsamem Geräusche die Lichter, während in Shakspeares Cäsar und Richard III. die Lichter bloß dem Geschreckten blau oder düster brennend erscheinen. Und was soll diese täuschende Ähnlichkeit der Ahnfrau und Berthas? Solche und ähnliche Fragen bleiben unbeantwortet, und wir müssen zugeben, dass der Dichter in diesem Punkte hinter den strengen Anforderungen des Schönen zurückgeblieben und in einem stofflichen, pathologischen Interesse haften geblieben ist; die stoffliche Seite der Ahnfrau ist weit mächtiger als ihre symbolische Seele, ihre geistige Bedeutung, und darum ist ihre Wirkung auch weniger ästhetisch als physiologisch, das sogenannte Gruseln, von welchem sich die ästhetisch ungebildete Masse des Theaterpublicums nicht ungern kitzeln lässt.

Empfinden wir schon an diesem Punkte einen ästhetischen Mangel, so muss das Urtheil über die Einführung dieses Gespenstes auf die Bühne mit Rücksicht auf die Gesetze der dramatischen Dichtkunst noch strenger gefasst werden. Wir werden, was wir bei Calderon und Shakspeare billigen, dem modernen Dramatiker wohl kaum mehr zugestehn. Vielmehr werden wir in Anlehnung an Lessings Grundsätze darüber sagen: heute ist die Einsicht in den natürlichen Zusammenhang der Dinge zu weit und tief gedrungen, wir sind von der Unwirklichkeit solcher Wesen zu sehr überzeugt, als dass wir ihre sichtbare Vorführung auf der Bühne dulden und nicht als störenden Widerspruch empfinden sollten. Denn das Drama ist zur sinnlichen Darstellung bestimmt, drängt somit, ähnlich wie innerhalb der Kunst überhaupt die Plastik, zu vollster Klarheit und Umrissenheit der Form und widerstrebt dem dunkel vieldeutigen Wesen des Symbols. In der Lyrik und Epik, wo unser Auge nicht controlierend mitwirkt, machen wir der Phantasie weitergehende Concessionen, lassen wir uns vom Dichter willig täuschen, wenn er uns zu täuschen versteht, und glauben an den Engel und den Gott. Von dem Dramatiker aber werden wir verlangen, dass er die ganze Tiefe und den Reichtum seines Geistes in scharf individualisierte, menschliche, lebenswarme Charaktere senke, dass er sich in der Sphäre des Menschlichen, des reinen Schönen halte. Fordert aber der Stoff oder Zweck der Dichtung ein Hinausgreifen, eine Verzweigung in die übernatürliche Welt, so möge dies hinter die Scene verlegt und bloß referierend mitgetheilt werden, wie es etwa in Schillers „Jungfrau von Orleans“ mit den Muttergotteserscheinungen der Fall ist. Und wenn schon der intensiveren Wirkung wegen etwas derartiges auf der Bühne sich abspielen soll, so möge es in der Form der Vision geschehen, wie in Schillers Räufern Franz Moor von schrecklichen Gesichtern heimgesucht wird; die Erscheinung möge, so wünscht auch Börne in seiner bekannten Recension der „Ahnfrau“, dem Zuschauer nicht leibhaft gezeigt, sondern bloß aus der Wirkung erkannt werden, welche sie auf die handelnde theatralische Person ausübt.

Überblicken wir von hier aus noch einmal die bisher gewonnenen Resultate, so sind es zwei Momente, welche in der Sache des Dichters der „Ahnfrau“ als belastend angesehen werden müssen. Einmal hat sich bei Betrachtung der wesentlichen Elemente der Fabel neben einem tüchtigen, gesunden, menschlich bedeutenden Kerne ein innerer Schaden herausgestellt, welcher in einer über die Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit hinausgehenden und darum unberechtigten Häufung des Unheils gelegen ist und die Annahme einer im Hintergrunde wirkenden, vorausbestimmte Schlüsse erfüllenden Schicksalsmacht nahe legt. Andererseits haben wir in der zur dichterischen Einkleidung gehörigen symbolischen Figur der Ahnfrau einen unaufgelösten stofflichen Rest, ein störendes Vorwalten des Gespenstischen, des unfrei Mythischen gefunden, wodurch jene Annahme eine bedenkliche Verstärkung empfing. In diesem Sinne ist also der Anklage, Grillparzers „Ahnfrau“ sei eine Schicksalsdichtung, ein thatsächlicher Anhaltspunkt gegeben. Nun handelt es sich uns hier um ein möglichst allseitiges und eindringendes Begreifen aller einschlägigen Punkte, insbesondere um den Begriff des Schicksals überhaupt und in der Dichtung insbesondere, um die Gründe, welche die Aufnahme des Schicksals in die moderne Weltanschauung und Dichtung absolut oder relativ ausschließen, und um die Feststellung, inwieweit ein daraus resultierender Fehler in Grillparzers „Ahnfrau“ nachzuweisen ist. Zu voller Klarheit wird diese Frage erst in allgemeinerer Beleuchtung gebracht werden können, und wir wollen später in solcher Absicht nochmals darauf zurückkommen. Vorerst aber scheint es, ehe wir mit der speciellen Betrachtung unseres Stückes abschließen, geboten, auf die historische Seite der Sache hinzuweisen. Der Vorwurf, eine Schicksalstragödie zu sein, kann, soweit er begründet ist, unsere Dichtung nur in dem Sinne treffen, dass ein an und für sich gesunder, tüchtiger Körper von einer Seuche, einem contagiösen, in der Luft liegenden Krankheitsstoffe angefliegen ist. Die allgemein historischen sowie individuellen Bedingungen dieser Krankheitserscheinung, welche mit dem Auftreten der romantischen Schule im innigsten Zusammenhange steht, mit der durch die Romantik großgezogenen Abkehr von der wirklichen zu einer erträumten Welt, mit dem dadurch verschärften Contrast zwischen Ideal und Wirklichkeit und der erhöhten Empfindlichkeit des verzärtelten Subjects gegenüber der rauhen Welt der Notwendigkeit, dies alles zu untersuchen wäre wohl anziehend und für unsere Frage klärend, führt aber doch zu weit, als dass wir den Versuch wagen sollten. Es genüge, diesen Krankheitsstoff und die Affection der „Ahnfrau“ durch denselben constatiert, andererseits auf den gesunden, bedeutsamen Kern und die hohen poetischen und dramatischen Vorzüge dieser Dichtung, wodurch dieselbe allein schon von den innerlich nichtigen, im engeren Sinne sogenannten Schicksalstragödien hinlänglich unterschieden wird, hingedeutet zu haben.

Vielleicht ist aber noch ein für unsere Frage wichtiger Gesichtspunkt übergangen, nämlich die Rücksicht auf das Verhältnis zwischen Schuld und Strafe im Drama. Es ist sonderbarer Weise in der neueren Ästhetik, die sonst auf strenge Einhaltung der Grenzen zwischen den Gebieten des Guten und Schönen, der Moral und Ästhetik dringt, üblich geworden, die Tragödie ganz oder vornehmlich auf diese eine Beziehung zwischen Schuld und Strafe

zu bauen, und es fordert geradezu den Widerspruch heraus, wenn man sieht, wie pedantisch und kleinlich nun diese Momente mit dem Ellenmaß und der Goldwage gegeneinander abgewogen und geprüft werden, wie da die herkömmlichen Vorstellungen von Moral sich dehnen und strecken müssen, so dass oft dasselbe, was einmal für verdienstlich galt, sich ein andermal unter den Begriff der Schuld bringen lassen muss. So könnte man also auch hier entweder mit derartigen Kunststücken nicht bloß Jaromir, sondern auch der schuldlosen Bertha, dem ganz reinen Grafen und allen anderen handelnden Personen ihr Schuldtheil zu messen, um dann die jeden einzelnen treffende Strafe damit in Einklang zu bringen; wenn aber der Versuch gar nicht glücken wollte, so könnte man den Spieß gegen den Dichter kehren und die Incongruenz zwischen Schuld und Strafe auf Rechnung des Schicksals setzen. Nun müssen wir aber doch fragen: ist denn dieses Gleichmaß zwischen Schuld und Strafe in der Tragödie wirklich vorhanden? Ist nicht in den meisten Fällen die Schuld eine That der Verblendung, der Überstürzung, ja selbst eine bloße Unklugheit, ein Mangel an Vorsicht, an berechnender Rücksichtnahme auf bestehende Verhältnisse? Und soll es nun dem Gerechtigkeitsinne entsprechen, wenn ein solches, mitunter ethisch geradezu verdienstliches, weil aus selbstlosem Motiv fließendes Verhalten in derselben Weise gestraft wird, wie das scheußlichste Verbrechen? Was sollen wir sagen, wenn der schuldlose, herzgewinnende Egmont auf dem Schafote blutet, während das Scheusal Richard III. des Todes im Kampfe gewürdigt wird? Wenn man also hier den ethischen Maßstab anlegen zu müssen glaubt, so ist man dazu gewiss nicht durch die classischen Muster geführt. Ebensowenig berechtigt ist man dazu aber vom principiellen Standpunkt. Soll denn die Tragödie eine Exemplification der hausbackenen Moral sein? Stehen wir denn noch auf dem Standpunkt der *ars poetica* des Horaz, den wir sonst in allen Beziehungen überwunden haben: *aut prodesse voluit aut delectare poetae*? Es ist ein seltsamer Widerspruch, in den man hierbei verfällt. Einerseits fordert man, dass die Kunst ein wahres, wenn auch gehobenes, idealisiertes Abbild des Lebens sei; wenn nun auch die Ansichten darüber auseinander gehen mögen, wie weit dieses Idealisieren zu gehen habe, das steht wohl fest, dass es den Kern, das Wesentliche des Lebensinhalts unangetastet lassen müsse. Was heißt es aber anderes, als diesen Kern fälschen oder wenigstens in ganz subjectiver Weise färben, wenn man das Ethos, dieses spezifische Merkmal des Menschen, zum realen Weltgesetz erhebt, wenn man die Aussprüche unseres sittlichen Geschmacks von der kosmischen Macht ratificieren lässt? Offenbar ist vielmehr von Schuld und Strafe im Drama nur dort zu reden, wo Conflict und Katastrophe sich im Innern der menschlichen Seele abspielen, wo das mit sich in Widerspruch geratene sittliche Bewusstsein in sich schon die Strafe fasst. Damit ist jedoch der Umfang des Dramas nicht erschöpft, und zum mindesten macht man sich also einer Einseitigkeit schuldig, wenn man jenes ethische Verhältniß der Auffassung des ernstesten Dramas überhaupt zugrunde legt. Ist es ja doch nicht einmal vom ethischen Standpunkte aus erforderlich, dass Schuld und Sühne, Verdienst und Belohnung übereinstimmen, vielmehr verlangt die sittliche Pflicht Übung des Guten ohne jede Rücksicht auf die Folgen, ohne Belohnung zu hoffen oder Strafe zu fürchten, und so liegt gerade in der von Leid gefolgt

Tugendübung die sicherste, ja die einzige Gewähr reiner Sittlichkeit. Zwar hat der Mensch das Bedürfnis, eine Übereinstimmung seiner höchsten Ideen untereinander und mit den Gesetzen des Universums anzunehmen und zu ahnen, und dieses Glaubens, dass dem so sei, leben wir, die wir uns einer idealen Weltanschauung rühmen. Aber eine Ahnung, ein Glaube nur ist's, kein Wissen und Sehen, und mehr darf uns auch die Kunst nicht vorspiegeln, wenn sie uns nicht einer Täuschung und der darauf folgenden umso herberen Enttäuschung preisgeben will. Nicht mit der wirklichen Welt entzweien soll uns die wahre Kunst, sondern uns zu ihr zurückführen und mit ihr versöhnen. So werden wir denn vom echten Dichter zwar verlangen, dass er uns mit einer Ahnung jener Übereinstimmung erfülle, dass er uns nicht ohne Ermutigung jenes hohen Glaubens entlasse, aber nimmermehr werden wir von ihm fordern, dass er das Taschenspielerstück leiste, jenes unendliche, erst durch den Weltprocess selbst zu lösende, dem menschlichen Geiste unergründliche Rätsel vor unsern Augen in ein klares, ohne Bruch aufgehendes Exempel zu verwandeln. So werden wir denn auch mit unserem Dichter nicht darüber rechten, wenn er Schuld und Strafe nicht in genauen Einklang gebracht hat, wenn er auch Unschuldige leiden lässt, denn das ist ja eben der Lauf der Welt, mit dem wir uns abfinden müssen; wir werden vielmehr dem Dichter dankbar sein, wenn er uns gerade mit dem herbsten, was das Leben bringt, durch Schönheit versöhnt, wenn er den dunklen Grund des Lebens vor uns aufgethan, und uns mit geläuterten Gefühlen, mit einem vertieften Weltbilde aus seinem Bann entlassen hat.

Versuchen wir nun den Hauptbegriff, auf den es in der ganzen Arbeit ankommt, in seinen allgemeinen Beziehungen zum Leben und zur Kunst klar zu legen. Es war bereits davon die Rede, dass der Schicksalsglaube zwar seine Wurzel im Altertum hat, sich aber mit seinen Verzweigungen tief in das moderne Bewusstsein erstreckt, und jedenfalls verdient es Beachtung, dass keine monotheistische Religion imstande gewesen ist, denselben gänzlich zu überwinden; der Islam hat ihn sogar ganz und gar in sich aufgenommen, und noch innerhalb des Christentums hat derselbe in der Prädestinationslehre des Calvinismus eine dogmatische Anerkennung gefunden. Thatsächlich beherrscht derselbe in apokrypher Gestalt noch heute weite, besonders die niederen Schichten des Volkes, er bildet einen feststehenden Factor des Volksbewusstseins. Der eine findet sich mit einem Missgeschick damit ab, dass er sich sagt oder sagen lässt: es musste eben so kommen! Ein anderer tröstet sich über den Entgang eines erhofften Glückes mit den Worten: es war mir nicht bestimmt! Und ist denn die von dem durchbildeten Menschen als reifste Frucht seiner Lebensweisheit errungene freiwillige Unterordnung unter das Weltgesetz, die spontane Vorwegnahme der Notwendigkeit etwas anderes als die von mystischen Schlacken gereinigte, in das klare Denken aufgenommene, gegen die menschliche Willensfreiheit abgegrenzte Schicksalsidee? Und in minder klarer Weise schwebt das Wort Schicksal, Bestimmung, Glück dem Halbgebildeten fortwährend auf der Zunge. Und können wir uns darüber wundern? Gesteht doch der Philosoph Arthur Schopenhauer in seiner Abhandlung „über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen“, so sehr er den blinden Schicksalsglauben verurtheilt, zu, dass wohl jeder Mensch demselben

wenigstens einmal im Leben gehuldigt hat. Scheint es sich mit dem Schicksalsglauben also nicht ähnlich zu verhalten wie mit dem Mythos? Gewiss, die Schicksalsidee ist nichts anderes als eine notwendige, aus der Natur der menschlichen Seele fließende Form, unter welcher der Mensch seine Beziehung zum Weltganzen anschaut, insbesondere die das Ich einschränkende, einengende Seite dieser Beziehung. Je nachdem Erfahrung, ordnendes Denken und sittliche Kraft die Anschauung davon berichtigt, geklärt und vertieft haben, nimmt die Schicksalsidee die rohere Form des mystischen Gebundenseins, des Glaubens an einen in menschlicher Weise bestimmenden Willen, oder die lautere Form der freiwilligen, von jedem Anthropomorphismus absehenden Anerkennung der Notwendigkeit an nach dem griechischen Wort: ἡδεια ἀναγκη, süß ist die Notwendigkeit. Die Schicksalsidee ist also ein religiöses Moment, das einerseits gegenüber dem Theismus eine rohere, niedere Stufe des religiösen Bewusstseins repräsentiert, andererseits über denselben hinausgeht, indem sie von der für das Göttliche inadäquaten Form des Persönlichen frei ist. Von der mystischen Gebundenheit zur ästhetischen Freiheit emporgeläutert kann somit die Schicksalsidee als die befriedigendste Anschauungsform von der Beziehung des Subjects zum Weltganzen gelten. Daraus ergibt sich nun auch schon die Bedeutung dieser Idee für die Dichtkunst, insbesondere, wenn wir uns hier neuerdings des Grillparzer'schen Wortes erinnern: „Die Grundirrtümer der menschlichen Natur sind die Wahrheiten der Poesie.“ So sind wir wieder beim Symbolbegriff angelangt, und wir erkennen in der Schicksalsidee die Symbolisierung jener Beziehung des Menschen zur Welt, insofern die letztere auf jenen bestimmend einwirkt, seine Subjectivität einschränkend ihm zum Bewusstsein kommt. Eine Einwendung gegen diese Subsumierung des Schicksals unter den Symbolbegriff wäre hier noch vorwegzunehmen. Dasselbe passt nämlich insofern nicht ganz unter die früher gegebene Begriffsbestimmung des Symbols, als das letztere einer concreten Anschauungsform bedarf, um den abstracten Inhalt darin aufzunehmen. Aber da es sich hier um den abstractesten Inhalt, um den höchsten und allgemeinsten Begriff handelt, so ist eine weitere Versinnbildlichung von der Natur der Sache ausgeschlossen und beschränkt auf das bloße Analogon des menschlichen Willens ohne Einbeziehung der ganzen Persönlichkeit. Es liegt also allerdings ein dem Symbolisieren ganz nahe verwandter Vorgang vor, wenn auch der Begriff des Symbols selbst nur mit einer gewissen Freiheit und Erweiterung darauf angewendet werden kann. Hingegen ist es dem Wesen des Symbols durchaus angemessen, dass die Schicksalsidee, wie wir gesehen haben, in allen Abstufungen zwischen mystischer Gebundenheit und ästhetischer Freiheit sich darstellt, und so wird sie sich denn auch in allen ihren Erscheinungsformen bei den Menschen der Dichtung wiederfinden. Es fragt sich aber weiter, ob die Schicksalsidee auch die Dichtung selbst durchdringen und darin zur realen Geltung kommen kann. Dies muss natürlich ganz entschieden abgewehrt werden, noch entschiedener, als dies oben gegenüber einer principiellen Gleichsetzung zwischen Ethos und Weltgesetz geschah, und ungefähr aus denselben Gründen. Als reales Weltprincip kann das Schicksal ebenso wenig erkannt werden, nur dass die Annahme seiner Herrschaft auch für das menschliche Gefühl und die Vernunft peinlich und verletzend wäre. Es bleibt also dabei, nur subjectiv, nicht

objectiv darf der Dichter in seinem Werke das Schicksal walten lassen, und darum haben wir die Momente, welche für Symptome einer Realisierung dieses Principis in der „Abnfrau“ gelten könnten, als fehlerhaft gekennzeichnet.

Im Sinne des ästhetisch freien Glaubens darf sich also der Dichter des Schicksals bedienen. Aber es besteht für ihn sogar eine Notwendigkeit, einen Factor in die Dichtung einzuführen, in welchem sich das Weltganze, die Weltregierung verkörpert, weil sonst der Dichtung der einigende Mittelpunkt, auf den alles einzelne zurückbezogen wird, fehlen würde. Während aber der Epiker dem breite, behagliche Ausmalung zulassenden theistischen System sich zuwendet und die Entscheidung der menschlichen Geschehnisse einer olympischen Ratsversammlung wie Homer, oder dem über den Wolken thronenden Einen Gotte und seinen Engeln wie Dante, Milton und Klopstock überträgt, wird der Dramatiker aus besonderen Gründen dem dunkleren, unfassbaren Schicksal huldigen. Einmal sind dem Dramatiker nach den Voraussetzungen seiner Kunst die Götter wenig nütze, da er es nicht leicht wagen kann, dieselben oder auch nur ihre Boten auf die Bühne zu bringen. Noch eine tiefere Beziehung besteht aber zwischen Drama und Schicksalsidee. Wir haben gesehen, dass der Schicksalsglaube dort besonders hervortritt, wo das Subject sich der äußeren Welt als eines übermächtigen, das Ich einengenden und in seinem eigenen Gebiete beschränkenden Factors bewusst wird. Nun ist aber die Darstellung der Beziehungen des Subjects zur Welt und vorzüglich der einen hervorstechenden Form dieser Beziehung, nämlich des Conflictes beider Sphären, das eigentümliche Feld des ernstesten Dramas. Der Schicksalsglaube wurzelt also in jenen Beziehungen, deren Darstellung Aufgabe des Dramatikers ist, und darum ist die Schicksalsidee ein sehr natürliches, ja notwendiges Element des ernstesten Dramas überhaupt, was natürlich nur unter Anerkennung der verschiedenen Stufen der Gebundenheit und Freiheit der Schicksalsidee behauptet werden soll. Während das antike Drama in der Regel, jedoch mit Ausnahmen, das Schicksal als reales Weltprincip gelten lässt, führt Schiller z. B. in seinem Wallenstein das Schicksal als ästhetisches Symbol der Weltregierung, als subjective Spiegelung derselben in der Seele seiner dramatischen Personen ein, wogegen das Shakspeare'sche und das darauf fußende moderne Drama auch diese Täuschung aufhebt und die Schicksalsidee, ohne ihr eben immer mit Worten Ausdruck geben zu müssen, als ästhetisch-philosophische Abstraction in der Seele des Hörers und Lesers wachruft und über seiner Weltanschauung als ernstesten und doch mild versöhnenden Grundgedanken schweben lässt. Dies wird eigentlich auch ziemlich allgemein anerkannt, und nicht bloß Schiller fordert es von dem Drama höhern Stils, wenn er den schwächlichen Poeten seiner Zeit zuruft:

Woher nehmt ihr denn aber das große, gigantische Schicksal,
welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?

In der Theorie aber scheut man sich dies anzuerkennen und perhorresciert das Schicksal im Drama, doch wohl nur, weil man dabei die Unterscheidung der mystisch gebundenen von der ästhetisch freien Schicksalsidee außeracht lässt. Hält man sich dieselbe aber gegenwärtig, so wird man wohl kaum etwas dagegen einzuwenden haben, wenn die Schicksalsidee als durchgehendes und bleibendes Merkmal

des höheren Dramas, dieses selbst aber als Schicksalsdichtung schlechthin bezeichnet wird.

In diesem Sinne hat jeder Mensch sein Schicksal und hat die Menschheit ihr Schicksal. Denn mit unausweichlicher Notwendigkeit kommt es auf allen Punkten zu einer für den Menschen meist leidvollen Auseinandersetzung zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen dem Empfinden, Wollen und Können des Menschen und den seiner Selbstbestimmung in der realen Welt gesetzten Schranken. In der Regel nämlich siegt die an der Kette der Notwendigkeit ablaufende Außenwelt, und das Individuum, das sich zu weit hervorgewagt hat, fällt als Opfer der Behauptung und Hervorkehrung seines Ich. Dem Rätsel dieses Widerspruchs auf den Grund zu kommen ist dem menschlichen Verstande nicht gegönnt, und so kann auch die Kunst sich nicht vermessen, den Streit um Willensfreiheit oder Unfreiheit zu lösen. Wohl aber ist tief im menschlichen Gemüte die Ahnung gegründet, dass jener Widerspruch nicht absolut, sondern bloß relativ und darum nicht unauf löslich sei, und so werden wir denn auch in dieser Hinsicht von der Kunst nicht mehr und nicht weniger verlangen, als dass sie uns über das herbe Gefühl des unausweichlichen Conflictes hinaus mit jener beruhigenden und versöhnenden Ahnung erfülle.

Ist es nun wirklich die Aufgabe des ersten Dramas, dieses menschliche Schicksal in großen, klaren Zügen, an bedeutenden Persönlichkeiten, unter außerordentlichen Verhältnissen, beraubt des Stachels und Bleigewichts der Wirklichkeit im verklärenden Spiegel der Kunst vorzuführen, so erhellt zunächst dieses eine, dass beide Momente, Geist und Natur, Freiheit und Notwendigkeit darin zu vollem Ausdruck kommen müssen. Ohne den in seinem Bereiche frei waltenden menschlichen Willen ist eine dramatische Handlung ebenso unmöglich, wie ohne den notwendigen Gegensatz der äußeren Welt mit ihrer den Menschen bedrängenden oder seinem Drängen Widerstand leistenden Gewalt. Dabei ergibt sich aber ein verschiedenes Verhältnis von Freiheit und Gebundenheit des Subjects, eine verschiedene Mischung beider Elemente. Es wächst der Mensch entweder empor mit seiner Geisteskraft und zwingt die äußere Notwendigkeit, einen Schritt zurückzuweichen; oder die Macht der Verhältnisse schwillt höher an, der Ring der Notwendigkeit zieht sich enger zusammen und engt die widerstrebende menschliche Persönlichkeit ein. Nun kann man wohl sagen, dass die innere und äußere Macht der Persönlichkeit im Verlaufe des historischen Processes unverkennbar gewachsen ist, dass der moderne Mensch freier und bewusster emporstrebt, als das gebundene Selbstbewusstsein der Alten es zuließ, und wir werden an und für sich erwarten, dass dieser Unterschied sich auch in der Kunst spiegele. Thatsächlich sehen wir denn auch in dem antiken Drama die Gebundenheit, in dem modernen die Freiheit des Ich vorwalten; es ist freilich ein bloßer Gradunterschied, der das beiden Formen Gemeinsame nicht aufhebt, dass nämlich hier wie dort die übermächtige Notwendigkeit wenigstens auf ihrem eigenen Gebiete, dem der physischen Welt, siegt und das menschliche Individuum vernichtet.

Aber es wäre oberflächlich, diesen Gegensatz rein historisch zu fassen. Es gibt unter den antiken Tragödien besonders des Sophokles solche, die dem im modernen Geiste vorwaltenden Verlangen nach

Freiheit völlig genügeth, wie etwa seine Antigone oder Elektra, und umgekehrt in der modernen Dichtung Zeugnisse für die Ohnmacht des Menschen gegenüber seinem Schicksal. Anders gewendet heißt dies, es gab auch im Altertum völlig freie Geister, während andererseits die moderne Welt Situationen schafft und Stimmungen gebiert, welche dem Menschen das Bewusstsein seiner Abhängigkeit und Gebundenheit aufdrängen. Es ist darum natürlich und berechtigt, dass, sowie der Gegensatz im Bewusstsein, auch der der dramatischen Kunstform nicht bloß historisch, sondern principiell gefasst und als Artunterschied geltend gemacht werde. Es ergibt sich uns somit auch für die moderne Dichtung eine Zwischengattung zwischen dem im Shakspeare'schen Sinne modernen Drama, in welchem der Charakter zum Angelpunkte der Handlung gemacht ist, und der Schicksalstragödie, in welcher die Macht der Verhältnisse vorwiegend zur Geltung kommt. Diese Zwischengattung, die moderne Schicksalstragödie, findet ihre relative Berechtigung darin, dass die ihr entsprechenden und sie hervorrufenden Situationen und Stimmungen unleugbar auch unserer jetzigen Zeit angehören, wie mehrere der späteren Dramen Schillers, die darum auch hierher zu zählen sind, bezeugen, und hier glauben wir auch Grillparzers „Ahnfrau“ einreihen zu müssen.

Indem wir nun unser Drama in solcher Weise classificieren, thun wir den letzten Schritt in unserer Untersuchung. Denn wenn es sich um die Grenzlinie zwischen der eben aufgestellten Kategorie der modernen und der eigentlich antiken Schicksalstragödie handelt, so wird jener ersten die Schicksalsidee in ihrer geläuterten, von mystischem Glauben freien Gestalt zugesprochen und von ihr gefordert werden müssen, während sie hier noch in ihrer düsteren Gebundenheit waltet. Die moderne Schicksalstragödie erhält ihr Gepräge dadurch, dass hier der Mensch in einem ungleichen Kampfe mit der Welt der Verhältnisse dargestellt wird, in einem Kampfe, der notwendig erfolglos sein und mit seiner Zermalmung enden muss; diese Notwendigkeit wird aber nicht wie in der antiken Schicksalsdichtung von dem Leser als mystische, in der Art eines menschlich gedachten Willens wirkende Macht, sondern als natur- und gesetzmäßiger Antheil des Einzelnen an dem Weltprocess gedacht. Wenn wir also die „Ahnfrau“ hierher ziehen, so weisen wir damit die Annahme zurück, als wäre der Dichter, beziehungsweise sein Werk von einer mysteriösen Schicksalsvorstellung beherrscht, vielmehr lebe diese Vorstellung bloß subjectiv in der Seele der dargestellten Personen, das Schicksal selbst aber sei hier nichts anderes als der Quotient aus der Besonderheit des Charakters und den Verhältnissen, in welche er hineingestellt ist. Dass diese Beziehung einen für die Actionsfreiheit des Individuums ungünstigen Ausschlag zeigt, ist hier allein entscheidend, irrelevant dagegen bleibt es, ob die handelnden Personen vom Schicksalsglauben sich befangen zeigen oder nicht. Es ist für die principielle Frage gleichgiltig, ob z. B. Wallenstein zu der Überzeugung kommt, dass in der eigenen Brust die Sterne seines Schicksals strahlen, oder aber in dem Glauben an eine in den Sternen sich offenbarende Schicksalsmacht befangen bleibt, wenn er nur handelt und die Freiheit seines Willens bewährt. Aber in vielen Fällen wird es dem leidvoll ringenden, in dem Bann der Leidenschaft liegenden tragischen Helden nur sehr natürlich und menschlich anstehen, wenn der Dichter ihm gestattet, in seiner Vorstellung

„die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen“ zu-
 zuwälzen, besonders dann, wenn die Handlung in früheren, dunkleren
 Jahrhunderten spielt, denen der Schicksalsglaube gewissermaßen als
 geistiges Costüm anhaftet. Immerhin bleibt dies ein unwesentlicher und
 entbehrlicher Zusatz des modernen Schicksalsdramas, das Wort im
 Sinne der oben erörterten, mindestens relativen Berechtigung der Sache
 genommen. Wesentlich aber ist, dass sich die Freiheit des Individu-
 ums, wenn auch in aussichtslosem Kampfe, kraftvoll documentiere und
 das Missverhältnis zwischen Subject und Object nicht allzu drückend
 werde. Fehlt die energische Gegenwehr des Individuums, wird dieses
 wehrlos vor den Augen des Zuschauers wie zur Schlachtbank geführt,
 dann sinkt die Dichtung unter das notwendig geforderte Maß dra-
 matischen und menschlichen Interesses herab und wir haben dann,
 statt Gemälde edler Resignation, Schauspiele stumpfer Verzweiflung
 vor uns oder Bilder von Greueln und Schandthaten, welche darauf
 berechnet scheinen, ein neues Reizmittel für das übersättigte Geschmacks-
 vermögen abzugeben. In solcher Weise sind die im engeren, tadelnden
 Sinne sogenannten Schicksalstragödien eines Werner,
 Müllner und Houwald von jenem Gebiete zu sondern, dem wir nebst
 einigen reifen Producten des Schiller'schen Geistes Grillparzers Jugend-
 dichtung zuweisen.

Da nun der Conflict der für das Drama entscheidende Punkt ist,
 so dürfte es vielleicht von Nutzen sein, wenn wir schließlich noch eine
 Eintheilung des ernstesten Dramas nach der Art des Conflictes ver-
 suchten und dabei eine genauere Einreihung der „Ahnfrau“ fänden.
 Abgesehen werde hierbei einerseits von dem providentiellen Drama der
 Spanier, in welchem kein ernster, notwendiger Conflict, sondern ein
 von der Gottheit in erziehlicher Absicht bloß zugelassenes Leiden
 vorkommt, daher denn auch bei den Spaniern die Begriffe Lustspiel,
 Schauspiel und Trauerspiel in der Bezeichnung Komödie zusammen-
 fließen. Abgesehen sei andererseits von der Schicksalstragödie im
 mystisch gebundenen Sinne, da hier der Conflict nicht notwendig aus
 den gegebenen Verhältnissen resultiert, sondern durch einen außerhalb
 derselben liegenden Willen gesetzt ist, so dass es hierbei auf die Art
 des Conflictes nicht weiter ankommt, sondern der Schicksalswille selbst
 alle Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Zwischen diesen beiden äußersten
 Grenzgebieten des ernstesten Dramas lassen sich nun folgende Haupt-
 formen des Conflictes unterscheiden.

Zunächst sind solche Fälle ins Auge zu fassen, in denen die
 menschliche Persönlichkeit mit der physischen Gewalt der Außenwelt
 in Conflict gerät. So erliegt Ugolino der Gewalt des Hungers — die
 schroffste, einseitigste Form dieser Art des Conflictes, welche das ver-
 hältnismäßig geringste dramatische Interesse weckt. Ähnlich fällt
 Maria Stuart dem rücksichtslosen Gebrauch der Macht seitens der
 politischen und persönlichen Gegnerin zum Opfer; denn das eigentlich
 Historische liegt ja in diesem Schiller'schen Drama außerhalb der
 Handlung und ist unmaßgeblich für dieselbe, so dass darin Maria
 schuldlos leidet, wenn sie auch den Tod als Sühne für eine andere,
 die dramatische Handlung nicht berührende Schuld hinnimmt und so
 die Notwendigkeit des Sterbens gewissermaßen in ein Werk des freien
 Willens umsetzt. Überhaupt dürfte in dieser Kategorie der Held in der
 Regel schuldlos leiden, und das Drücken le eines solchen Leidens wird

in der Seelengröße, welche sich im Dulden und Ertragen des Leidens offenbart, sein Gegengewicht finden. Dabei geraten wir mit Aristoteles nicht eben in Widerspruch, denn seine Forderung, weder absolut gute, noch absolut böse Charaktere zu wählen, wird durch die andere Forderung der Naturwahrheit, welche eben keine solchen Abstracta kennt, ohnehin gedeckt. Allerdings fordern wir für dieses Leiden ein Äquivalent, nicht aus ethischen Gründen, denn der ethische Sinn darf nicht davor zurückschrecken, schuldlos zu leiden, sondern aus logischen Rücksichten gewissermaßen im Sinne des „zureichenden Grundes“, und dem ästhetischen Bedürfnis der Harmonie zufolge. Dieses Äquivalent liegt hier nun in dem Umstande, dass gerade erst das Leiden die geistige Freiheit des Menschen in sieghaftem Glanze uns vor Augen führt, wie Schiller in seiner Abhandlung „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ darthut.

Goethes Egmont etwa kann uns den Übergang zu einer andern Art des Conflictes bezeichnen, wobei der Held es nicht mehr mit der rohen, physischen Gewalt, sondern mit den complicierten, aus physischen und psychischen Elementen zusammengesetzten Mächten des Staats- und Gesellschaftslebens zu thun hat. Man wird nicht fehlgehen, wenn man hierin die höchste Form des Dramas erblickt; es ist der Weltprocess in seinem ewigen Fluss, worein der Dichter mit dem historischen Drama greift, nicht um eine bestimmte Zeit mehr oder minder treu uns vor Augen zu führen, sondern um das im Kampfe der Interessen sich offenbarende Werdeprincip der Welt, das Eingehen des Weltinhalts in immer neue Formen zur Anschauung zu bringen. Es ist klar, dass die wesentlichen Factoren hierbei die menschliche Persönlichkeit und die äußere Welt in ihren wechselseitigen Beziehungen sind, dass wir uns also im Centrum des dramatischen Interesses bewegen; ebenso unleugbar ist es aber, dass dieses Gebiet der Dramatik des seiner Bedeutung entsprechenden An- und Ausbaues noch entbehrt, wenn auch Shakspeares und Schillers historische Dramen und die Dramatisierung socialer Probleme in neuester Zeit bedeutende Anläufe dazu sind. — Offenbar ist es auch in dieser Kategorie durchaus nicht erforderlich, dass der Held für eine bestimmte Schuld, die er im Verlaufe der dramatischen Handlung auf sich geladen hat, büße. Das notwendige Äquivalent wird hier durch den politischen oder socialen Fortschritt, für den der Held sich gewissermaßen als Märtyrer hinopfert, geboten. Doch darf man den Begriff Fortschritt hier ebensowenig wie das ethische Facit des Dramas urgieren. Man darf nicht meinen, dass sich begrifflich der Vortheil feststellen und abwägen lasse, welcher für die Menschheit aus jenem Leiden des Helden resultiert; genug, wenn sich damit eine Phase in der Gesamtentwicklung vollzogen und die immanent waltende Vernunft eine Selbstbewegung gethan hat, unangesehen, ob der menschliche Verstand darin eine Förderung erkennt oder nicht.

Dieser selben Art des Conflictes gehört auch der besondere Fall an, dass das menschliche Ich sozusagen eine abnorme Wucherung, ein Umsichgreifen auf Kosten der Außenwelt vollzieht und diese seinen egoistischen Zwecken der Herrschsucht, der Eitelkeit oder bloßen Zerstörungswut zu unterwerfen sucht, so dass die Welt zur Reaction und Vernichtung des gemeingefährlichen Feindes genötigt wird. Erst hier kann man im eigentlichen Sinne von ethischer Schuld sprechen, und diese Form des Conflictes führt uns zur nächsten Kategorie.

Es kann nämlich eine einzelne Vorstellung der Seele eine so überwuchrende Kraft gewinnen, dass sie das seelische Gleichgewicht und alle Besonnenheit aufhebt. Der Mensch handelt dann, obwohl aus sich heraus, doch nicht mit sittlicher Freiheit, sondern wie unter einem äußeren Zwange, so dass er Thaten vollbringt, welche ihn mit sich selbst, mit seinem sittlichen Bewusstsein in unlöslichen Widerspruch bringen. In dieser Form des schuldvollen Conflictes ist Shakspeare unübertroffener Meister. So wüthet Othello, von der Leidenschaft der Eifersucht verblindet, gegen sein eigenes Selbst, gegen sein Liebstes auf Erden; so bringt den Macbeth sein verbrecherischer Ehrgeiz zu Falle; so beherrscht aber auch die Jungfrau von Orleans eine religiös-nationale Idee, in deren Dienste sie zwar Großes und Segensreiches vollbringt, aber auch Thaten begeht, welche nicht allein unweiblich, sondern unmenschlich sind, indem sie Wehrlose mordet. Es geht aus dem obigen schon hervor, dass in solchen Fällen die Täuschung, als handle man nicht mit voller Freiheit sondern unter einem von außen wirkenden Zwange, sehr nahe liegt, und so klagt ja auch die Jungfrau, sie müsse, was sie nicht wolle. Noch zwingender wird diese Täuschung dann, wenn sich aus der eigenen That des Menschen in der Kette des causalen Fortwirkens ein Effect ergibt, der zu dem gewollten in keinem Verhältnis zu stehen scheint, so dass man eine tückische Schicksals-hand unmittelbar im Spiele glaubt, wie dies Jaromirs Fall bei dem gegen seinen Verfolger geführten Stoß ist. Und hier hat offenbar Grillparzers „Ahnfrau“ ihre Stelle.

Es war nicht die Aufgabe dieser Zeilen, die genannte Dichtung einer allseitigen kritischen Würdigung zu unterziehen, und es konnte daher auf die bedeutenden poetischen und dramatischen Vorzüge derselben nur im Vorübergehen hingewiesen werden. War es ja doch eine ganz bestimmte Richtung, in welcher sich unsere Auseinandersetzungen zu bewegen hatten, und dies zumeist in dem negativen Sinne der Abwehr unzutreffender und schiefer Urtheile. Nicht als ob die Reinwaschung des Dichters von den gegen ihn und sein Werk erhobenen Anschuldigungen die vorgefasste Absicht der Arbeit gewesen wäre, vielmehr dürfte der streng inductive Weg, den dieselbe einzuhalten bemüht ist, erweisen, dass es auf eine objective Erforschung der Wahrheit abgesehen war. Jedoch konnte auch die enger gesteckte Aufgabe nicht in dem wünschenswerten Maße der Vollständigkeit gelöst werden, weil dazu, wie schon im Verlaufe der Arbeit angedeutet worden, eine historische Untersuchung über die Genesis des Geistes, dessen charakteristisches Gepräge die „Ahnfrau“ trägt, notwendig gewesen wäre. Vielleicht ist aber auch unter dieser Einschränkung die angeregte Frage der Lösung näher gebracht und zu tieferem Eindringen in dieselbe ein Anstoß gegeben.

Bericht

über den

Zustand der Anstalt im Schuljahre 1882/83.

(Vom Director.)

I. Personalstand des Lehrkörpers und Fächervertheilung.

- Ambrózy Karl, k. k. Director, l. Mathematik in IV — wöch. 4 St.
Preiss Rudolf, k. k. Professor, Ordinarius der IV. Classe, l. Freihandzeichnen in IIa, IV, V, VI und VII, Kalligraphie in Ia, Ib und II — wöch. 21 St.
Pelleter Anton, Dr., k. k. Professor, l. Englisch in V, VI und VII, Geographie und Geschichte in Ib, II und VII — wöch. 19 St.
Nitsch Wilhelm, k. k. Professor, Ordinarius der VI. Cl., l. Deutsch in II, III und VI, Geographie und Geschichte in Ia, III und VI — wöch. 20 St.
Terlitzka Victor, k. k. Professor, Ordinarius der V. Cl., l. Deutsch in Ia, IV, V und VII, Geographie und Geschichte in IV und V — wöch. 20 St.
Baier Anton, k. k. Professor, Ordinarius der Ia. Cl., l. Naturgeschichte in Ia, Ib, II, VI und VII, Mathematik in Ib — wöch. 17 St.
Gruber Josef, k. k. Professor, Ordinarius der III. Cl., l. Mathematik in III und VI, Physik in III, IV und VI — wöch. 17 St.
Rossmannith Constantin, k. k. Professor, Ordinarius der II. Cl., l. Geometrie und geometrisches Zeichnen in II, III und IV, darstellende Geometrie in V, VI und VII — wöch. 18 St., ertheilte überdies den Stenographie-Unterricht in 2 Cursen und wöch. 3 St.
Rischner Ludwig, k. k. Professor, wurde im II. Semester wegen eines Augenleidens beurlaubt. Seine Supplirung bis 15. Juli 1883 übernahm der Lehramtsandidat Isidor Müller.
Täuber Theodor, k. k. Religionsprofessor an der Staatsrealschule und am Staatsgymnasium, ertheilte den evangelischen Religionsunterricht in 6 Abtheilungen — wöch. 10 St.
Glösel Karl, k. k. Professor, Ordinarius der VII. Cl., l. Mathematik in Ia, II, V und VII, Physik in VII — wöch. 20 St.

- Biolak Josef, k. k. Religionsprofessor am Staatsgymnasium und an der Staatsrealschule, ertheilte den katholischen Religionsunterricht in 5 Abtheilungen — wöch. 8 St.
- Horák Wenzel, Supplent, Ordinarius der Ib. Cl., 1. Französisch in Ia, Ib, III und VII, Deutsch in Ib — wöch. 21 St.
- Medritzer Eugen, Supplent, 1. Chemie in IV—VII, Naturgeschichte in V und analytische Chemie (3 St.) — wöch. 17 St.
- Sowa Theodor, Supplent, 1. Freihandzeichnen in Ia, Ib, IIb und III — wöch. 20 St.
- Müller Isidor, Supplent des beurlaubten Professors L. Rischner, 1. Französisch in II, IV, V und VI — wöch. 13 St.
- Kurrein Adolf, Dr., Rabbiner in Bielitz, ertheilte den mosaïschen Religionsunterricht in 4 Abtheilungen — wöch. 7 St.
- Keller Robert, Turnlehrer, ertheilte den Turnunterricht in 6 Abtheilungen — wöch. 12 St.
- Hertrich Robert, Professor am evang. Lehrerseminar in Bielitz, ertheilte den Gesangsunterricht in 2 Abtheilungen — wöch. 2 St.
- Rusch Adam, Lehrer an der evang. Bürgerschule in Bielitz, 1. Polnisch in I, II und III — wöch. 6 St.



II. Lehrplan.

Der Lehrplan der Anstalt wurde im Programme für das Schuljahr 1881/82 vollständig abgedruckt. Im Nachstehenden folgt deshalb nur die auf die obligaten Lehrgegenstände bezügliche

Stundenübersicht.

Lehrgegenstand	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	Summe
Religion	2	2	2	2	1	1	1	11
Deutsche Sprache	4	3	4	3	3	3	3	23
Französische Sprache	5	4	4	3	3	3	3	25
Englische Sprache	—	—	—	—	3	3	3	9
Geographie	3	2	2	2	—	—	—	9
Geschichte	—	2	2	2	3	3	3	15
Mathematik	3	3	3	4	5	5	5	28
Darstellende Geometrie	—	—	—	—	3	3	3	9
Naturgeschichte	3	3	—	—	3	2	3	14
Physik	—	—	3	3	—	3	4	13
Chemie	—	—	—	3	3	3	1	10
Geometrie und geometrisches Zeichnen	—	3	3	3	—	—	—	9
Freihandzeichnen	6	4	4	4	4	3	3	28
Schönschreiben	1	1	—	—	—	—	—	2
Turnen	2	2	2	2	2	2	2	14
Summe	29	29	29	31	33	34	34	219

Eine Befreiung von der Theilnahme am Turnunterrichte kann nur von dem h. k. k. schles. Landesschulrate auf Grund eines legalen ärztlichen Zeugnisses gewährt werden.

III. Lehrbücher-Verzeichnis für das Schuljahr 1882/83.

Gegenstand		Classe	Lehrtext
Religions- lehre	katho- lische	I II III, IV	Fischer, Katholische Religionslehre. Liturgik (Bellmanns Verlag in Prag).
		V, VI VII	Eichler, Geschichte der Offenbarung des alten und neuen Testaments. Wappler, Katholische Religionslehre. Geschichte der katholischen Kirche.
	evange- lische	I, II III IV—VII	Luthers Katechismus. — Biblische Geschichte. Zittel, Bibelkunde. Palmer, Der christliche Glaube und das christliche Leben.
	mosaische	I—IV I, II III—VII	Breuer, Glaubens- und Pflichtenlehre. Levy, Biblische Geschichte. Cassel, Jüdische Geschichte und Literatur.
Deutsche Sprache		I—IV I—VII V—VII VI	Schiller, Lesebuch, 1—4. " Grammatik. Egger, Lesebuch, 1, 2, 3. Jaucker und Noë, Mittelhoch- deutsches Lesebuch.
Französische Sprache		I, II III—VII III, IV V—VII	Bechtel, Grammatik, 1. Plötz, Schulgrammatik. " Chrestomathie. Herrig, La France littéraire.
Englische Sprache		V VI, VII	Gesenius, Elementarbuch. " Grammatik. — Herrig, The British Classical Authors.
Geographie und Geschichte		I II—IV IV VII I—VII IV, VII	Kozenn, Grundzüge der Geographie. Seydlitz, Kleine Schulgeographie. Hannak, Vaterlandskunde (Unterst.). " " (Oberstufe). Sydow, Schulatlas. Steinhauser, Atlas für den Unter- richt in der Vaterlandskunde.
		II—IV V—VII II—VII	Hannak, Geschichte, 1—3. Gindely, Geschichte, 1—3. Putzger, Historischer Atlas.

Gegenstand	Classe	Lehrtext
Mathematik	I—III	Močnik, Arithmetik.
	IV—VII	„ Algebra. — Heis, Aufgabensammlung.
	V—VII	„ Geometrie. — Schlömilch, Logarithmentafeln.
Geometrie und geometrisches Zeichnen, darstellende Geometrie	I	Rossmann, Geometrische Formenlehre.
	II	Ambrózy, Elemente der Geometrie, 1.
	III, IV	Močnik, Anfangsgründe der Geometrie.
	V—VII	Streissler, Darstellende Geometrie.
Naturgeschichte	I	Pokorny, Zoologie.
	II	1 Semester: Pokorny, Mineralogie, 2. Semester: Pokorny, Botanik.
	V	Woldřich, Zoologie.
	VI	Bill, Botanik.
	VII	Kenngott, Mineralogie.
Physik	III, IV	Krist, Naturlehre.
	VI, VII	Handl, Lehrbuch der Physik.
Chemie	IV	Kauer, Elemente der Chemie.
	V—VII	Roscoe, Lehrbuch der Chemie.
Polnische Sprache	I, II	Wypisy polskie, 1.
	III, IV	„ „ 2.
Stenographie	1. Curs	Kurzgefasstes Lehrbuch der Gabelsberger'schen Stenographie. Preisschrift.
	1. und 2. Curs	Lesebuch zu dieser Preisschrift.
Gesang	1. und 2. Curs	Hertrich, Lieder und Gesänge. — Bauer, Prima vista.

IV. Themen für die oberen Classen zu den deutschen Aufsätzen.

V. Classe.

1. Fürs Leben, nicht für die Schule lernen wir.
2. Warum ehren wir das Alter?
3. Die Hauptculturstufen der Menschheit sind kurz zu charakterisieren.
4. Die Bedeutung des Handels ist genetisch zu entwickeln.
5. Charakterschilderung einer der Hauptpersonen des Nibelungenliedes.
6. Das Zeitalter des Perikles ist nach seinen wichtigsten Beziehungen darzulegen.
7. Kurze Wiedergabe der Leichenrede des Perikles.
8. Wodurch unterscheidet sich die römische Sagengeschichte von der der Griechen? (Schularbeit.)
9. Inwiefern kann die römische Geschichte eine Lehrerin der Vaterlandsliebe genannt werden?
10. Wie wirkt der Ackerbau auf die materielle Cultur?
11. Rede des Appius Claudius Caecus vor dem Senat. (Schularbeit.)
12. Wie wirkt der Ackerbau auf den geistigen Zustand des Menschen?
13. Kaiser Josef der Zweite als Schätzer des Bauernstandes.
14. Das Sprichwort „rast' ich, so rost' ich“ ist in Form einer Chrie abzuhandeln. (Schularbeit.)

Victor Terlitz a.

VI. Classe.

1. Die Kohlensäure im Haushalte der Natur.
2. Blüten und Hoffnungen. (Ein Vergleich.)
3. Siegfried vor seinem Tode.
4. Wie gestalteten sich die Beziehungen der fränkischen Monarchie und später die des deutschen Reiches zu den östlichen Grenzländern?
5. Darlegung des tragischen Conflictes, in welchen Rüdiger gerät.
6. Auf der Eisbahn. (Schularbeit.)
7. Welchen Einfluss hatten die Kreuzzüge in Beziehung auf den Handel?
8. Welches sind die wichtigsten Luftströmungen?
9. Welche Wichtigkeit hat die Kartoffel als Culturpflanze?
10. Wie hat das habsburgische Herzogshaus die Entstehung der großen österreichischen Monarchie vorbereitet?
11. Beschreibung einer Wanderung durch das mittlere Solathal.
12. Darlegung des Gedankenganges im Eingangsmonologe von Göthes Drama „Iphigenie auf Tauris“ unter besonderer Berücksichtigung der Periodenbildung. (Schularbeit.)

Wilhelm Nitsch.

VII. Classe.

1. Wie fängt es der Dichter an, um räumliche Dinge darzustellen?
2. In welchen Perioden der Weltliteratur begegnen uns die bedeutendsten Satiriker, und warum gerade dort?
3. Eine Sentenz aus Göthes Iphigenie nach eigener Wahl.
4. Wert der Arbeit.

5. Ist Göthes Iphigenie ein antikes oder ein modernes Drama zu nennen?
6. Gedankengang der Exposition in Corneilles Cinna. (Schularbeit.)
7. Eine Charakterschilderung nach Schillers „Jungfrau von Orleans“.
8. Gedankengang des Schiller'schen Aufsatzes „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“. In Dispositionsform.
9. Die geographische Einheit Oesterreichs.
10. Was lernen wir aus Schillers Lebensgang? (Schularbeit.)
11. Göthes Epos „Hermann und Dorothea“ als Zeitgemälde.
12. Welche Vortheile bietet der moderne Staat seinen Bürgern, und welche Leistungen fordert er von ihnen? (Maturitätsthema.)

Victor Terlitza.



V. Freie Lehrgegenstände.

Als freie Gegenstände werden an der Anstalt gelehrt: Polnische Sprache, Stenographie, analytische Chemie und Gesang.

Die Zulassung zur Theilnahme am Unterrichte in diesen Gegenständen wird im Anfange eines jeden Semesters durch eine Anmeldung bei der Direction nachgesucht, welche bei Schülern der Unterclassen eine Zustimmungserklärung des Vaters oder seines gesetzlichen Vertreters voraussetzt. Über die Aufnahme oder Zurückweisung einer solchen Meldung entscheidet der Lehrkörper. Schüler der I., II. und III. Classe können zur Theilnahme am Stenographie-Unterrichte nicht zugelassen werden. An den praktischen Arbeiten im chemischen Laboratorium können nur vorgeschrittene Schüler der VI. und VII. Classe theilnehmen.

Durch die erwirkte Zulassung wird das freie Lehrfach für den Schüler insofern ein obligater Lehrgegenstand, als er dem Unterrichte durch das betreffende Semester beizuwohnen und sich allen Übungen mit ununterbrochenem Fleiße zu unterziehen hat.

Der Rücktritt eines Schülers während des Semesters kann vom Lehrkörper nur aus berücksichtigungswürdigen Gründen gestattet werden. Derselbe ist vom Lehrkörper anzuordnen, sobald sich herausstellt, dass die Betheiligung des Schülers an dem freien Gegenstande auf sein Fortkommen in den Obligatfächern beeinträchtigung einwirkt.

Das eigenmächtige Ausbleiben eines Schülers von dem Unterrichte in einem gewählten freien Gegenstande wird bei der Bestimmung der allgemeinen Sittennote in Anrechnung gebracht.

Die Lehrpläne für die freien Gegenstände sind im Programme der Anstalt für das Schuljahr 1881/82 vollständig enthalten.

Die Frequenz gestaltete sich am Schlusse des Schuljahres 1882/83 wie folgt:

1. Polnische Sprache.

I. Classe	39	Schüler,
II. „	26	„
III. „	13	„
	<hr/>	
	zusammen 78 Schüler.	

2. Stenographie.

I. Curs	21	Schüler,
II. „	19	„
	<hr/>	
	zusammen 40 Schüler.	

3. Analytische Chemie.

I. Abtheilung	2	Schüler,
II. „	4	„
	<hr/>	
	zusammen 6 Schüler.	

4. Gesang.

I. Abtheilung	29	Schüler,
II. „	41	„
	<hr/>	
	zusammen 70 Schüler.	



VI, Statistisches.

a.	C l a s s e							Zu- sam- men	
	Ia	Ib	II	III	IV	V	VI		VII
I. Schülerzahl im allgemeinen.									
Im Schuljahre 1882/83 wurden auf- genommen:									
Repetenten	7	4	5	2	1	1	—	—	20
aus der vorangehenden Classe . . .	—	—	47	35	28	11	13	5	139
Auswärtige	41	44	5	3	—	—	1	—	94
zusammen	48	48	*57	40	29	12	14	5	253
Hievon traten während des Schuljahres aus									
	3	3	5	3	5	—	—	—	19
Am Schlusse des Schuljahres 1882/83 verblieben demnach									
	45	45	52	37	24	12	14	5	234
2. Statistische Daten über die am Schlusse des Schuljahres 1882/83 verbliebenen Schüler.									
α) Nach dem Wohnorte der Eltern waren:									
aus Bielitz	13	15	20	10	6	5	2	1	72
„ dem übrigen Schlesien	10	7	3	5	2	1	1	1	30
„ Biala	10	11	11	9	5	1	5	—	52
„ dem übrigen Galizien	12	12	16	12	10	5	2	3	72
„ anderen österr. Provinzen	—	—	—	1	1	—	1	—	3
„ dem Auslande	—	—	2	—	—	—	3	—	5
β) Nach dem Religionsbekennt- nisse waren:									
Katholiken	10	19	8	13	3	4	7	3	67
Protestanten (A. C.)	10	5	17	11	10	2	4	—	59
Israeliten	25	21	27	13	11	6	3	2	108
γ) Nach der Muttersprache waren:									
Deutsche	34	35	38	23	14	8	7	1	160
Čechoslaven	—	1	—	—	—	—	—	1	2
Polen	10	9	13	14	10	4	6	3	69
Ungarn	1	—	1	—	—	—	1	—	3

*) Beim Unterrichte im Freihandzeichnen wurde die II. Classe getheilt.

	C l a s s e							Zu- sam- men			
	Ia	Ib	II	III	IV	V	VI		VII		
δ) Lebensalter der Schüler am Schlusse des Schuljahres.											
11 Jahre alt waren	3	2	—	—	—	—	—	—	5		
12 " " "	10	11	6	—	—	—	—	—	27		
13 " " "	21	20	19	2	—	—	—	—	62		
14 " " "	10	9	19	9	4	—	—	—	51		
15 " " "	1	3	4	14	5	3	—	—	30		
16 " " "	—	—	3	9	11	1	—	—	24		
17 " " "	—	—	1	1	2	6	6	1	17		
18 " " "	—	—	—	2	2	1	6	3	14		
19 " " "	—	—	—	—	—	1	1	1	3		
21 " " "	—	—	—	—	—	—	1	—	1		
ε) Classification am Schlusse des II. Semesters des Schuljahres 1882/83.											
Die Vorzugsclasse erhielten	3	5	7	3	4	2	3	—	27		
" erste Classe erhielten	33	30	30	25	16	9	9	5	157		
" zweite " "	5	6	13	5	3	—	2	—	34		
" dritte " "	3	4	1	—	—	—	—	—	8		
Zur Wiederholungsprüfung wurden zugelassen	1	—	1	2	1	1	—	—	6		
Ungeprüft blieben	—	—	—	2	—	—	—	—	2		
zusammen .	45	45	52	37	24	12	14	5	234		
3. Richtigstellung der Classi- fication am Schlusse des Schul- jahres 1881/82 nach dem Er- gebnisse der Wiederholungs- prüfungen.											
Die Vorzugsclasse erhielten	5	2	6	4	5	5	—	4	31		
" erste Classe erhielten	27	19	37	37	15	8	5	8	156		
" zweite " "	2	14	9	2	2	2	—	1	32		
" dritte " "	1	—	4	2	—	—	—	—	7		
Ungeprüft blieben	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
zusammen .	35	35	56	45	22	15	5	13	226		
b.											
I. Schulgeld.											
Von der Schul- geldzahlung waren	im I. S.	{ ganz halb	—	—	13	14	9	4	7	1	48
befreit			im II. S.	{ ganz halb	10	10	10	10	5	4	6
					—	—	—	—	—	—	—
Schulgelddertrag: Im I. Semester fl. 1604, im II. " " 1428,			zusammen fl. 3032.								

2. Locales Unterstützungswesen.

α) Rechnungsabschluss

über die Einnahmen und Ausgaben der „Schülerlade“ im Schuljahre 1882/83.

E i n n a h m e n.

Cassarest vom Vorjahre . . .	fl. 879.34
Subvention des h. schlesischen Landtages pro 1883	30.—
Subvention der löbl. Bielitzer Sparcassa pro 1883	20.—
Interessen	30.21

Jahres-Beiträge der Mitglieder.

Vom Hrn. Ambrózy Karl	fl. 5.—
„ Arndt Ernst	3.—
„ Bachrach Karl	1.—
„ Bartelmuss Hals.	4.—
„ Bartelmuss Karl	5.—
„ Bathelt K. J.	5.—
„ Bathelt Victor	1.—
„ Baum Julius, Dr.	4.—
„ Bernaczik Alois	2.—
„ Biolk Josef	1.—
„ Braunberg Moriz.	1.—
„ Brüll Adolf	3.—
„ Förster Erich	1.—
„ Fränkel Ad. & Söhne	10.—
„ Fritsche Moriz.	1.—
„ Fröhlich Wilhelm	10.—
„ Glösel Karl	1.—
„ Gülcher Oskar	5.—
„ Gruber Josef	1.—
„ Hähnel Ferdinand	10.—
„ Hess Karl	2.—
„ Hoffmann Heinrich	2.—
„ Josephy Adolf	5.—
„ Keller Robert	1.—
„ Kestel Ferdinand	3.—
„ Khünl Heinrich	2.—
„ Korn Karl	5.—
„ Kramer Gustav	2.—
„ Krause Gustav	2.—
„ Mänhardt Adolf	4.—
„ Mänhardt Karl	5.—
„ Medritzer Eugen.	1.—
„ Müller Isidor	1.—
„ Nitsch Wilhelm	3.—
„ Paneth Ludwig	1.—
„ Pelleter Anton, Dr.	1.—
„ Pfister Eduard.	1.—
„ Piesch Emil	1.—
„ Pollatschek Max	1.—
„ Pollak Salomon	5.—
„ Pollitzer Max	5.—
„ Preiss Rudolf	2.—
„ Riesenfeld Erich	1.—
„ Rossmanith Constant.	1.—
„ Schäffer Hugo	1.—
„ Schäffer Siegmund	5.—
„ Schäffer Wilhelm	5.—
„ Schirn Otto	1.—

Transport fl. 1102,55

Transport	fl. 1102.55
Vom Hrn. Scholz Robert	2.—
„ Seeliger Rudolf	5.—
„ Sixt Theodor	5.—
„ Sowa Theodor	1.—
„ Sternickel Iwan	5.—
„ Strzygowski Franz.	3.—
„ Taub Fridolin	1.—
„ Täuber Theodor	1.—
„ Terlitzta Victor	2.—
„ Thuretzi Hermann	1.—
„ Tugendhat Salomon	3.—
„ Wachtel Leopold.	1.—
„ Wiedmann Robert	3.—
„ Winkler Karl, Dr.	4.—
„ Zoll Siegmund, Dr.	5.—

Schülerbeiträge.

Classe Ia.

Borger fl. 1.—, Butschek fl. 1.—, Gross fl. 1.50, Heider 30 kr., Hoffmann 20 kr., Lankosz 20 kr., Mickler 20 kr., Nichtenhäuser 20 kr., Prietzyk 20 kr., Sachs 20 kr., Schanzer fl. 1.—, Schmidt 20 kr., Schnatzky 30 kr., Simachowicz 25 kr.	6.75
---	------

Classe Ib.

Bialas 20 kr., Blumenstock 10 kr., Bornstein 10 kr., Feix 20 kr., Gichner 20 kr., Heinrich 20 kr., Isler 8 kr., Laubenberg fl. 1.—, Lober 20 kr., Neumann 30 kr., Opletal 20 kr., Popper 20 kr., Rosenbaum 20 kr., Rother 10 kr., Rużyczka 30 kr., Samesch 40 kr., Schanzer 20 kr., Schorr 50 kr., Silberstein 20 kr., Söwy 30 kr., Suchy 10 kr., Then 20 kr., Urbach 10 kr., Vogt 30 kr., Walczok 50 kr., Weiß 10 kr., Wjeja 20 kr., Zajaczek 20 kr., Zöch 20 kr.	7.08
Sonstige Beiträge dieser Classe	— .72

II. Classe.

Bach 40 kr., Bäck 20 kr., Beinlich 20 kr., Eisenberg 20 kr., Graubner 20 kr., Horwath 10 kr., Lindner 20 kr., Linnert 20 kr., Schorr 50 kr., Schröter 50 kr., Sennewaldt 50 kr., Stosius 50 kr., v. Zaba 50 kr.	4.20
---	------

Transport fl. 1163.30

Transport fl. 1163.30

III. Classe.

Czekański 30 kr., Freund 20 kr., Gasch 40 kr., Hein 30 kr., Hertz 50 kr., Janiczek 20 kr., Kobler 30 kr., Koy 40 kr., Neumann 50 kr., Rihošek 20 kr., Rodič 50 kr., Schmeja fl. 1.—, Suski 20 kr., Vogt 40 kr., Wejwoda 50 kr., Wilde 20 kr.	6.10
--	------

IV. Classe.

Bathelt fl. 2.—, Czekański 40 kr., Hoffmann fl. 2.—, Mandel 50 kr., Mehl fl. 1.—, Schnei- der 50 kr.	6.50
Transport fl. 1175.90	

Transport fl. 1175.90

V. Classe.

Chwalibóg 50 kr., Dołkowski 40 kr., Gallatsch 50 kr., Körbel fl. 1.—, Kottas 30 kr., Kržízan 50 kr., Landmann 20 kr., Paneth 15 kr., Sachs A. 30 kr., Sachs M. 40 kr., Söwy 50 kr., Waleczok fl. 1.— "	5.75
--	------

VI. Classe.

Gesamtergebnis	6.20
--------------------------	------

VII. Classe.

Gartner fl. 2.—, Silberstein 35 kr., Kleiber 50 kr., Oppitz fl. 1.— "	3.85
Zusammen fl. 1191.70	

Ausgaben.

Für den Ankauf der Silberrenten-Obligation Nr. 46141 pr. 1000 fl.	fl. 780.—
" Lehrbücher	" 131.76
" Büchereinbände	" 18.75
" Zeichen- und Schreibmaterialien	" 105.79
Unterstützungen in Barem	" 24.30
Dienerlohn	" 4.—
Stempel u. dgl.	" —.33
Zusammen fl. 1064.93	

Summe der Einnahmen	fl. 1191.70
Summe der Ausgaben	" 1064.93

Cassabestand am Schlusse des Schuljahres 1882/83 fl. 126.77

Vermögensnachweisung.

1. Barvorrat mit Ende 1882/83	fl. 126.77
2. Silberrenten-Obligation Nr. 46141 pr. 1000 fl.	" 780.—
Summe fl. 906.77	

Rudolf Preiss, k. k. Professor, Cassier.

Herr Karl Kaluža, Buchbinder in Bielitz, schenkte der „Schülerlade“ eine namhafte Partie von Schreib- und Zeichenrequisiten.

Der Vorstand der „Schülerlade“ erfüllt eine angenehme Pflicht, indem er hiermit allen Denjenigen, welche zum Gedeihen dieses Institutes beigetragen, den wärmsten Dank ausspricht.

3) Stipendien.

Die Zinsen des Stipendienfondes der Anstalt beliefen sich auf 25 fl. 20 kr. Hievon erhielten Schönberg Ferdinand der III. und Landmann Leopold der V. Classe je 12 fl. 60 kr.

3. Aufwand für Lehrmittel.

Außerordentlicher Lehrmittelbeitrag des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht	fl. 500.—
Lehrmittelbeitrag der Stadtgemeinde Bielitz pro 1883	" 300.—
Aufnahmestaxen à fl. 2.10 von 94 Schülern	" 197.40
Lehrmittelbeiträge à fl. 1.05 von 253 Schülern	" 265.65
Zinsen des Bibliotheksfondes pro 1883	" 67.20
Taxen für 9 Semestral-Zeugnis-Duplicate	" 9.—
Zusammen fl. 1339.25	

VII. Vermehrung der Lehrmittelsammlungen.

a. Bibliothek.

(Bibliothekare: **W. Nitsch**, **V. Terlitz** und **C. Rossmann**.)

1. Lehrerbibliothek.

Zuwachs durch Ankauf.

Lessings Minna von Barnhelm und Nathan der Weise; Göthes Egmont, Iphigenie auf Tauris und Torquato Tasso; Schillers Wallenstein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans und Wilhem Tell — in je 5 Exemplaren, zum Gebrauche bei den Maturitätsprüfungen.

Grieb, Englisch-deutsches und deutsch-englisches Wörterbuch. 2 Bände.

Dahn, Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker. 2 Bände.

Martus, Mathematische Aufgaben. — Baltzer, Analytische Geometrie. — Steiner, Vorlesungen über synthetische Geometrie.

Fiek, Flora von Schlesien.

Meyer, Conversations-Lexikon. 16 Bde. — Katalog für die Schüler-Bibliotheken österr. Gymnasien. (Wien, Hölder.)

Verordnungsblatt für den Dienstbereich des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht. Jahrg. 1883. — Herrig, Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 68 und 69. — Sybel, Historische Zeitschrift. Jahrg. 1883. — Poggendorff, Annalen. Jahrg. 1883. — Beiblätter zu Poggendorffs Annalen. Jahrg. 1883. — Kolbe, Zeitschrift für das Realschulwesen. Jahrg. 1883. — Hoffmann, Zeitschrift für den mathematischen und naturwissenschaftlichen Unterricht. Jahrg. 1883. — Grunert, Archiv für Mathematik und Physik. Jahrg. 1883. — Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen. Bd. I. und II.

Zuwachs durch Schenkung.

Vom h. k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht: Österreichische Geschichte für das Volk. Bd. VII, VIII und X. — 2 Ex. der Festschrift „Vindobona“. — Ergebnisse der nach dem Stande vom 31. December 1880 in Schlesien ausgeführten Zählung der Bevölkerung und der häuslichen Nutzthiere.

Vom h. k. k. schles. Landesschulrate: Dessen Bericht über den Zustand des gesammten Schulwesens Schlesiens im Schuljahre 1881/82. — Österr. Botanische Zeitschrift. Jahrg. 1883.

Vom Herrn Andreas Henschik in Bielitz: Jordan, Epische Briefe.

Zuwachs durch Tausch.

197 Programme österr. Lehranstalten.

2. Schülerbibliothek.

Zuwachs durch Ankauf.

Stifter, Studien. 1. und 2. Bd. — Scheffel, Ekkehard. — Hauff, Lichtenstein. — Schwab, Die deutschen Volksbücher. — Klee, Zwanzig deutsche Volksbücher. — Lausch, Das Buch der

schönsten Kinder- und Volksmärchen. — Nieritz, Der Kaufmann von Venedig. — Ders., Die Türken vor Wien im Jahre 1683. — Ders., Die Hussiten vor Naumburg. — Ders., Gustav Wasa, oder: König und Bauer. — Ders., Die Hunnenschlacht. — Ders., Der kleine Bergmann. — Ders., Alexander Menzikoff — Ders., Treue bis in den Tod. — Ders., Belizar. — Ders., Pompejis letzte Tage. — Horn, Der Orkan auf Cuba. — Ders., Ein Kongo-Neger. — Ders., Wie einer ein Wallfischfänger wurde. — Ders., Die Pelzjäger der Hudsonsbaycompagnie. — Ders., Scharnhorst. — Ders., Der Lebensgang George Washingtons. — Ders., Der Overseer. — Obentraut, Tegethoff. — Ders., Josef Ressel. — Herchenbach, Am Meeresstrande und auf hoher See. — Ders., Bagdad, die Königin der Wüste. — Ders., Ewald Moor, der Schiffsjunge. — Ders., Der Slavenhändler von Benguela. — Ders., Durch die nubische Wüste nach Khartum. — Ders., Aus dem Leben der Kabylen. — Ders., König Amalrich von Jerusalem und die beiden Pilger. — Ders., Der Gaisbus. — Ders., Benvenuto Cellini, der Goldschmied. — Ders., Der Austern-See. — Wägner, Unsere Vorzeit. Nordisch-germanische Götter und Helden. — Ders., Unsere Vorzeit. Deutsche Heldensagen. — Campe, Die Entdeckung von Amerika. (Umgearbeitet von Dr. A. Pfaff.) — Älschker, Maria Theresia vor ihrer Thronbesteigung. — Ders., Maria Theresia im Erbfolgekriege. — Proschko, Die Kaiserburg in Wien. — Toulou, Die vulkanischen Berge. — Schweiger-Lerchenfeld, Arabische Landschaften. — Jüttner, Das Meer. — Paulitschke, Die afrikanischen Neger. — Dielitz, Naturbilder und Reiseskizzen. — Ders., Kosmoramen. — Ders., Amerikanische Reisebilder. — Mensch, Die beiden ersten deutschen Nordpolfahrten. — Schneider, Typen-Atlas. — Wagner, Zonen-Bilder. — Herrmann, Raupen- und Schmetterlingsjäger. — Gindely, Geschichte des dreißigjährigen Krieges. 3 Bde.

Zuwachs durch Schenkung.

Von einem ungenannt sein Wollenden: Baucalari, Prinz Eugen. — Pichler, Der alte Barbarossa. — Wagner, Hausschatz. — Fénelon, Les aventures de Télémaque. (Schulausgabe.) — Schramm, Geschichte und Geographie von Österreich-Ungarn in Bezug auf alle wichtigsten Zahlennotizen mnemonisch bearbeitet.

b. Lehrmittelsammlung für den geographisch-historischen Unterricht.

(Custos: **Dr. A. Pelleter.**)

Zuwachs durch Ankauf.

Langl, Geschichtsbilder. 2. Suppl. 4 Bl.

c. Naturhistorisches Cabinet.

(Custos: **A. Baier.**)

Zuwachs durch Ankauf.

1 Hausmarder. — 1 Waschbär. — 1 Palmenroller. — 1 Tiegerkatze. — 1 Fuchskusu. — 1 Wanderratte. — 1 Urson. — 1 Edelhirsch (Kalb). — 1 Gazelle, ♂. — 1 Mäusebussard. — 1 Bauchfußbussard. — 1 Sperbereule. — 1 Rothstirnarara. — 1 Pfefferfresser. — 1 Goldfasan, ♂

1 Eisvogel. — 1 Bluthänfling. — 1 Kanarienvogel. — 1 Grosser Würger.
 — 1 Nebelkrähe. — 1 Saatkrähe. — 1 Dohle. — 1 Eichelhäher. —
 1 Star. — 1 Auerhahn.
 1 Hummer.

Zuwachs durch Schenkung.

Von dem supplirenden Lehrer der Anstalt Herrn Eugen Medritzer: 1 ganzes Edelhirschgeweih.

d. Physikalisches Cabinet.

(Custos: **J. Gruber.**)

Zuwachs durch Ankauf.

8 Schwerpunktsmodelle. — 1 Metronom mit Glockenschlag. —
 2 Volumeter nach Gay-Lussac. — 1 Glasballon mit Hahn und Halbkugel. —
 2 Kautschukballons. — 1 Meidinger-Element. — 1 Leclanche-Element. —
 1 Grove-Element. — 1 secundäres Element nach Gaston Plantè. —
 1 achromatische Projectionslinse. — 1 Flintglasprisma. —
 2 Turmalinplatten parallel zur Axe geschliffen. — 1 optischer Theodolith, complet.

1 Parallelschraubstock. — Diverse Utensilien und Werkzeuge.

e. Chemisches Laboratorium.

(Custos: **E. Medritzer.**)

Zuwachs durch Ankauf.

1 Destillierapparat sammt Kühler.

Größere Partien von Rohmaterialien, Präparaten, Glasgeräten (Präparatengläser, Messgefäße) und Porzellanwaren.

Zuwachs durch Schenkung.

Vom Herrn Heinrich Fränkel, Fabrikanten in Lipnik: Eine Collection ätherischer Öle.

f. Lehrmittelsammlung für den Unterricht im Freihandzeichnen und in der darstellenden Geometrie.

(Custoden: **R. Preiss** und **C. Rossmannith.**)

Zuwachs durch Ankauf.

4 Draht- und 3 Holzmodelle für den Unterricht im Perspectivzeichnen. — 1 Modellstativ.

12 Gipsmodelle für ornamentales und Figuren-Zeichnen.

VIII. Maturitätsprüfung.

a) Ergebnisse der im Juli-Termine 1882 abgehaltenen Prüfungen.

Es wurden alle 13 Examinanden approbiert, und es erhielten 5, nämlich:

Aufricht Wilhelm aus Ernsdorf in Schlesien,
Bock Moriz aus Bielitz,
Guttman Samuel aus Czaniec in Galizien,
Neumann Alexander aus Bielitz und
Stuks Leopold aus Teschen in Schlesien

ein Zeugnis der Reife mit Auszeichnung, die übrigen, nämlich:

Aufricht Eduard aus Teschen in Schlesien,
Beill Titus aus Andrychau in Galizien,
Brosig Richard aus Troppau in Schlesien,
Marek Adolf aus Lipnik in Galizien,
Perl Julius aus Waag-Neustadtl in Ungarn,
Springer Anton aus Pawluſia in Galizien,
Sternickel Hans aus Biala und
Weigl Ludwig aus Wien

ein Zeugnis der Reife.

b) Maturitätsprüfungen im Juli-Termine 1883.

Die schriftlichen Prüfungen fanden am 28., 29., 30. und 31. Mai, ferner am 1. und 4. Juni 1883 statt. Denselben unterzogen sich die 5 Abiturienten der Anstalt und der Externe Friedrich R. v. Sochor, zusammen 6 Examinanden.

Themen für die schriftlichen Arbeiten.

1. Deutscher Aufsatz. Welche Vortheile bietet der moderne Staat seinen Bürgern, und welche Leistungen fordert er von ihnen? (An den Verfassungsverhältnissen Oesterreichs nachzuweisen.)

2. Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche. La tragédie de Cinna, par Corneille. (Demogeot: Histoire de la littérature française. Paris, Hachette, 1874, pag. 383.)

3. Übersetzung aus dem Deutschen ins Französische. Mignons Tanz. (Gothe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Cotta, Bd. 8.)

4. Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche. Restitution of the Mortal Remains of Napoleon Bonaparte. (From Sadler's „Cours de Versions Anglaises“.)

5. Mathematische Arbeit. α) Eine Rente von 1000 fl., welche durch 10 Jahre, und zwar zu Beginn eines jeden Jahres, zu beziehen ist, soll in eine durch 15 Jahre zu Beginn eines jeden Halbjahres zahlbare umgewandelt werden. Wie groß wird diese sein, wenn $4\frac{1}{2}\%$ Zinseszinsen gerechnet werden?

β) Die Entfernung von Bielitz und Philadelphia beträgt 945.75 geogr. Meilen. Die geogr. Breite von Bielitz ist $49^{\circ} 48' 50''$, jene von Philadelphia $39^{\circ} 57' 7.5''$. Wie groß ist die Uhr-Differenz für beide Orte.

γ) Es ist die Gleichung eines Kreises zu suchen, welcher den durch die Gleichung $(x-4)^2 + (y-3)^2 = 4$ gegebenen Kreis und die Coordinatenaxen berührt; auch ist der Flächeninhalt und der Umfang des gesuchten Kreises zu berechnen.

6. Arbeit aus der darstellenden Geometrie. α) Gegeben ist ein hohles schiefes Prisma und eine Ebene $\cong (10.5, 16, 18)$. Die untere Basis des Prismas ist ein regelmäßiges Sechseck in der I. Bildebene; deren Mittelpunkt ist $m (0, 6, 0)$, ein Eckpunkt ist $a (-1, 9.5, 0)$. Der Mittelpunkt der oberen Basis ist $m_1 (12, 9, 10)$. Es ist die Normalprojection des Durchschnittes der Ebene mit dem Prisma zu bestimmen und der Schatten dieses Objectes auszumitteln, wenn $L' 40^\circ$ und $L'' 60^\circ$ mit $1X_2$ bilden.

β) Auf der Grundebene liegt eine regelmäßig-sechsseitige Platte, deren Mittelpunkt $m (-6, 4, 0)$, ein Eckpunkt $a (-6, 7, 0)$ und deren Höhe $h = 1$ ist. Diese Platte wird von einem geraden hohlen Kegel durchdrungen, dessen Basis parallel zur Grundebene liegt. Der Mittelpunkt der letzteren ist $o (-6, 4, 4)$, der Radius $r = 3$. Die Spitze des Kegels ist $s (-6, 4, -3)$. Man stelle das über der Grundebene liegende Object sammt allen Schattenverhältnissen in centraler Projection dar, wenn $H = 7$, $D = 17$ und die Lichtrichtung parallel zur Bildebene und gegen die Grundebene unter 30° geneigt ist.

Die mündlichen Prüfungen wurden am 28. Juni 1883 unter dem Vorsitze des Herrn k. k. Landesschulinspectors Heinrich Schreier abgehalten und es wurden hiebei alle Examinanden, nämlich:

Gartner Alfred aus Bielitz,

Kleiber Othmar aus Ujsól in Galizien,

Oppitz Hugo aus Jaworzno in Galizien,

Rufeisen Alois aus Szare in Galizien,

Silberstein Ernst aus Milówka in Galizien und

Sochor Friedrich, Ritter v., aus Wien

approbiert.



IX. Chronik.

Am 28. Juli 1882 beehrte der Herr Landespräsident von Schlesien, Seine Hochgeborenen Olivier Marquis de Bacquehem, die Anstalt mit seinem Besuche.

Zu Beginn des Schuljahres 1882/83 traten die Professoren Karl Hoch und Hans Kny aus dem Lehrkörper aus. Ersterer folgte einer Berufung an die Communal-Oberrealschule im IV. Bezirke Wiens; letzterer wurde zum Professor am Staats-Obergymnasium im III. Bezirke Wiens ernannt. Herr Professor Hoch wirkte an der Anstalt seit 1. Januar 1877, Herr Professor Kny seit 16. September 1879; beide genossen die Sympathien ihrer Collegen in vollem Maße und zeichneten sich durch regen Pflichteifer und Erzielung vorzüglicher Unterrichtserfolge aus. Die hübsche und zweckmäßige Einrichtung des chemischen Laboratoriums der Anstalt ist den Bemühungen des Herrn Professors Hoch zu verdanken.

Vom 25.—30. October 1882 wurde die Anstalt von dem Herrn k. k. Landesschulinspector Heinrich Schreier inspiciert.

Zur Erinnerung an die am 27. December 1282 erfolgte Belehnung der Söhne Rudolfs von Habsburg mit den österreichischen Stammlanden fand am 22. December 1882 eine patriotische Schulfest mit folgendem Programme statt: 1. Gesang. 2. Ansprache des Directors. 3. Gesang. 4. Declamation. 5. Festrede, gehalten von Professor Wilhelm Nitsch. 6. Volkshymne.

Mit Erlass des hohen k. k. schles. Landespräsidiums vom 22. Jänner 1883 Z. 52 wurde dem Lehrkörper eröffnet, „dass Seine k. und k. Apostolische Majestät die aus Anlass der 600-jährigen Gedenkfeier der Regierung des Allerhöchsten Herrscherhauses zum Ausdruck gebrachten Glückwünsche allergnädigst zur Allerhöchsten Kenntnis zu nehmen und anzuordnen geruhen, dass den Betreffenden der Allerhöchste Dank bekannt gegeben werde.“

Das I. Semester wurde am 10. Februar 1883 geschlossen, das II. am 14. dess. Monates eröffnet.

Mit dem Beginne des II. Semesters sah sich Herr Professor Ludwig Rischner eines Augenleidens wegen genötigt, um Beurlaubung für den Rest des Schuljahres einzuschreiten, welchem Gesuche seitens der hohen Schulbehörden Folge gegeben wurde. Zum Vertreter desselben wurde der Lehramtscandidate Herr Isidor Müller ernannt.

Mitte Mai 1883 trat der Supplent Herr Josef Freytag aus dem Lehrkörper aus, um die ihm vom h. k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht verliehene Zeichenlehrerstelle an der Fachschule für Gewehrinstrumente zu Ferlach zu übernehmen. Die hiedurch erledigte Supplentenstelle wurde vom hohen k. k. schles. Landesschulrate dem Lehramtscandidate Herrn Theodor Sowa verliehen.

X. Verfügungen der vorgesetzten Behörden.

1. Erlass des h. k. k. schles. Landesschulrates vom 6. August 1882 Z. 2578, womit in Gemäßheit der Entscheidung des h. k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 22. August 1881 Z. 444 eröffnet wird, dass die Confessionslosigkeitserklärung der Eltern rücksichtlich des Religionsbekenntnisses, in welchem die Kinder zu erziehen sind, ein wirkungsloser Act sei, demnach confessionslose Personen in Betreff der religiösen Erziehung ihrer Kinder so zu behandeln seien, als ob sie noch immer dem religiösen Bekenntnisse angehörten, welches ihnen vor ihrer Confessionslosigkeitserklärung eigen war.

2. Erlass des h. k. k. schles. Landesschulrates vom 13. Februar 1883 Z. 390, womit der Anstalt ein außerordentlicher Zuschuss im Betrage von 500 fl. zur Vervollständigung des physikalischen und naturhistorischen Cabinets angewiesen wird.

3. Erlass des h. k. k. schles. Landesschulrates vom 20. April 1883 Z. 1027, womit folgende Abkürzungszeichen für die metrischen Maß- und Gewichtsgrößen angeordnet werden:

1. Für Längenmaße. Kilometer = *km*, Meter = *m*, Decimeter = *dm*, Centimeter = *cm*, Millimeter = *mm*.
2. Für Flächenmaße. Dieselben Zeichen mit Hinzufügung des Exponenten 2, also z. B. Quadrat-Decimeter = dm^2 ; ferner Hektar = *ha*, Ar = *a*.
3. Für Raummaße. Die Zeichen sub 1. mit Hinzufügung des Exponenten 3, also z. B. Cubik-Meter = m^3 .
4. Für Hohlmaße. Hektoliter = *hl*, Liter = *l*, Deciliter = *dl*, Centiliter = *cl*.
5. Für Gewichte. Tonne = *t*, Metrischer Centner = *q*, Kilogramm = *kg*, Dekagramm = *dkg*, Gramm = *g*, Decigramm = *dg*, Centigramm = *cg*, Milligramm = *mg*.

Diese Zeichen sind der betreffenden Zahl rechts auf der Zeile in lateinischer Cursivschrift und ohne Beisetzung eines Punktes anzufügen.

XI. Kundmachung in Betreff der Aufnahme der Schüler für das Schuljahr 1883/84.

Das neue Schuljahr beginnt am 17. September 1883.

Die Aufnahme der Schüler erfolgt vom 13. bis incl. 15. September, täglich von 9—12 Uhr vormittags und von 3—5 Uhr nachmittags, in der Directionskanzlei der Anstalt.

Alle neu aufzunehmenden Schüler haben in Begleitung ihrer Eltern oder deren Stellvertreter zu erscheinen.

Jeder in die I. Classe aufzunehmende Schüler hat seinen Tauf- oder Geburtsschein vorzuweisen und sich einer Aufnahmeprüfung in der Religionslehre, deutschen Sprache und Arithmetik zu unterziehen. Bei dieser Prüfung werden an den Examinanden folgende Anforderungen gestellt:

„1. Jenes Maß von Wissen in der Religion, welches in den ersten vier Jahreskursen der Volksschule erworben werden kann.

2. Fertigkeit im Lesen und Schreiben der deutschen und lateinischen Schrift; Kenntnis der Elemente aus der Formenlehre der deutschen Sprache; Fertigkeit im Analysieren einfacher bekleideter Sätze; Bekanntschaft mit den Regeln der Orthographie und Interpunction und richtige Anwendung derselben beim Dictandoschreiben.

3. Übung in den vier Grundrechnungsarten in ganzen Zahlen.“

Überdies ist jeder von einer öffentlichen Volksschule kommende Schüler verpflichtet, ein Frequentationszeugnis, welches die Noten aus der Religionslehre, der Unterrichtssprache und dem Rechnen zu enthalten hat, beizubringen.

Die Aufnahmen in die übrigen Classen erfolgen in der Regel auf Grund von Zeugnissen öffentlicher Realschulen. Schüler, welche von anderen Realschulen kommend in die hiesige Staats-Oberrealschule einzutreten beabsichtigen, haben sich durch ein Abgangszeugnis oder durch das mit der Abgangsclausel versehene letzte Semestralzeugnis darüber auszuweisen, dass sie ihren Abgang von der von ihnen bis dahin besuchten Anstalt ordnungsgemäß angemeldet haben. Aufnahmewerber, welche keine öffentliche Realschule besuchten, haben sich einer Aufnahmeprüfung zu unterziehen und durch glaubwürdige Zeugnisse zu erweisen, wo und wie sie die seit der Erwerbung des letzten Schulzeugnisses verstrichene Frist zugebracht haben. Deren Prüfung erstreckt sich nicht nur auf den in der unmittelbar vorangehenden Classe behandelten, sondern auch auf den in früheren Classen bereits abgeschlossenen Lehrstoff. Eine solche Aufnahmeprüfung wird auch bezüglich derjenigen zur Aufnahme angemeldeten Schüler vorgenommen, welche ein Gymnasium oder Realgymnasium besuchten. Ausgenommen hiervon sind jene Schüler der Realgymnasien, welche die vierte Classe dieser Anstalten mit gutem Erfolge absolvierten und sich durch Zeugnisse darüber ausweisen, dass sie in allen vier Classen obligatorischen Unterricht im Freihandzeichnen und in der III. und IV. Classe statt des obligaten Unterrichtes im Griechischen einen solchen in der französischen Sprache erhalten haben.

Gesuche um Befreiung von der Schulgeldzahlung sind mit einem Armuts- oder Mittellosigkeits-Zeugnissen und dem letzten Semestralzeugnisse zu belegen und bis spätestens 30. September bei der Anstalts-Direction zu überreichen.

Jeder Schüler hat einen Lehrmittelbeitrag von 1 fl. 5 kr., jeder neu eingetretene Schüler überdies eine Aufnahmestaxe von 2 fl. 10 kr. zu entrichten. Diese Beträge fließen in den Lehrmittelfond der Anstalt. Zuzufolge h. Min.-Verordnung vom 14. Juni 1878 Z. 9290 sind Befreiungen von der Zahlung dieser Taxen nicht zulässig.

Bielitz, den 14. Juli 1883.

Die k. k. Direction der Staats-Oberrealschule.

