

JAHRESBERICHT

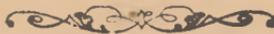
des

K. K. ZWEITEN OBERGYMNASIUMS

in Lemberg

FÜR DAS SCHULJAHR

1905



LEMBERG.

Buchdruckerei und Litographie Piller & Comp.

1905.



Ry. 1225.
Spr. 132

Inhalt:

1. Abhandlung des H. Sigmund Bromberg: Zur Kritik der Anwendung des Naturalismus im Drama: Das naturalistische Drama Hauptmanns.
 2. Schulnachrichten von der Direktion.
-

ZUR KRITIK

der

Anwendung des Naturalismus im Drama:

Das naturalistische Drama Hauptmanns

Eine Vorstudie.

I.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist beschränkt. In doppelter Richtung. Erstens konnte hier der Persönlichkeit Gerhart Hauptmanns als Mensch und Dichter nicht Rechnung getragen werden. Nicht einmal seinem Schaffen als solchem, noch viel weniger seinem Werke als ganzen — insoweit es abgeschlossen erschiene. Es ist nur das naturalistische Drama Hauptmanns ins Auge gefaßt, nicht das zeitgenössische naturalistische Drama, sondern nur dasjenige Hauptmanns und darin liegt die zweite Beschränkung.

Es wird wohl einerseits nicht möglich sein, die Person Hauptmanns, so wie sie sich in seinem gesamten Schaffen kundgibt, aus den folgenden Erörterungen völlig auszuschließen, obensowenig ist es darauf abgesehen, das naturalistische Drama Hauptmanns ganz isoliert von dem übrigen zeitgenössischen hinzustellen. Im Gegenteil wird jenes hier als Typus und Vorbild genommen, und es muß also das darüber Gesagte zum überwiegenden Teil auch für dieses Geltung beanspruchen. Immerhin muß aber, um Mißdeutungen vorzubengen, auf die zweifache Beschränkung im Voraus hingewiesen werden, die erste durch die Aufgabe selbst gegeben, die zweite durch die Rücksicht auf den mir gestatteten Raum auferlegt. — Das Ganze aber ist, und darauf soll auch aufmerksam gemacht werden, eine Vorstudie sein für eine breiter anzulegende Untersuchung über die Anwendung des Naturalismus im Drama. Das naturalistische Drama Hauptmanns ist daher, wie gesagt, als Typus im Auge gefaßt, als Beispiel, an dem die Anwendbarkeit des Naturalismus im Drama geprüft werden soll. Warum ich das Drama Hauptmanns hiezu wählte — braucht nicht erst gerechtfertigt zu wer-

den. Hauptmann ist unter den zeitgenössischen naturalistischen Dramatikern der hervorragendste, der erfolgreichste und der konsequenteste.

Gerhart Hauptmann (geb. am 15. November 1862. zu Salzbrunn in Schlesien) debütierte, nachdem er sich früher als Bildhauer versucht hatte, im Jahre 1885. mit einer byronisierenden epischen Dichtung „Promethidenlos“.

Dieses aus dem Buchhandel zurückgezogene Jugendwerk hat aber nur literaturgeschichtliches Interesse.

Dann brachte am 28. Oktober 1889 die »Freie Bühne« das dramatische Erstlingswerk Hauptmanns, das soziale Drama „Vor Sonnenaufgang“ im Lessingtheater zu Berlin zur Aufführung, in jener denkwürdig stürmischen Vorstellung, die als erste Schlacht des seitdem geführten, sonderbaren Kampfes gelten darf, in dem sich der Naturalismus an fast lauter glänzenden Siegen verblutete. Theodor Fontane nannte das Werk die »Erfüllung Ibsens«, ein Beweis, wie stark es trotz aller Mängel wirkte und ein Beispiel unter Tausenden, wie ungeheuerlich sich Zeitgenossen in ihrem Urteil über ein Werk irren können. In Wirklichkeit ist es eben ein Erstlingswerk und steht, vorbedeutungsvoll für den künftigen Hauptmann, unter dem Einfluß Ibsens und Tolstois („Macht der Finsterniß“), wohl auch Zolas einerseits und Schläfs und Holzens andererseits.

Es schildert — und auch dieses Schildern ist vorbedeutungsvoll — in jugendlich kraß aufgetragenen Farben das entsetzliche Verkommen einer plötzlich reich gewordenen schlesischen Bauernfamilie und ihr Zugrundegehen am Alkoholismus. In knappen Zeiträumen von je einem Jahr folgten dann »Das Friedensfest« und »Einsame Menschen«, beide, wie das erste, echte Sturm- und Drangdramen, unter dem vorwiegenden Einfluß Ibsens stehend.

Dann folgten „die Weber“ (1892), ein Schauspiel aus den 40-er Jahren, bis jetzt das Hauptwerk Hauptmanns und des deutschen Naturalismus, wieder eine Schilderung, und zwar eine ergreifende, der Weibernot, sowie die Komödien „College Crampton“ (1892), eine Charakterstudie, und „der Biberpelz“ (1893.) Hauptmann steht in diesen Werken auf der Höhe seiner naturalistischen Technik, hat sich vom Einfluß Ibsens zum Teil befreit, freilich nur, um sich in den Kleists und anderer zu begeben.

Alle drei sind aber wiederum Schilderungen, wie auch das nächstfolgende „Hannele“ oder „Hanneles Himmelfahrt“ (1893), wo der Naturalismus in poetisch eingekleideten Symbolismus umschlägt, oder eigentlich mit ihm ringt.

Im Jahre 1892. erschienen auch die novellistischen Studien „Bahnwärter Thiel“ und „Der Apostel“. Die erste besonders Zeugnis legend für Hauptmanns Kraft der Charakteristik und Mitgefühl bei Schilderung der einfachen Seele eines Mannes aus dem Volke.

Zwei Jahre nach dem „Biberpelz“ (1895) folgte „Florian Geyer“, ein Versuch, die Technik der naturalistisch-impressionistischen Milieudarstellung auf das historische Drama zu übertragen. Der Versuch

ist, das muß man anerkennen, ernst und in seiner Art proßartig gedacht gewesen. Er mißlang aber und es folgte ein vollständiger Umschlag. Im Jahre 1896 erschien „Die versunkene Glocke“, ein deutsches Märchendrama in Versen, zum ersten male bei Hauptmann keine Schilderung, sondern ein echtes Drama, insofern es der Anlage nach ein Ringen darstellen soll, freilich ein sonderbares. Hier hat Hauptmann den Naturalismus vollständig bei seite gelassen und wandelt in den Spuren Faust und Brands mit echter Epigonengemächlichkeit, Manieriertheit und Gespreiztheit. Nicht uninteressant, aber auch nicht zu verwundern ist es, daß das Drama den größten buchhändlerischen und Bühnenerfolg aufzuweisen hat. Das große Publikum war gerührt, daß der strenge Naturalist sich zu einer so süßlicher Versprache herbeiließ. Nun, die Verse und ihr Inhalt waren auch danach, dieses Publikum zu entzücken. Original war Hauptmann dießmal noch weniger als sonst.

Im Jahre 1898 erschien aber (5. November aufgeführt) „Fuhrmann Henschel“ und zwar so wie seinerzeit »Die Weber« (»De Waber«) als »Originalausgabe« in reinem schlesischen Dialekt und als „Übertragung“ in gemeinverständlicherer Fassung. Es ist eine Wiederholung des Motivs im »Bahnwärter Thiel« und wieder ein streng naturalistisches Drama – mehr Schilderung als Handlung. Im Jahre 1900 folgte dann der Schwank „Schluck und Jau“, an Shakespeares Vorspiel in der „Zähmung der Widerspenstigen« anknüpfend und das naturalistische Charakterdrama (um die Bezeichnung der Kürze halber zu gebrauchen) „Michael Kramer“. Dann folgte die Tragikomödie „Der rote Hahn“, eine Fortsetzung der diebskomödie »Der Biberpelz«, ein zweites Versdrama, »Der arme Heinrich“ (1902), etwas naturalistisch gefärbt, sonst ebensowenig original, (Kleist) dafür aber ebenso redselig wie das erste, das naturalistische Schauspiel „Rose Berndt“ (1903) eine Wiederaufnahme des Themas der „Maria Magdalena“ von Heibel, endlich „Elga“, eine Dramatisierung Grillparzers Novelle »Das Kloster von Sendomir“.

Eine reiche Tätigkeit, fast allzureich, wenn man die kurze Spanne Zeit in Betracht zieht, in der die Werke entstanden. Was in ihr im Hinblick auf den Zweck unserer Betrachtung, auf den ersten Blick merkwürdig erscheint, ist der mehrmalige Abfall von der naturalistischen Methode. Es ist, als ob der Dichter selbst Zweifel hegte, ob sie die einzig richtige sei, ja, wenn man die Probleme, die zu lösen gerade in den nichtnaturalistischen Dramen versucht wird, schärfer betrachtet, scheint es fast, als ob sich in diesen Werken ein Ringen um eine höhere Kunstmethode offenbarte.

Weiters fällt bei einer allgemeinen Übersicht aller Werke Hauptmanns eine ziemliche Ideenarmut, verbunden mit einer durchgängigen Abhängigkeit von irgend einem Vorbild (Bartels nennt sie treffend Patenstücke) auf, also ein Mangel an original schaffender Kraft. Endlich ist es eine für unsere Untersuchung wichtige Erscheinung, daß Hauptmann fast ausnahmslos charakter- und willensschwache, ja völlig willenslose Menschen zu Hauptpersonen seiner Dramen macht. Frei-

lich die Wolfen in dem „Biberpelz“ ist eine Person, die zu wollen versteht, aber „Der Biberpelz“ ist eben eine Komödie – kein Drama jedenfalls.

Das im Sommer des Jahres 1889 zum ersten mal herausgegebene und im Frühling desselben Jahres entstandene dramatische Erstlingswert Hauptmanns: »Vor Sonnenaufgang« ist Bjarne P. Holmsen, »dem konsequentesten Realisten, Verfasser von »Papa Hamlet« in freudiger Anerkennug der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung« gewidmet. Gemeint sind Arno Holz und Johannes Schlaf, die sich im Winter 1887 bis 1888 in Nieder-Schönhausen zu gemeinsammer Arbeit zusammenfanden, deren erste Frucht der Novellencyklus „Papa Hamlet“ (1889) war, die zweite das Drama „Familie Selicke“, beide unter dem gemeinsamen Pseudonym Bjarne P. Holmsen herausgegeben.

Hauptmann will durch seine Widmung den Dank ausdrücken für die Anregung, die ihm von Holz gegeben wurde. Schlenther schreibt darüber in seiner Hauptmann Biographie: „Holz las in seiner kleinen, sehr rührend und anschaulich von ihm geschilderten, »Bude« in Hauptmanns Gegenwart eine Reihe kleiner Skizzen vor, die er gemeinschaftlich mit seinem etwas älteren Freund und Stubengenossen, Johannes Schlaf verfaßt hatte. Die wesentlichste dieser Skizzen hieß »Papa Hamlet« und führte mit peinlichster Liebe zum kleinsten Detail in eine verwahrloste Komödienwirtschaft, die ohne jede Furcht vor den Widerwärtigkeiten der Armut, der Lüderlichkeit, des Schmutzes in vollkommener Naturtreue, der Wirklichkeit gemäß, sehr talentvoll abgeklatscht war. Mehr noch als diese Skizzen mögen auf Gerhart Hauptmann die eindrucklichen Reden gewirkt haben, in welchen Holz seine Kunsttheorie entwickelte, der jener »Papa Hamlet« als Paradigma dienen sollte“. Dann weiter: „Gerhart Hauptmann sah nun das, was er innerlich bestimmt empfand, durch Arno Holzens schneidige Beredsamkeit in Form und Satzung gebracht. Arno Holz hatte es nicht mehr nötig, diesen neuen Kameraden zum Realismus zu bekehren. Er gab im aber die letzte entscheidende Anregung“.

So der Biograph, der mit der Entwicklungsgeschichte Hauptmanns innig vertraut ist. Er bemüht sich zwar in der Folge nachzuweisen, daß sich bei Hauptmann schon früher diese radikale Wendung vorbereitete und weist unter anderem auf die im Jahre 1887, also noch bevor Hauptmann Arno Holz kannte, verfaßte novellistische Studie „Bahnwärter Thiel“ hin. Dies ist aber einerseits überflüssig, denn es versteht sich von selbst, daß sich die Wendung in der Seele Hauptmanns vorbereiten mußte, damit die Anregung sie dann herbeiführen könnte. Andererseits ist aber damit nicht viel nachgewiesen.

Denn, zugegeben, daß im »Bahnwärter Thiel« der künftige Hauptmann sich ankündigte, so ist es ja eben eine »novellistische Studie«, also eine erzählende Dichtung, mit der wir es hier zu tun haben und Schlenther erwähnt auch, daß Hauptmann an einen autobiographischen Roman dachte, also wieder eine erzählende Dichtung.

tung,—seitdem aber producirt Hauptmann nur Dramen. Nun besteht aber schon „Papa Hamlet“ aus fast lauter Rede und Gegenrede, so daß die eingeflochtene Schilderung nicht viel mehr oder, mit manchem Drama verglichen, entschieden weniger Raum einnimmt, als die szenischen Bemerkungen Hauptmanns, und sich das ganze wie eine Reihe szenischer Bilder liest. Als Beispiel diene gleich der Anfang, den wir auch deshalb wörtlich wiedergeben weil der nervös impressionistische Dialog charakteristisch und vorbildlich ist:

Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen?... „He! Horatio!“

„Gleich! Gleich, Nielchen! Wo brennt's denn? Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?“

„N... nein! Das heißt“...

— — „Donnerwetter nochmal! Das, das ist ja eine, eine — Badewanne!“

Der arme, kleine ole Nissen wäre um ein Haar über sie gestolpert. Er hatte eben die Küche passirt und suchte jetzt auf allen Vieren nach seinem blauen Pincenez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war.

„Ha“? Was? Was sagstest du?!

„Was denn Nielchen? Was denn?“

„Schäfskopp!“

„Aber Tiinwiebel!“

„Amalie?! Ich...“

„Ai! Kieek da! Also döß!“

„Ha“?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel, Amalie! Hä! Was?“

Amalie lächelte. Etwas abgespannt.

„Ein Prachtkerl!“

„Ein Teufelsbraten! Mein Teufelsbraten! Mein Teufelsbraten! Hä! Was, Amalie? Mein Teufelsbraten!“

Amalie nickte. Etwas müde.

„Ja doch, Herr Thienwiebel! Ja doch!“

Aber Frau Wachtel mühte sich vergeblich ab. Herr Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem, wollte seinen Teufelsbraten nicht wieder loslassen.

„Hä, oller Junge? Hä?“

„In der Tat, Nielchen! In der Tat, ein... ein.. Prachtinstitut! Ein Prachtinstitut!“

„Hoo, hoo, hoo, hopp! Hoo, hoo, hopp! Bumm!!!“

Der große Thienwiebel schwelgte vor Wonne. Er hatte sich jetzt sogar auf ein Bein gestellt. Hinten aus seinen karrirten Schlafrock klunkerten die Wattenstückchen.

„Aber Thienwiebel!“.....

Noch merkwürdiger ist die Darstellungstechnik in einer andern Novelle „Die papierene Passion“. Hier sind die szenischen Anga-

ben, um sie so zu nennen, durch kleineren Druck von dem Dialog, dem eigentlichen Inhalt, kenntlich gemacht. Wir geben auch aus ihr eine Probe, etwas gekürzt, aber in der Weise, daß das Bild unverfälscht bleibt:

Eine kleine berliner Küche, vier Treppen hoch, um die Weihnachtszeit. Es ist fast dunkel. Nur das Herdfeuer, das oben über die Decke zittert, und ab und zu aus dem Aschenloch ein paar Funken, die leis in den Kohlenkasten spritzen.

Mutter Abendroth'n, eine braunirdene Schüssel zwischen den Knien, sitzt da und reibt Kartoffeln. Ihr dickes, rundes Gesicht ist in den Widerschein der Herdglut vor ihr getaucht und puterrot; ihr Haar schwarz und glatt gescheitelt. Sie trägt eine dunkelbraune Trikottaille, die durch eine bunte Brosche zusammengehalten wird mit dem Bildniß der Königin Louise.

Die Uhr über dem Bett tickt, stoßweise weht der Wind den Schnee gegen das kleine Fenster. Dazwischen zuweilen, leise in das dumpfe Geräter der Fabrik hinten auf dem Hofe, das Klirren der Scheiben.

„Hach Jott ja! — Ich sag ja! Sonn Fruenzimmer!“

Das Reibeisen ist ihr in den Brei gerutscht, sie klopft es gegen den Schüsselrand ab.

„Ich sag't ja! Ich ärjer mir noch kaputt! An janzen Leibe! Ich krieg de Schwindsucht! Sonn Fruenzimmer!“

Die kleinen silbernen Ringe in ihrem Obrläppchen zittern, wieder kratzt es regelmäßig durch die Küche.

„Nee! Nee! Sonn Fruenzimmer! Sonn... pff?! Ooch schlecht!! Ich sag't ja! Warum nich lieberst in de Beene?? Sonn Miststicken!! Na komm Du mir man! Ich weer Dir schon inweihen! — — — Wat??... Eenzen... Zween...“

Die Uhr über dem Bett hat zu schlagen begonnen, Mutter Abendroth'n zählt.

„Vieren... Fünwen... Wat, Sechseu?! Nanu wird's Dag! Nu schlag eener lang hin! Sonn Aas!“

Jetzt, endlich, ist auch die Kuchentür aufgegangen.

„N Abend, Mutterk'n!“

„M!!“

Verblüfft ist Wally an der Tür steten geblieben. Sie ist ein kleines, blondes, vermeckertes Ding von elf Jahren. Den Schneeball vorn an ihrer Jacke hat sie so schnell als möglich wegzuwischen gesucht, sie stottert.

„Ick... ick..“

„M!!“

Unten, vier Treppen tiefer aus dem Budikerkeller, tönt jetzt deutlich der dünne Ton einer Ziehharmonika: »Siste woll, da kimmt er, lange Schritte macht er... Mutter Abendroth, hat sich, die Hände in die Seiten mitten in die Küche gestellt... »Siste woll, da kimmt er schon, der besoffne Schwiegersohn ..«

„I! — Ich Doch! — Also doch schon?!”

„Ich... ich hab jo man.. Liese!!“

„Wat?? Liese?? — Jawoll, Du Aas! Hab — ich — Dir — nicht jesagt. Du sosst um Vieren widder da sind?! Wat?! Un jertz is't Sechsen!! Na wachte Du! Ich weer Dir! Fruenzimmer! Mensch infamichet!! Det's schon det dritte Mal!! Mit die verflucktichten Bengels haste Dir wieder rumjetrieben! Uffe Weinachtsmarcht! Aasticke!!!“

„Ach, Mutterch'en?! Mutterch'en?! Ich — ich — will't jo — Mutter!! Mutter!!“

„So! — So! — Ae! — Ae! — Ich weer Dir!!... Ich hau Dir noch, Dette Boomeel giebst!!“

„Muttär!! — Muttär!!“

Wie lebhaft erinnert nicht das an Hauptmanns Dialog und seine umständlichen szenischen Anweisungen die, wie gesagt, oft, wie in dem »Friedensfest« oder in der »Rose Berndt« bedeutend länger sind als die hier klingedruckten Stellen.

Es liegt in dem Wesen dieser impressionistischen Darstellungstechnik, daß die Beschreibung bis auf ein Minimum zusammenschrumpft und sich auf die knappe Angabe dessen beschränkt, was mit dem Auge unmittelbar gesehen oder mit dem Ohr gehört wird. In der „Papierehen Passion“ wird — das ist besonders merkwürdighiebei sogar das Zeitwort stets in der Gegenwart gebraucht, wenn nicht ganz weggelassen: Eine kleine Küche (ohne Zeitwort), das Herdfeuer zittert, die Funken spritzen, Mutter Abendroth'n sitzt, ihr Gesicht ist putterrot, sie trägt eine Trikottaille, sie klopft, die Ringe zittern... u. s. w.

Alles drängt zur dramatischen Darstellungsform, wohl zu merken: nicht zum Drama, hin. Es ist leicht zu begreifen, wie sich da die Täuschung einstellen konnte, daß dies direkt zum Drama hinführe, obwohl umgekehrt diese lose verbundenen, endlos sich eneinander reihenden, Bildchen vom Drama weit wegführen. das vor allem einen streng architektonischen Bau beansprucht.

Dieser Täuschung gaben sich auch Holz und Schlaf hin, davon gibt die „Familie Selicke“ Zeugnis. Schlenther erwähnt auch, daß Holz Gerhart Hauptmann vorschlug, mit ihm gemeinschaftlich ein Drama nach allen Regeln der neuen Kunst zu schreiben und fügt nicht mit Unrecht hinzu: »Vor diesem dämonischen Antrag, dem er anfangs bereitwillig entgegenkam, den er wohl gar herausgefordert hatte, bewahrte den Andern sein guter Stern. Mit scheuem Respekt vor dem überlegenen Kunstverstande des strammen Rastenburgers teilte er seinen Stoff nicht; wie er von Hamburg brieflich zugesagt hatte, dem neuen Kameraden mit, sondern flüchtete sich wieder nach Bergdorf«. Aber an einer früheren anderen Stelle sagt er: „Jene Begegnung mit Arno Holz entschied aber nicht nur für den Naturalismus, sondern auch für das Drama.“

Es hätte aber nicht einmal dieses Zeugnisses gebraucht. Man sieht an der ganzen Faktur der Hauptmannischen Dramen, daß sie von »Papa Hamlet« ausgegangen sind und von der Theorie Holzens, die dieser dann in seinem Buch „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Ge-

setze« (1891) niederlegte. Und es ist merkwürdig, mit welcher zäher Beharrung der Jünger an der einmal erworbenen Art festhielt. Merkwürdig in zweifacher Hinsicht. Es wirft ein Licht mehr auf die Entwicklungsunfähigkeit Hauptmanns und es zeugt auch dafür, daß Hauptmann von Natur aus geschaffen war für diese Art Kunstübung.

Jedenfalls, jene Begegnung führte Hauptmann nicht nur zum Naturalismus, sondern auch zum Drama. Wir haben also vielen und gewichtigen Grund, sich mit der Kunsttheorie Holzens näher zu befassen.

Richard M. Meyer schreibt in seiner „Deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts«. „Soll man für das Jahrzehnt von 1880-1890 nach einem Generalnenner suchen, so kann sich nur ein Wort anbieten, viel verrufen, und doch nicht ohne den Oberton geheimer Vorzüge: Nervosität. — Eine unruhige Hast überall: in der Gesetzgebung wie im Kunstgewerbe, in den Moden, wie in den Weltanschauungen. Mit atemloser Unruhe wirft man sich von der einen Seite auf die andere“. Man suchte also. Man war mit dem Alten, im Grunde mit Allem unzufrieden und suchte nach Neuem. Die verschiedenartigsten Einflüsse kreuzten sich. Zolas Einfluß war eben im Abnehmen, denn in Frankreich begannen ihn die Symbolisten zu verdrängen. Mittlerweile trat der Norden die Herrschaft über die Gemüter an. Russland und Norwegen, Tolstoi, Dostojewski, Björnson, Strindberg und endlich Ibsen. Man gab sich dieser Herrschaft willenslos und ganz hin, aber mit dem immer lebendigen Gefühl, daß sie nur interimistisch sei — bis eine eigene deutsche neue Kunst entstehen werde.

Arno Holz glaubte sie gefunden zu haben. Er begann als formsicherer, aber nichts Neues bringender Lyriker. Doch sein Band Lyrik „Buch der Zeit, Lieder eines Modernen“ hatte nicht den gewünschten Erfolg und er begann über die Ursache dieses Mißerfolges zu grübeln. So kam er zur Überzeugung, daß der Vers eine überwundene Form sei und in dem Doktrinarismus, der ihm eigen ist, ging er darum, sich ein neues Kunstgesetz zurecht zu legen. Er selbst stellt sich dann, selbstbewußt, wie immer, das Zeugnis aus »Es wird dereinst erkannt werden: noch nie hat es in unserer Literatur eine Bewegung gegeben, die von Außen her weniger beeinflußt gewesen wäre, die so von innen heraus gewachsen, die mit einem Wort nationaler war, als eben gerade diejenige, vor deren weiteren Entwicklung wir heute stehen und die mit unseren »Papa Hamlet« ihren ersten sichtbaren Ausgang genommen. Die „Familie Selicke“ ist das deutscheste Stück, das unsere Literatur überhaupt besitzt“.

Man muß lächeln. Fast möchte man ausrufen: „Hochmut kommt vor dem Fall!“ „Papa Hamlet“ ist unter einem nordischen Pseudonym in die Welt geschickt worden. Diese Mystifikation sollte ein satyrischer Peitschenhieb sein gegen die nordische Manie. Aber ist sie nicht wider willen der Verfasser zu einer Spur geworden, von wo der neue Stil kam. Steht nicht Arne Garborg hinter dem Buche,

dessen feines Naturempfinden übrigens sicher nicht von Arno Holz, sondern von Johannes Schlaf kommt? Und doch, so ein Eigenlob besitzt eine große Suggestionskraft und nicht nur die Jünger des Naturalismus, auch kühl beurteilende Kritiker glaubten ihm aufs Wort und erklärten diesen Naturalismus als rein deutsche Blüte. Dies ist er aber mit'nichten. Wenn Garborg den impressionistischen Stil gab, so stammte die Theorie von Zola.

Holz stellte sich zwar in seinen Arsführungen in den schärfsten Gegensatz zu Zola, das ist aber nur ein Beweis mehr, daß er von ihm ausging. Gegensatz weist für den Psychologen auf Ursprung. Holz verwirft den Satz Zolas; »une oeuvre d'art est un coin de la nature. vu à travers un temperament«. Darauf antwortet nun Holz: »Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein. Sie wird sie (so!) nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen, und deren Handhabung«. Ein wirklich entzetzlicher Satz. Höchst interessant ist es übrigens, wie er zu ihm kommt.

Er betrachtet eine Schiefertafel auf der ein Knabe mit dem Griffel einen Soldaten gekritzelt hat. Aus diesem »Kunstwerk« will er sich seine Theorie herausdestillieren. Darin steckt schon die ganze ungeheuerliche und unglaubliche Bornirtheit Holzens. Oder wie soll man sonst ein Unterfangen nennen, auf Grund eines einzigen Kunstwerkes und wäre es dasjenige eines Buonarrotti oder Shakspeare eine Kunsttheorie aufzubauen. Und nun ist es sicher kein Zufall, hat aber für den Betrachter einen ironischen Beigeschmack, daß es ein „Kunstwerk“ aus dem Gebiete der plastischen Kunst ist, der Malerei. Sonderbar genug für einen, der ein neues Kunstgesetz für das Drama dann gefunden zu haben glaubt. Wie, könnte er nicht vom Tanz und Gesang ausgehen? Käme er da dem Richtigen nicht näher? Aber es ist eben ein ziemlich allgemeiner Fehler der Aesthetiker, besonders der naturalistischen, daß sie in ihren Untersuchungen vom Standpunkt der nachahmenden, der plastischen Künste ausgehen.

Übrigens hätte Holz hier einen scharfen psychologischen Blick bewahrt. er könnte grade an diesem unscheinbaren Beispiel viel lernen. Auf seine Frage antwortet der Knabe, das Gekritzelt (»Schmierage« nennt es Holz in seiner schnodderigen Weise) sei ein Soldat. Holz ist nun noch naiver, als der Knabe, betrachtet das Bild ganz ernst und kommt zu dem Schluß, daß das wirklich ein Soldat, also Natur sein könnte, jedoch mit einem Mangel behaftet ist, der in den »unzureichenden Reproduktionsbedingungen und in deren unzureichender Handhabung« seine Ursache hat. Um wie viel klüger ist da der Knabe. Dieser glaubt sicher nicht, daß alle die Striche zusammen die »Tendenz« hätten, je zu einem Soldaten zu werden. Ein Strich ist, das weiß er, ein Strich und kein Bein. Er stellt ihm aber ein Bein vor, er ist für ihn das Symbol eines Beins und hilft ihm, sich ein solches vorzustellen.

Insofern ist also der Knabe mit seinem unbeholfenen Gekritzelt viel näher dem Wesen der Kunst gekommen, als es sich Holz vorstellen kann. Er strebt keine täuschende Nachahmung, keinen Abklatsch

der Natur an, um sich mit Holz dann einzureden, dies könnte je Natur sein. Die Flugkraft der kindlichen Phantasie ist eben eine andere, als die eines doktrinären, anmaßenden Kunstgesetzgebers. Wenn Kinder spielen, so genügt es, daß eines von ihnen sagt: hier steht eine Kirche, und es steht eine solche vor ihnen und sie werden anstandslos dort eine Messe abhalten, wo nur ein Rasen ist. Und sagt ein anderes: hier ist ein abgrundtiefes, schäumendes und hochgehendes Meer, so werden sie scheu die Stelle meiden und mit Aufregung und Spannung die Schiffe beobachten — es können ganz gut Steine sein — die auf diesen aufgeregten Wassern treiben. Was brauchen sie die platte Illusion? Ihnen genügt das Symbol, das weckende Wort und dieselbe Bedeutung hat für den Knaben die Zeichnung auf der Schiefertafel.

Um auf den Satz Holzens zurückzukommen, sein Widersinn liegt auf der Hand und zeugt schlecht von der Schaffenkraft seines Urhebers. Wie darf denn Nachschaffen für ein vornehmes Streben eines Künstlers gelten?

Wie viel näher der Wahrheit ist Zola, obwohl auch er von dem Standpunkt eines Malers auszugehen scheint. Er sagt zwar: »un coin de la nature«, also ein Ausschnitt der Natur, ganz malerisch gedacht, aber er sagt weiter: „vu à travers un temperament“. Geschaut es Stück Natur also, geschaut von einer Künstlerindividualität. Das ist schon etwas, was auf das Wesen der Kunst sowohl, wie auf ihre Funktion hinweist.

Was soll uns Kunst sein? Wenn Natur, wozu wäre da die Kunst nötig? Freilich in einem anderen Sinne ist Kunst Natur, insofern nämlich die Natur selbst es nicht ist. Denn nicht für jeden Menschen ist Natur Natur. Für den Künstler ist die Natur mehr, als für den Nichtkünstler. Sie entschleierte sich ihm und dann ist Kunst Natur, gesehen durch den Künstler. Es ist eben ein Unterschied, ob sie ein Faust sieht, oder sein Famulus. Wären wir alle und immer und auch immer in demselben Grade Künstler, d. h. wären wir alle und immer Schöpfer, dann hätten wir der Künstler und der Kunst nicht nötig. Ein jeder dichtete dann und malte in seinen Innern ununterbrochen für sich. Gewissermaßen ist das auch der Fall. Wir dichten alle, wie wir sind, vielleicht auch immer. Ohne diesen Umstand wäre das Nachdichten, oder das Nachempfinden und Nachfühlen nach dem Künstler, also das Genießen des Kunstwerks unmöglich. Man muß bis zu einem gewissen Grade Dichter sein, um den Dichter genießen zu können.

Nicht alle jedoch besitzen diese Dichterkraft in dem Grade, in der Stärke, die zum selbstständigen Schaffen ausreichte. Da hilft uns des Künstlers starker Arm. Er führt uns über Abgründe und Tiefen, er trägt uns in schwidlichte Höhen. Er leiht uns seinen Blick, seine Seele und wir werden sehend, wie er. Wir sehen dann die Natur, wie er sie sieht in dem beglückten Zustand schöpferischen Schauens und schöpferischen Dranges. Wird träumen ihm nach. Ja er selbst tut es und muß es tun, ist er im Zustand der Ruhe und will er dann ein fremdes oder sein eigenes Werk genießen.

Im Traume sind wir alle Dichter. Der aesthetische-, der Kunstgenuß ist eine Art Träumen unter Eingebung, Suggestion des Künstlers. Der Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler ist gewissermaßen quantitativ nicht qualitativ, es ist ein Gradunterschied. Deswegen gibt es auch im Genießen des Kunstwerks Gradunterschiede. Und wieder weiter in der schöpferischen Kraft des Künstlers. Jedenfalls ist das Kunstwerk eine Vision und dies ist, wenn auch nicht deutlich, gesagt in dem Satze Zolas. Wie weit bleibt hinter ihm der Satz Holzens? Wie scheint er grade darauf auszugehen, die Seele, die schaffende Künstlerseele aus- und dafür eine trockene Kopistenseele einzuschalten.

Freilich im »Papa Hamlet« gelang es ihm nicht, denn er arbeitete ja mit dem feinfühlingen Poeten Schlaf. Was aber merkwürdig ist, und für seine Herkunft zeugend, ist die ihm unbewußte Tatsache, daß er, nach seiner Verwerfung, sich doch an den Satz Zolas in einem Punkte hielt. Es ist der „coin de la nature“, der Ausschnitt, oder das Stück Natur, schon bei Zola ein Erbeil der, von den plastischen Künsten ausgehenden, Kunsttheorien. Diese Herkunft der naturalistischen Theorien der Dichtkunst von der Malerei bekommt eine noch größere Bedeutung, wenn man sich erinnert, wie in der Malerei selbst, besonders der französischen, ähnliche Strömungen nacheinander sich Bahn brachen und, sich ablösend, herrschten. Ich weise auf den Naturalismus eines Manet hin, auf den Plainairismus, Impressionismus und Pointillismus. Es ist unzweifelhaft, daß fast alle modernen Strömungen und die von ihnen getragenen Theorien in der Dichtkunst von den gleichzeitigen Strömungen und Theorien in den plastischen Künsten stark beeinflusst sind, wie sie auch beeinflussend rückwirken. Für unsere Untersuchung ist die Feststellung dieser Tatsache von Bedeutung, denn aus ihr ergibt sich zum großen Teil die Unbrauchbarkeit und Unzulänglichkeit der betreffenden Theorien für das Drama. Das Wesen des Dramas ist Kampf, somit Bewegung, das der Plastik Zustand, somit Ruhe. Wenn dieser und der ihr verwandten Epik Zuständlichkeit und Gegenständlichkeit zukommt, so kommt jenem fortreißender Fluß zu, pakende Kraft.

Daß aber die Vorstellung eines geschauten Winkels, Stückes Natur in dem Denken bei Holz und Schlaf und ihren Jüngern eingestandener und uneingestandenermaßen, ja ihnen unbewußt, lebendig wirkte und es bestimmte, das erfordert keines Beweises für den, der die Produkte dieser Schule, besonders die vorbildlichen, die mehrerwähnten Novellen des „Papa Hamlet“ kennt und prüft. Es ist, als ob man unter dem Mikroskop das Leben und Weben der kleinsten Organismen im hellen Licht der Lampe beobachtete oder, als ob man mit einen Scheinwerfer irgend ein Stück Leben beleuchtete. Was außerhalb des beschienener Kreises ist, besteht nicht, verschwindet in vollkommener Finsternis. Freilich kann sich, um beim Bilde des Scheinwerfers zu bleiben, der Lichtkegel bewegen und nacheinander ein immer neues Stück Natur aufleuchten lassen. Es entstehen mehrere, oder viele sich anein-

anderreihende Bilder, aber mehr als Bilder sind es nicht, was aber Bild ist, paßt nicht für das Drama.

Und mag auch theoretisch zugegeben werden, daß sich ein solches im naturalistischen Sinn eng begrenztes Bild von selbst aus innerer Kraft des Schauens zu einem Universalbild ausweiten könne, denn die Grenze ist ja fließend: alles Schauen ist zugleich gewissermaßen Erkennen, Erinnern, ja Urteilen und mit der unmittelbaren Wahrnehmung sowohl wie mit dem Gebilde sekundärer Ordnung schmelzen tausend andere zusammen und verdichten sich zu einem tertiären, zum eigentlichen Phantasiebild, praktisch ist hier ein wesentlicher Faktor, daß man von Kunstanschauungen ausgeht, die den Gesichtskreis begrenzen. Denn, wer sich von ihnen bestimmen läßt, sich zu ihnen hingezogen fühlt — bewußt oder unbewußt — der wird die Grenzen nicht leicht ausweiten. Gewiß, Zola selbst tat es in gewissem Sinne und in großartiger Weise, aber Zola vergaß eben in seinem Satze an die Seele, die gestaltende Individualität nicht, er verbrannte nicht alle Brücken hinter sich.

Wir kommen nun zu Hauptmann zurück und fassen unsere Ausführungen zusammen: er begab sich bewußt in den Bann einer grundfalschen, beschränkten Kunsttheorie und unbewußt in den viel trefenderen zwar und weiterer, jedoch immer noch zu enger und insbesondere für das Drama unzulänglicher Kunstanschauungen.

Er folgte darin der Zeitströmung, die zu dem Impressionismus hindrängt, wie aus der impressionistischen Erzählung sich seine Kunstweise entwickelte. Selbstverständlich folgte er aber darin auch der Natur seines Talents.

II.

Wenden wir uns nun Hauptmanns naturalistischen Drama selbst zu. Aus der Analyse und Kritik des einen oder des anderen Stückes, wobei andere zum Vergleich und zur schärferen Beleuchtung herangezogen werden, aus der daran sich anschließenden besonderen Betrachtung der Charaktere kommen wir zu synthetischen Ergebnissen, an denen unsere Kritik nochmals geübt und aus denen unsere Endfolgerungen gezogen werden mögen.

Vorerst einiges über das Technische, weil wir sozusagen soeben von ihm herkommen und sich da sogleich merkwürdige Analogieen und Aufschlüsse darbieten werden.

Hauptmann mag sich als junger »konsequenter Naturalist« nicht wenig auf seine technischen Neurungen eingebildet haben. Nun, er war jung. Er ist jedoch fast durchwegs bei den wichtigeren von ihnen geblieben, das zeigt, daß sie seinen Neigungen und Überzeugungen entsprechen. Andererseits — doch nur nebenbei — sind sie nicht alle ganz neu.

Eine von diesen Neuerungen ist es, daß Hauptmann die auftretenden Personen „handelnde Menschen“ nennt, gewiß recht protzig und für den Beobachter nicht ohne ironischen Beigeschmack, weil ja Hauptmanns Menschen am wenigsten handeln. Hauptmann ist dann von dieser Be-

zeichnung abgegangen. Was er mit ihr wollte, fühlt man. Den Grundsätzen des Naturalismus entsprechend, gewiß andeuten, daß er die Personen nicht auftreten^{läßt}, sondern sie abbildet, wie sie sich geben in ihrem Tun und Lassen, also in ihren Handlungen. Auch schien dem Naturalismus die Bezeichnung Person zu abstrakt, zu wenig das Leben spiegelnd. Vergessen wurde dabei nur, daß es auf den Namen eben nicht ankommt.

Dann wird für jeden Schauplatz der Handlung, oder, wie sie Hauptmann mitunter nennt, der »Vorgänge« eine Situationszeichnung beigegeben, was nicht neu ist, und wohl der exakten Methode des Naturalismus entsprechen soll. Auch diese „Neuerung“ hat Hauptmann dann fallen lassen, fast möchte man sagen, mit Unrecht, denn seine Bühnenbeschreibungen sind so kompliziert, daß man sich nur mit großer Mühe ein Bild danach machen kann.

Manchmal ist das Bild sogar ganz unkonstruierbar, wenn man dabei den Zuschauer der oberen Stockwerke und der seitwärts gelegenen Plätze des Zuschauersaumes vom Sehen nicht ausschließen will. So z. B., da wir schon dabei sind, das Weberstübchen des alten Hilse in den „Webern“. „Links ein Fensterchen, davor ein Webstuhl, rechts ein Bett u. s. w.... Der sehr enge, niedrige und flache Raum hat eine Tür nach dem »Hause« in der Hinterwand. Dieser Tür gegenüber im „Hause“ (bedeutet wohl soviel wie Flur) steht eine andere Tür offen, die den Einblick gewährt in ein zweites, dem ersten ähnliches Weberstübchen“. Also drei Räume hintereinander, durch Türen verbunden und durch diese zweifache Türöffnung soll man nun von der Galerie oder von der Seitensitzen noch sogar bemerken, daß der dritte Raum »ein, dem ersten ähnliches Weberstübchen« sei. Wie das möglich ist, wenn die Zwischenwände nicht aus Glas sind, ist unerfindlich. Ähnlicher, wenn auch nicht so starker, Zumutungen an den Zuschauer gibt es mehr in den Bühnenbeschreibungen Hauptmanns. So in „Furmann Henschel die Beschreibung der Kellerwohnung. Zugehen soll sein, daß Hauptmann nicht der einzige unter den modernen Autoren ist, der darin sündigt, auch wäre man versucht zu denken, daß dies Nebensächlichkeiten sind, nicht wert, sie zu erwähnen. Für uns haben sie aber, insbesondere in Verbindung mit den gleich weiter zu berührenden Eigentümlichkeiten der Bühnenweisungen, eine symptomatische Bedeutung: man merkt, daß der Dramatiker sich während der Beschreibung verißt und schreibt, als wäre er ein erzählender Dichter.

Dieser Eindruck steigert sich, wenn man die Beschreibung der Personen liest, bei Gelegenheit ihrer Einführung. Nicht mit Unrecht sagt Bartels, daß jede Person mit einem Steckbrief versehen ist. Man lese nur: (»Vor Sonnenaufgang«) »Hoffmann ist etwa dreiunddreißig Jahre alt, schlank, groß, hager. Er kleidet sich nach der neuesten Mode, (gut noch, daß wir die Adresse des Schneiders nicht bekommen) ist elegant frisiert, trägt kostbare Ringe, Brillantknöpfe im Vorhemd und Berloques an der Uhrkette. Kopfhair und Schnurrbart schwarz,(!)der letzte sehr üppig, äußerst sorgfältig gepflegt. Gesicht

spitz, vogelartig. Ausdruck verschwommen. Augen schwarz (!), lebhaft, zuweilen unruhig«. Zu bemerken ist, daß diese Beschreibung eingeschoben ist, nach dem Hoffman schon aufgetreten und gesprochen hat Und nun fragt sich, welche Schlüsse auf den Charakter Hoffmanns man aus dem schwarzen Kopf- und Barthaar und seinen schwarzen Augen ziehen soll? Natürlich ist sein Gegenpart Loth blond: »Loth... hat blondes Haar, blaue Augen und ein dünnes, lichtblondes Schurrbärtchen...« Auch Helene ist blond, aber das geht noch an. Von Frau Spiller erfahren wir sogar, daß sie mit zurückgelegten Sachen der Frau Krause herausgestutzt ist (also Biographisches!) Wilhelm Kahl muß Hirschzähne an der Uhrkette tragen. In gleicher Weise werden alle Personen des Dramas genau nach Gestalt, Farbe, Haltung, Kleidung beschrieben.

An dieser Unart, oder sagen wir Art, hält Hauptmann zäh in allen seinen Stücken. Schon im Personenverzeichnis im »Friedenfest« ist angegeben: Dr. med. Fritz Scholz, 68 Jahre alt; Minna Scholz, dessen Ehefrau, 46 Jahre alt; Auguste, 29; Robert, 28; Wilhelm, 26 Jahre alt. Frau Marie Buchner, 42 Jahre alt; Ida, ihre Tochter 20; Friebe, der Hausknecht 50 J. alt. Ich frage nochmals: welchen Schluß auf ihren Charakter sollen wir ziehen daraus, daß Frau Buchner 42 Jahre alt ist, nicht 40 oder 44? Natürlich wird Frau Buchner, so wie die anderen Personen, noch bei Gelegenheit ihrer Einführung genau beschrieben. Wir erfahren, daß sie eine »gesundaussiehende, gut genährte Person ist, solid und sehr adrett (!) gekleidet« Ebenso erfahren wir daß »die Körperformen der Frau Scholz eine ungesunde Fettansammlung zeigen«, daß ihre Hautfarbe weißlichgrau ist, daß sie schußrig (!) in ihren Bewegungen ist. Von Friebe, dem Hausknecht (!) erfahren wir ebenfalls Wichtiges. Seine Kopfhaare und Bartstopfeln spielen ins Gelblichgrau. Er ist ein Allerweltsbastler. (also wieder Biographisches!) In den »Einsamen Menschen« erfahren wir von Frau Käthe Vockerat, daß sie 21 Jahre alt ist mittelgroß, zart gebaut, bleich, brünett Fräulein Anna Mahr ist vierundzwanzig, mittelgroß, mit kleinem Kopf, dunklem, schlichten Haar. Johannes Vockerat ist achtundzwanzigjährig, mittelgroß, blond u. s. w., der alte Vockerat hat Sommersprossen und neigt zur Korpulenz.

Wie leicht zu begreifen, artet das in einem Werke wie »College Crampton« oder »Michael Kramer«, die auf Charakterdarstellung ausgehen, noch mehr aus. »Professor Crampton ist ein mittelgroßer Mann, hoher Vierziger, zart und mit dünnen Beinen. Auf seinen rabenschwarzen Haar sitzt ein Fez Der Schnurrbart, sowie der dicke Backenbart (!) sind ebenfalls tief schwarz. Seine Augen quellen hervor,... (Die charakteristik ist wie alle anderen hier stark gekürzt citiert) Kramers Tochter Michaline ist ein interessantes, brünettes Mädchen. Daß ihr Bruder »ein häßlicher Mensch mit schwarzen, feurigen Augen unter der Brille« ist, geht wiederum noch an, man lese aber die Beschreibung Michael Kramers selbst: »Kramer, ein bärtiger Mann über fünfzig, mit vielen weißen Flecken im

schwarzen Bart und Haupthaar. Soll man aus dem Umstand, daß Crampton einen Backenbart hat, Kramer hingegen einen Vollbart auf den Unterschied des Charakters schließen? Dann wie? »Kramers Kopf sitzt zwischen hohen Schultern. Er trägt den Nacken gebeugt, wie unter einen Joch. Seine Augen sind tielliegend, dunkel, brenned, dabei unruhig. Er hat lange Arme und Beine, sein Gang ist unschön, mit großen schritten Sein Gesicht ist blaß und grüblerisch. Er ächzt viel. Seine Sprechweise hat etwas ungewollt Grimmiges. Mit den unförmigen spiegelblank geputzten Schuhen geht er sehr auswärts. (!)...»

Es scheint, daß wir übergenug Beispiele angeführt haben zum Beweis, daß Hauptmanns Personenbeschreibungen von der Novelle und dem Roman kommen. Wir wissen, daß Hauptmann nicht der Einzige ist, der darin so ausartet. Ja, die Unsitte ist geradezu allgemein geworden. Außer dem zeitgenössischen naturalistischen und gesellschaftlichen Drama sehen wir etwas Ähnliches insbesondere bei Ibsen. ja wir finden es sogar schon in Schillers „Fiesko“.

Aber bei Schiller handelt es sich wirklich nur um etwas Ähnliches, nicht dasselbe. Schiller beschreibt: »Andreas Doria, ehrwürdiger Greis von 80 Jahren, Spuren von Feuer. Ein Hauptzug Gewicht und strenge befehlende Kürze; Gianettino Doria, Mann von 26 Jahren, rauch und austößig in Sprache, Gang und Manieren, bairisch stolz, die Bildung zerrissen«.

Man sieht die Beschreibung hält sich hier in bescheidenen Grenzen des Allgemeinen und leicht Vorstellbaren und des für den Charakter der Person Bezeichnenden. Übrigens ist Fiesko ein Sturm- und Drangprodukt.

Öfter überschreitet schon, wie gesagt, Ibsen die Grenzen des Zulässigen und Bezeichnenden. Er gibt die Haarfarbe gewöhnlich an, wenn das Haar weiß ist. Nun, graues Haar charakterisirt schon einigermaßen. »Borkmann ist ein mittelgroßer strammer und kräftig gebauter Mann in den sechziger Jahren. Vornehmes Aussehen, fein geschnittenes Profil, durchdringende (!) Augen. Haar und Bart sind grauweiß und kraus (doch!)« Wir sehen, Ibsen geht mehr auf das, die Seele Wiederspiegelnde, aus. Freilich nicht immer, manchmal entschlüpft auch ihm manches Überflüssige in der Beschreibung. Allmers im »Klein Eyolf« hat braunes Haar, seine Frau ist eine üppige Blondine und Asta Allmers hat dunkles Haar. Es ist aber bei Ibsen keine Regel, sondern Ausnahme und man muß schon demselben Symptom eine andere Deutung geben, wenn es mit ganz verschiedenen in Verbindung bleibt. Ibsens Dialog z. B. ist durch und durch dramatisch: bedeutungsvoll in jedem Wort, erinnerungsschwer und anhnungsreich. Übrigens soll nicht geleugnet werden, daß Ibsens Bühnenanweisung etwas Novelлистisches in sich hat und der Einfluß Ibsens mag sich auch da einigermaßen geltend gemacht haben.

Für uns ist es vorläufig von Belang festzustellen, daß Hauptmanns Personenbeschreibungen den Charakter einer Schilderung, nicht einer Bühnenanweisung tragen. Wird weisen diesbezüglich auf die Her-

kunft seines Dramas hin und behalten uns vor, darauf zurückzukommen um unsere Schlüsse zu ziehen

Noch merkwürdiger ist, daß Hauptmann in den Bühnenanweisungen überhaupt oft aus der Rolle fällt und Bericht, Erzählung, ja seelische Schilderung und Analyse und moral-ethische Kritik in die Anweisung einfließt, die ja deswegen auch einen so unverhältnißmäßig breiten Raum einnimmt.

So sagt er im zweiten Akte des „Sonnenaufgangs“: „Auf dem Gange vom Wirtshaus her wird eine dunkle Gestalt bemerklich... es ist der Bauer Krause, welcher, wie immer (!) als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat“. Kann man es sehen, daß Krause als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat oder gar, daß er es immer tut? Loths Worten wird einmal die Bemerkung vorangestellt: »ohne Takt«. (also ein Urteil!) Dann trillern Lerchen, es ist tauiger Morgen. Von einer Magd, die im Hof etwas schafft, erfahren wir dabei, daß sie Liese heißt. In der Liebesszene vollends: „Sie kommt ihm dabei so lieblich vor...“ „Ein Geben und Nehmen von Küssen stumm und beredt zugleich“. Im »Friedensfest« lesen wir von Frau Buchner: »Ihr ganzes Wesen drückt eine Herzlichkeit aus, die durchaus echt ist«. — »Während Frau Buchner nur für andere zu existieren scheint, hat Frau Scholz vollauf mit sich selbst zu tun«. — Von Auguste Scholz heißt es: »Mit der Aufgeregtheit der Mutter verbindet sie ein pathologisch offensives Wesen. Diese Gestalt muß gleichsam eine Atmosphäre von Unzufriedenheit, Mißgehaben und Trostlosigkeit um sich verbreiten«. — Dafür heißt es von Ida: „... demgemäß ist der Ausdruck ihres Gesichtes meist heiter...“ Robert raucht aus einer Pfeife türkischen (!) Tabak. — Dann heißt es von ihm: „... er ergreift mit Hast die gelbseidene Geldbörse, führt sie den Augen näher und mit einer jähen, leidenschaftlichen Bewegung an die Lippen. Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaft“. — „Ida singt piano mit schelmischer Beziehung auf etwas in der Vergangenheit“. Ein anderes mal folgt sie „froh auf diese Weise ihre Bewegung verbergen zu können“ ihrer Mutter. — Von Braun heißt es in den Einsamen Menschen: „Braun ist meist unbefriedigt, deshalb übelgelaunt“.

Solcher Beispiele gibt es genug auch in anderen Dramen. In „Den Webern“ insbesondere ist die Personenbeschreibung weniger unständig und wir wissen auch, warum. Dafür aber lese man gleich den Eingang des ersten Aktes: „Es ist schwüler Tag gegen Ende Mai. Die Uhr zeigt zwölf. Die meisten der harrenden Webersleute gleichen Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peiniger Gespanntheit eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben. Hinwiederum haftet allen etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewußtsein nur geduldet zu sein, sich so klein als möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen, bohrenden Grübelns in aller Mienen. Die Männer einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der

Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutziggelber Gesichtsfarbe: Geschöpfe des Webstuhls, deren Kniee, infolge vielen Sitzens gekrümmt sind: ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick: sie sind aufgelöst gehetzt, abgetrieben während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen — und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind. Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz: wächserne Blässe, zarte Formen, große, hervorstehende, melancholische Augen sind ihnen dann eigen“. Liest sich das nicht wie ein Abschnitt aus einem Roman oder einer Reiseschilderung?

Man kann ja nicht sagen, die Schilderung ist an und für sich gut, nur geht sie in Betrachtungen über und weit über das, in einer Theatervorstellung Darzustellende, hinaus. Es ist eben eine interessante Schilderung, nicht eine Bühnenanweisung. Und so ist es überall: Weber Heiber „bleibt stehen, um nochmals einen günstigen Augenblick abzapfen“. Die alte Frau Baumert hat „versunkene Augen, die durch Wollstaub, Rauch und Arbeit bei Licht gerötet und wäßrig sind“, Meister Wiegand „ist ein Mann, dem man anmerkt, er weiß, worauf es in der Welt ankommt, wenn man ein Ziel erreichen will, nämlich auf Pffiffigkeit, Schnelligkeit und rücksichtsloses Fortschreiten“.

Doch wozu die Beispiele mehren. Die angeführten genügen, um zu zeigen, daß Hauptmann — darin allen modernen Autoren ähnlich — sich über die Grenzen zwischen der Anweisung über das Darzustellende und der Schilderung keine Rechenschaft gibt. Man wird fragen, was es schadet, wenn der Autor für den Leser Schilderungen und Betrachtungen einflieht, die dann für den Zuschauer von selbst wegfallen. Ja gewiß: es schadet anscheinend unmittelbar nicht, ja in gewissem Sinne nützt es mitunter, wenn nämlich das Darzustellende, das was man schauen kann, nicht genügt, um den gewollten Eindruck hervorzurufen. Dann aber weist es auf einen Mangel in der Darstellung hin, ist ein Armutszeugnis, das sich der Dichter selbst ausstellt, ein Auskunftsmittel, um das Mangelnde zu ersetzen. Wenn aber so, dann schadet es obendrein noch. Denn es verleitet den Verfasser dazu, sich durch eingeflochtene Erzählung über Schwierigkeiten der dramatischen Darstellung hinwegzuhelfen. Man wende nicht ein daß die Unmittelbarkeit der Vorstellung das ersetzt, was hier dem Leser hinzugegeben wird. Das ist ein Irrtum: kein Schauspieler, kein Bühnenleiter kann das ersetzen, was hier Hauptmann und mit ihm so viele hinzutun.

Eins von beiden also ist es nötig: dann muß es in das Drama selbst hineinkommen. Mittel dazu gibt es genug. Die Betrachtungen, die der Autor anstellt, die Schilderungen, die er gibt, können ganz gut von den Personen des Dramas, auch wenn es handelnde Menschen sind, getragen werden. Schildern nicht bei Hauptmann selbst Loth und Helene in ihrem Gespräch die Zustände von Witzdorf und geben dadurch dem Gesehenen einen Hintergrund. Könnte die Schilderung der Weber nicht ebenso einer oder mehreren minderbeteiligten Personen in

den Mund gelegt werden? Wer aber dieses Auskunftsmittel verschmäht, muß auf andere sinnen. Solcher gibt es genug. Shakespeare hat es nicht nötig, die Affekte zu schildern: es sehen sie ja die anderen handelnden Personen und äußern sich darüber, reagieren darauf. »Mann, drücke den Hut nicht so tief ins Gesicht!« ruft Malcolm dem Macduff zu. Und wie trefflich charakterisiert Caesar seine Gegner und sie gegenseitig ihn!

Oder es tritt der zweite Fall ein. Die Bemerkungen sind nicht nötig, dann gehören sie auch keinesfalls ins Drama hinein, dürfen nicht hineinkommen. Denn, das muß festgehalten werden, was nicht geschaut, gehört wird, darf auch in das Drama nicht hineinkommen. So viel Achtung darf schon die höchste Form dichterischen Schaffens beanspruchen, daß man ihre Werke nicht mit bettelhaften Anleihen bei anderen herausputzt. Man lächelt mitleidig über die Eselsbrücken der alten Kunst. Da muß gesagt werden, daß Monologe in ganz anderem organischen Zusammenhang mit dem Drama stehen als beigefügte Bemerkungen. Diese können nur mit den erklärenden Inschriften der alten naiven Malerei verglichen werden.

Wir werden übrigens weiter unten bei anderer Gelegenheit beweisen, daß dieser ganze Aufputz nichts nützt, daß es einfach nur eine auf Selbsttäuschung bestehende Illusion ist, wenn man darin eine Charakteristik sieht. Es ist auch für den Leser nur unnützerweise bedrucktes Papier, sonst nichts.

Daß die Szeneneinteilung fehlt, ist wiederum eine so belanglose „Neuerung“ wie die Neubenennung der Personen. Der fließende Strom der Vorgänge wird durch die Szeneneinteilung ebenso wenig gehindert, wie das Verrinnen der Zeit durch den Glockenschlag der Uhr, die uns die Stunden anzeigt.

Über die strenge Durchführung der Sprache des täglichen Lebens und Verwendung des Dialekts werden wir in anderem Zusammenhange noch zu sprechen kommen. Hier bemerken wir nur, daß wir prinzipiell nichts dagegen haben, darin aber durchaus ein bestimmtes Maß, eingehalten zu sehen verlangen, ein Maß, auf welches wir noch zurückkommen und dessen Weite in der Funktion des Wortes im Drama gegeben ist. Andererseits schlagen wir die gar nicht neue Neuerung im ganzen und großen nicht so hoch an. Mehr schon Bedeutung hat der neue impressionistische Stil im allgemeinen, der sich hier als Frucht der impressionistischen Tendenzen der Kunst, speziell der Holz- Schlagschen darstellt. Daß dieser impressionistische Stil nicht urdeutsch ist, ist schon hervorgehoben worden. Auch auf ihn kommen wir zurück.

Mit einer Eigentümlichkeit müssen wir aber noch abrechnen ehe wir von dem äußeren Technischen scheiden. Wenn im Text nämlich die Umgangssprache des täglichen Lebens streng durchgeführt wird, so entspricht das der Neigung und der künstlerischen Tendenz des Autors. Wie soll man es sich aber erklären, daß in allen Äußerungen des Autors selbst, also in den Bühnenanweisungen und Bemerkungen an den Leser eine merkwürdige Sprache geführt wird, die

man nicht anders, als einen Cliquenjargon bezeichnen kann. In Hauptmanns Bühnengangaben wimmelt es förmlich von Provinzialismen, Lokalausdrücken und Ausdrücken, die bestimmten Berliner Literatenkreisen eigentümlich sind.

So haben wir das Wort „puterrot“ schon bei Holz und Schlaf gehabt. Bei Hauptmann verfolgt es uns auf Schritt und Tritt. Umsonst fragt man sich auch nach der Notwendigkeit von Ausdrücken wie: „propre gekleidet“, „ein proppres Mädchen“, „adrett“, „schußrig“, „sie dudelt“, „Blaukittel“ (für „Wagensch eber“) „unterm Nähen“ „unter Nachdenken“, „echauffirt“ „Regulator“ (für Uhr“) „tollpatschig“, „batzig“, „winsliche Sprechweise“, „glumpsch“ u. a. m.

Man wird unsere Ausstellung als Nörgelei ansehen. Dieser familiäre Ton hat jedoch etwas Aufdringliches und Exklusives zugleich, das man rügen muß. Hauptmann kümmert sich überhaupt wenig (oder gibt sich den Anschein, als ob er sich wenig kümmerte), ob man Ausdrücke wie »Helle«, »Haus«, »Erbscholtiseibesitzer« auch versteht. Er prahlt sozusagen mit seinem Sclesiertum, andererseits mit dem Berlinertum. Dies wirkt aber ansteckend. Die Herren beginnen zu schreiben, als wären sie »unter sich« und es wird dazu kommen, daß ein junger Autor erst den Berliner Literatenjargon wird erlernen müssen, bevor er es wagt, ans Schreiben zu gehen.

Was die innere Technik, d. i. den Aufbau der Dramen Hauptmanns anlangt, wird sich ihre Kritik beim Eingehen in die einzelnen Stücke von selbst ungezwungen ergeben

Ohne uns also dabei aufzuhalten, wollen wir mit der Analyse beginnen. »Vor Sonnenaufgang« ist nun zwar ein Erstlingswerk, aber es trägt schon deutlich alle charakteristischen Merkmale der Kunst Hauptmanns, ja in mancher Hinsicht bietet es sogar ein besseres Objekt der Beobachtung, als die späteren.

Prüft man nun den Inhalt und die Anlage des Stückes darauf hin, so wird es sofort klar, daß man es hier, wie schon erwähnt, mit einer Zustandsschilderung zu tun hat. In ein schlesisches Kohlendorf, dessen Bewohner plötzlich durch die Kohle, welche sie unter ihren Feldern muten, reich geworden, die nun in Völlerei, Trunksucht und Unzucht verfallen sind und dem Untergang entgegengehen, kommt ein sozialistischer Schwärmer, um die »Lokalverhältnisse« zu studieren. Er gerät in eine Bauernfamilie, in die sein ehemaliger Jugendfreund Hoffmann hineingeheiratet hat. Hoffmann, der die Bauern prellt und nun stark auf Bleichröder zusteuert, wittert in dem »Studieren« einfach »Maulwurfsarbeit, Wühlen, Wühlen.« — (sollte man sich da nicht höflichst vor Ibsen verneigen?). Anders seine Schwägerin Helene Krause, die in dem Fremdem einen Sendling aus einer besseren und reineren Welt sieht. Helene fühlt sich tief unglücklich. Ihr Vater ist ein Trunkenbold, ein geiles unflätiges »Tier, vor dem die eigene Tochter nicht sicher ist« ihre Stiefmutter ist zänkisch, böseartig, durchaus verlogen, dumm und ehebrecherisch: ihr Bräutigam, der Liebhaber ihrer Stiefmutter, ein Lummel, halb Vieh, halb Idiot; ihre Schwester unrettbar dem Al-

koholismus verfallen und ihr Schwager, der zugewanderte gebildete Mann, der findige Kopf, „gegen den gehalten sind sie alle Lämmer«. Er verschmäht es nicht, die traurige Lage des Mädchens zu mißbrauchen und es mit lüsternen Liebesbewerbungen zu umstricken. Wir sehen, Unzucht ist hier das Schreckgespinnst, das mit billigen Mitteln den armen Zuschauer schaudern machen soll. Helene glaubt nun in Loth ihren Retter gefunden zu haben, dieser in ihr die ideale Gattin, die seinen hohen Ausprüchen Genüge täte. Doch da erfährt er von Doktor Schimmelpfennig, daß in ihrer Familie die Trunksucht erblich ist und der Doktrinär und Abstinenter flieht vor dieser Verbindung. Das um seine Hoffnung betrogene Mädchen gibt sich den Tod.

Dieses Motiv könnte nun in zweifacher Konzeption dichterisch erschöpft werden. Entweder könnte die Schilderung der schrecklichen Verhältnisse in dem schlesischen Kohlendorf Hauptsache sein, dann wäre der daraus sich entwickelnde Konflikt nur eine Folgeerscheinung. Dies entspräche der epischen Behandlung des Stoffes, der eines Zola. Oder es würde der, aus den erwähnten Verhältnissen sich ergebende, Konflikt Hauptsache sein, dann wäre die Schilderung der Verhältnisse nur Hintergrund, von dem sich der Konflikt abhebt, und aus dem heraus er sich entwickelt. Das wäre die dramatische Auffassung des Vorwurfs.

Hauptmann ist nun, getreu den naturalistischen Grundsätzen von der ersten Auffassung ausgegangen. Man soll, wie durch ein Fenster, in ein Stück Natur hineinsehen. Dabei hat er aber doch, seinen Neigungen und Ansichten entsprechend die dramatische Form erwählt. Daraus ergab sich die Eigenart des Stückes: die Inkongruenz zwischen Form und Inhalt. Der sich gestellten Aufgabe gemäß mußte Hauptmann der Schilderung den breitesten Raum gewähren. Sie und nur sie bildet auch den eigentlichen Inhalt des Dramas. So blieb für Kampf, Bewegung Handlung Konflikt, so gut wie gar nichts übrig. Der Konflikt ist nur so angehängt — wie oft bei Hauptmann, damit die Geschichte ein Ende bekommt. Er ist weder glaubwürdig, noch irgend wie für den Inhalt des Stückes von Belang. Loth tut eigentlich nur dasselbe, was wir tun, er sieht sich die Zustände an und tritt schauernd zurück. Nur ein Unterschied besteht dabei, daß wir nicht, wie er, ein vorschnelles Ehegelöbniß gegeben haben. Aber ist der Unterschied bei näherem Zusehen so groß? Entsteht bei Loth daraus irgend ein, ernst zu nehmender, Konflikt? Gewahren wir im ganzen Drama auch nur einen Ansatz von einem innerem Kampf in Loth, oder von einem Kampf gegen ihn? Er kommt und geht. Vor einer wirklichen Zuneigung zu Helene ist nichts zu bemerken — trotz der vielgepriesenen in Wirklichkeit aber süßlich sentimental, innerlich unwahren Liebesszene. Ein Mann, der seine Liebe so rasch und so gefaßt einer doktrinären Schrulle opfert, mit dem cynisch eingenstandenen Bewußtsein, daß er ihren Gegenstand dem sicheren Verderben preisgibt — ein solcher Mann konnte doch nicht auch nur einen Augenblick lang wirklich geliebt haben. Das Mäd-

chen mag ihm nich übel gefallen haben. Nun, der Schwerenöter wird irgendwo andershin gehen und „Lokalverhältnisse studieren“. Da kann ihm ein anderes gefallen. Was hat sich da viel in seinen Verhältnissen geändert? Man hat ihm einen Plan verdorben. Er hat müssen Knall und Fall wegfahren, sonst nicht. Ein Mensch, der sich uns vorstellt: so bin ich, ich bin Abstinenzler, habe Grundsätze, und der, nachdem er ein Mädchen in der Tod gejagt hat, nun vollständig u n v e r ä n d e r t, in seinen Anschauungen unerschüttert, nicht einmal geritzt vom Schicksal von uns scheidet. Ja wenn man mit Schlenther lebenswürdig glauben könnte, daß auch ihn Faustens Reue überkommen werde. Aber wir haben leider in keinem einzigen seiner geschwellenen Worte einen Anhaltspunkt dazu, wie faustisch sich der Wicht auch geberdet. Lauter trockenes Zeug. Auf Schimmelpfennig's Einwurf, daß es Fälle gibt, wo solche ererbte Übel, wie der Alkoholismus, durch rationelle Erziehung erdrückt werden, antwortet er einfach: „das kann uns nicht helfen, Schimmel“. Er ist so ruhig innerlich, daß er den Freund Schimmel“ nennt, wie wenn sich in dieser Auseinandersetzung nur um eine studentische Kannegießerei handelte. Dann fährt er fort: „Entweder ich heirate sie, und dann . . . nein, dieser Ausweg existiert überhaupt nicht. Oder — die betwußte Kugel — Aber nein! So weit sind wir noch nicht, so was kann man sich einstweilen nicht leisten!“ — Wie unausstehlich sicher im Ton! Überhaupt ist die ganze Redeweise Loth's dazu angetan, einen nervös zu machen, so geschwellen und dabei trocken. selbstewußt und jämmerlich ist sie. Und dasselbe gilt, da wir schon dabei sind, von Johannes Vockerat. Doch dies nebenbei

Man könnte nun mit Schlenther die Episode: Loth als ein elementares Naturereignis ansehen, das ins Leben so manchen Mädchens verhängnißvoll, zermalmend eingreift, ohne sich um das Weitere zu kümmern. (Man denke an Halbes »Jugend«). Aber dazu ist Loth eben zu wenig elementar. Man könnte ihn auch für ein unbewußtes blindes Werkzeug des Schicksals ansehen, für den arglosen Wecker des Verhängnisses, den Stein, der das Verderben, das nur lauernd geduckt auf den Anstoß gewartet hat, nun ins Rollen bringt. So faßt ihn, wie die Anna Mahr, Richard M. Meyer auf und man muß zugeben, daß diese Auffassung der Absicht des Dichters in Rücksicht auf Helene gerecht wird. Doch entspricht ihr kaum der erreichte Effekt. Dann aber ist hier zweierlei zu bedenken. Erstens, wenn einem solchen Werkzeug des Zufalls mehr Platz eingeräumt wird, als eben seinem episodischen Charakter zukommt, also etwa wie dem fremden Mann in »der Frau vom Meere« dann tritt es in die Rechte einer Person des Dramas ein, die, wie die anderen, das dramatische Schicksal an sich erfahren muß. Hier ist dies unzweifelhaft der Fall und deswegen muß Loth sein Schicksal erleiden (Geschieht es nicht, wie wir erwiesen haben, so ist diese Art der Behandlung durchaus und dramatisch, ja nicht einmal den Anforderungen der Schilderung entspricht sie. Sie kommt

in der epischen Darstellung nur ihrer niedersten Form, der Skizze zu. Zweitens aber vermögen wir nicht mit Richard Meyer an das Schicksalsreife bei Helene glauben, ebenso wenig wie bei Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen“. Helene macht anfangs den Eindruck einer schablonenhaften Gestalt, eronnen zur Erzielung einer billigen theatralischen Kontrastwirkung. Das blonde reine Mädchen mitten in dem schmutzigen Moraste, das einzige keusche und edle Geschöpf unter den Scheusalen, wie ist das nicht alt und bekannt! Man merkt, auch sie hat anfänglich einen episodischen Charakter und eine chorusartige Funktion wie Loth: sie soll uns erklären, mitteilen und also schauen helfen, dabei soll ihre lichte Erscheinung das schwarze noch schwärzer erscheinen lassen. Erst dann scheint sich der Dichter besonnen und, da sie gegen seine Absicht zu einer Hauptperson wurde, ihr das, was er bei Loth zu geben versäumt hat, gegeben zu haben. Helene erfährt das dramatische Schicksal an sich. Aber wie! Bis zum Erscheinen Loths befindet sie sich zwar in fortwährender Fehde mit den Anderen, ist backfischmäßig verzweifelt, daß sie in diesen Verhältnissen „verbauern muß“, sonst aber scheint das Schmollen die einzige Reaktion auf das Unerträgliche in ihrer Lage zu sein. Nun kommt der Wecker. Sie faltet hinter seinem Rücken die Hände und betet: »o geh nicht fort!« Aber das ist backfischmäßig. Die ganze Art, wie sie Feuer fängt, ist nicht angetan, uns an eine echte verzehrende Glut glauben zu machen. Wir gewinnen nicht den Eindruck, daß sich die Trughoffnung so stark in ihrer Seele eingegraben und festgeverzelt hat, daß sie nach ihrem Zerrinnen zusammenbrechen müßte. So kann sie nur an dem Verzweiflungsvollen ihrer Lage selbst zugrunde gehen. Die verhängnißvollen Mächte, denen sie zum Opfer fallen soll, müßten sichtbar auf sie einstürmen, um die Katastrophe glaubhaft zu machen. Hoffmann betreibt aber seine unlautere Bewerbung sehr zahm. Man hat nicht das Gefühl, als müßte Helene doch unfehlbar seine Beute werden, wie Loth cynisch vorwegnimmt. Schließlich ist Hoffmann doch zu sehr von seinen Geschäften in Anspruch genommen. Wilhelm Kahl vollends, ihr Bräutigam, scheint sich schon gar nicht um sie zu kümmern. Übrigens, wenn Hoffmann, der unüberwindliche weidlich bekannte schwarze Charakter, ihr noch gefährlich werden könnte, dem Wilhelm Kahl, dem unbeholfenen, dummen Tölpel, ist sie schon sicher in allem überlegen. Es sind auch nicht Vitalinteressen, die bei den Anderen im Spiele sind und gegen Helene ankämpften. Eine Laune bei Hoffmann und bei Kahl wissen wir nicht einmal, ob er ihrer, oder ihres Geldes so stark begerhte. So tritt denn der Selbstmord Helenens völlig unmotiviert, jedenfalls vorzeitig ein, wohl nur deshalb, weil der Dichter das Drama schließen mußte, und also nicht in der Lage war, ihr Zeit zu gönnen. Er gibt ihr also den Gnadenstoß wiewohl sie zur Zeit noch wohlbehalten ist, und trotz der verschmähten Liebe, ganz gut leben könnte. Das ist keine dramatische Konzentration, das ist so viel, wie den Dingen Gewalt antun. Da sieht man es mämlich klar, was es heißt Schilde-

rung statt Handlung. d. i. Wandlung zu geben. Die fünf Akte vergehen schnell. man muß schließen, ob die Dinge dazu reif sind, oder nicht. Und kommt der Tod nicht notwendig nach innerem Zusammenbruch, tut nichts: man ruft ihn als *deus. ex machina* herbei, man schlachtet das Opfer einfach ab.

So sehen wir auch in Helenes Schicksal nicht die mit zwingender Notwendigkeit eintretende dramatische Wendung: nichts ändert sich darin und ihr Selbstmord ist nicht gerechtfertigt.

Was die anderen Personen anbelangt: der Säufer Krause, seine ehebrecherische Frau, der ehrenwerte Industrieritter Hoffmann, der Tölpel Kahl und die nicht auftretende Alkoholikerin Frau Hoffmann, sie alle bleiben von den Geschehnissen des Dramas, wenn man sie so nennen darf, vollständig unberührt. Sie zeigen sich uns, wie Loth, in ihrer wenig anziehenden Art und verschwinden mit dem Schluß des fünften Aktes aus unseren Blicken, ohne uns das geringste Interesse eingeflößt zu haben. Wir wissen, sie werden ihr liebenswürdiges Treiben unbeirrt fortsetzen, Krause wird, wie immer, als letzter das Wirtshaus verlassen, seine Frau wird keifen, protzen, Unzucht treiben und ehrbar tun, der gute Hoffmann seinen dunklen Geschäften nachgehen.

Ist das ein Drama? Wo ist da das Zwingende, das Notwendige in ihren Schicksal, wo das Schicksal überhaupt? In einem Momentbild sehen wir sie vollständig fertig in ihrer ganzen Uninteressantheit. Und das, was sie sind, — geworden schon längst, ehe wir ihre Bekanntschaft machen — auch das ist reiner Zufall. Durch Zufall — die Entdeckung der Kohle unter ihren Feldern sind sie Millionäre geworden: wenn dieser Zufall nun wenigstens notwendige Folgen nach sich ziehen würde. Auch das nicht. Plötzlich reich gewordene Bauern müssen doch nicht gerade in der Weise verkommen, wenn nicht schon vordem etwas in ihnen war, was sie auf diesen Weg notwendig brächte. Sie müssen nicht durchaus zu Säufern werden, wie der Dichter uns mit allen Zeichen des Entsetzens glauben machen möchte. Sie könnten zu knauserigen, geschäftsmäßigen Leuteschindern werden, oder umgekehrt zu Spielern, oder aber zu Parvenüs, die in der Stadt ihr Geld ausgeben. Fasciniert von den schwarz in schwarz Bildern der ausländischen Naturalisten hat sich Hauptmann hier vollständig geirrt über den Zusammenhang von Ursache und Folge. Er übersieht vollständig, daß jene dargetan haben, was darzutun er versäumte, nämlich die unabwendbare Notwendigkeit, das Unentrinnbare in den von ihnen geschiederten Verhältnissen.

Daß Hauptmann nicht prinzipiell von einer solchen Motivierung Abstand nahm, etwa den Grundsätzen des Naturalismus getreu — daß er sich im Gegenteil der Notwendigkeit einer Motivierung bewußt war, das zeigt er auf Schritt und Tritt in seinen späteren Werken. Im „Friedensfest“ sagt Robert Scholz das bekannte Ibsenierende Wort: „kein Wunder allerdings. Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen von sechzen und schleppt sie in diesen weltvergessenen

Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter unternehmender Geist“. Und dann weiter: „Nun und danach ist es denn auch geworden: ein stehender, fauler, gährender Sumpf, dem wir zu entstammen das zweifelhafte Vergnügen haben“.

Ja in »Vor Sonnenaufgang« selbst versucht Hauptmann zu motivieren, aber merkwürdiger Weise für die Zukunft. Der feigen Flucht Loths liegt ja der Ideengang zu Grunde, daß der gemiedenen Verbindung nur degenerierte, dem Alkoholismus unrettbar verfallene Sprossen entstammen können.

Aber seine Motivierung besteht hier, wie auch anderswo, nur in vielen Worten, nicht in Tatsachen. Wer aber viel erklärt, beweist desto weniger. *„Qui s'excuse s'accuse“* ist das französische Wort dafür und wie treffend es mitunter sein kann, möge an einem Beispiel ersehen werden, das in dieser Hinsicht für das ganze Stück sozusagen symbolisch ist. Dr. Schimmelpfennig warnt Loth vor der Heirat und sagt unter anderem: „Du weißt zum Beispiel nicht, daß Hoffmann einen Sohn hatte, der mit drei Jahren bereits am Alkoholismus zu Grunde ging“. Liest man dies, so kommt einem das Gruseln an (ist auch wahrscheinlich darauf berechnet). Dann aber folgt die staunenswerte Erklärung, die alles zu Nichte macht: »Nach der Essigflasche hatte das dumme Kerlchen gelangt, in der Meinung, sein geliebter Fusel sei darin. Die Flasche war herunter und das Kind in die Scherben gefallen“. Man denke: das Kind langt nach einer Essigflasche — wonach langt denn ein Kind, auch ein kerngesundes, nicht? — es fällt in die Scherben und verblutet sich; es kommt durch einen Unfall, den reinsten Zufall, um und das nennt man am Alkoholismus zu Grunde gehen! Wie sollte man es nennen, wenn das Kind nach einer Milchflasche oder nach einer brennenden Lampe gegriffen hätte? Es ist ja ganz nebensächlich, woran das gute Kind gestorben war, aber die haarsträubende Verdrehung der Wahrheit ist nicht gleichgiltig, sie ist, wie gesagt, sinnbildlich für die ganze Motivierung. Oder ist es z. B. wahrscheinlich, daß Hoffmann nach einer Erfahrung, wie er sie eben schon hat, gerade nach Witzdorf mit seiner die Niederkunft erwartenden Frau kommt. Man denke: ein Millionär, der sich manches gönnen kann und auch gönnt, ein Mensch aus einer ganz anderen Welt, kommt »der größeren Ruhe und gesünderen Luft wegen« auf einen verlumpten Bauernhof wo den ganzen Tag, selbst bei der Tafel, nichts, denn gezankt und gekeift wird, wo er notwendigerweise täglich den unmöglichsten Szenen beiwohnen muß! Wozu hat es aber der Dichter nötig gehabt, dieser Art gegen alle Wahrscheinlichkeit, ja gegen die offenkundigste Wahrheit zu verstoßen? Um die Einheit des Ortes zu wahren? (der realistische Dichter!) Um alle handelnden Personen beisammen zu haben? Aber Hoffmann könnte ja dort allein, ohne Frau weilen — geschäftshalber! Ja dann müßte der Dichter jedoch auf den spannenden naturalistisch effektvollen Hintergrund des fünften Aktes verzichten. Für die Flucht

Loths vor Helene, für Helenes Tod fehlte dann die theatralische Staffage: das hastige hin und her Rennen der Leute, die bedeutungs vollen Worte: »totgeboren«. Kann man das aber, sich streng an die Wirklichkeit halten, nennen? Hatte da nicht jener böshafte Berliner Arzt recht, wenn er während der Uraufführung sein Instrument schwang und seine Dienste anbot?

Gewiß: dem Dichter steht das Recht zu, selbst das Krasseste auf die Bühne zu bringen, wenn er es für seinen dramatischen Zweck für nötig erachtet, wenn er Mut und Geschick dazu hat. Ja wenn! Aber Übermut ist nicht Mut und Geschick ist es gewiß nicht, wenn man etwas Überflüssiges in ein Kunstwerk von so strengem Bau hineinbringt, wie das Drama. Und wozu? Um dem Sensationsgelüsten eines, sich mit den primitivsten Effekten zufriedenzustellenden, rohen Publikums zu fröhnen, oder um seinen Trotz darzutun! Richtig ist es, man muß einem blutjungen Dramatiker schon etwas zu gute halten. Wir rechten auch nicht mit ihm, sondern mit der ganzen Methode, einer Methode der Schilderung und nur Schilderung, welche Bilder statt Handlung und Wandlung bringt und glaubt, genug getan zu haben, wenn sie recht krasse Bilder gibt.

Und Schilderung ist alles in diesem Drama. Wenn man es recht besieht, posenhafte Schilderung. Das Gekeife der burtalen Frau Krause, das Protzen mit dem Champagner und den Austern während ununterbrochenen Gezänkes bei Tische, die Morgendämmerungsszenen: der in Strümpfen von seinen Liebesabenteuer heimkehrende Kahl, der „als letzter“ von Wirtshaus heimkehrende, lallende Krause. Das Kommen und Gehen des Gesindes in Hofe, der Mägde, des mürrischen, mißtrauischen Bleibst, des Hopslabaers, das Lerchenschießen Kahls. Alles nur Augenblicksbilder. Man erinnert sich unwillkürlich an die alten derben Intermedien, die ja auch nur Augenblicksbilder waren und sich übrigens noch weniger zierten als Hauptmann oder die anderen Naturalisten.

Der reifere Hauptmann hat auch dann zuweilen besser die Konsequenzen seines Stoffes, oder eigentlich seiner Konzeption desselben zu ziehen gewußt, „College Crampton“, „Der Biberpelz“ sind köstliche Schilderungen und wollen auch dementsprechend keine Dramen sein, sondern Komödien, oder eigentlich anspruchslose szenische Bilder.

Prüfen wir nun von demselben Gesichtspunkte die anderen Dramen Hauptmanns, die einer so eingehenden Analyse zu unterziehen wir uns leider versagen müssen, so finden wir größtenteils dasselbe charakterische Moment: Das Überwuchern der Schilderung, ja eine Konzeption des Stoffes, die von der Schilderung ausgeht und bei ihr stehen bleibt. Infolgedessen das Fehlen eines bedeutsamen Konflikts, eines Kampfes, einer Wandlung und eines Schlusses, der erst gewaltsam herbeigezogen wird.

„Das Friedenfest“ ist eine Katastrophe, wie sie der Dichter selbst nennt. Wir kommen zum Schluß selbst. Was ihn herbeiführt,

liegt, wie bei Ibsen, in der Vergangenheit. Jedoch auch dieser Schluß ist, recht besehen, kein solcher. Es ist im Grunde nur eine Schilderung der unerträglichen Verhältnisse in der Familie Scholz. Wenn wir, wie wir müssen, Dr. Scholz und seinen Sohn Wilhelm, der sich einst an ihm vergriffen hat, als Hauptbeteiligte ansehen, so haben wir Folgendes: Dr. Scholz kommt nach einer jahrelangen Abwesenheit zerrüttet, krank an Geist und Körper, zum Tode reif nach Hause und der kleinste Zwischenfall, eine Zankszene, wie sie in dieser Familie täglich vorkommt, gibt ihm auch den Tod. Das ist Lebensschluß aber kein dramatischer Schicksalsschluß. Nun wird er, könnte man glauben, wie jener Stein wirken, von dem wir schon gesprochen, welcher das Verderben ins Rollen bringt. Dem ist nicht so. Wilhelm, geht wie er gekommen ist, mit dem Vorsatz, an der Seite seiner Braut ein neues, schönes Leben zu beginnen, in der frohen wenn auch weniger sicheren, so doch nicht zerstörten Zuversicht, die bösen Geister, die „Gespenster“, die in ihm leben, bannen zu können. Bei den übrigen Personen, der Frau Scholz, die ohne ihren Mann doch schon früher lebte, und Robert und Auguste Scholz ist von einem Geschehen oder Getroffensein schon gar keine Rede. So haben wir denn wiederum Schilderung. Wie effektiv sich auch die Familienkatastrophe ansieht, es ist nicht einmal eine rechte Katastrophe: die Familie bleibt, wie sie war, ob auch ein, seit Langem verschollenes, Mitglied derselben stirbt.

In den „Einsamen Menschen“ ist der Selbstmord Vockerats schon sicher eine Katastrophe für die Beteiligten. Leider wissen wir nicht, warum er eigentlich stirbt. Dieser Jammerlappen, wie ihn Bartels nennt, geht wieder ohne rechten Grund in den Tod, fast noch mehr, als Helene in »Vor Sonnenaufgang«. Wir können nicht einsehen, wie einem Mann der Wissenschaft ein zugewandertes, durch nichts hervorragendes Mädchen, wenn es ihm auch lauscht, so oft er sein Manuskript hervorholt, eine solche „Stütze“ sein muß, das er ohne dieselbe zusammenbricht. Bleibt nur, daß er an eigener Haltlosigkeit zu Grunde geht. Der Dichter hat es aber versäumt, sie schicksalsreif darzustellen. Wir sehen nur, daß Vockerat ein Narr ist, eingebildet und gleichzeitig ohne jede Zuversicht, launisch, nervös, ein unausstehlicher Egoist dabei, der seine Umgebung plagt im Guten und im Bösen. Aber an alledem muß man noch nicht sterben. So ist der Schluß wiederum gewaltsam herbeigezerrt, und bezeichnend dafür ist die Widmung des Werkes: »Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben«, also wohl noch alle leben Sicher ist, daß solche recht unbedeutende Konflikte täglich vorkommen, ohne tragisch zu enden. »College Crampton« ist eine Komödie und hat einen recht lustspielartigen Schluß. Das junge Pärchen schwimmt in lauter Wonne, Crampton bekommt ein neues Atelier und soll ein neues Leben beginnen. Aber ist das ein Schluß, eine Umwandlung? Wer glaubt da an die guten Vorsätze des Alkoholikers?

»Der Biberpelz« und »Der rote Hahn« sind Diebskomödien. Die erste ohne Schluß, die zweite endigt mit dem natürlichen Tode der

Heldin beider, die sich als humorvolle Schilderungen darstellen. Dasselbe gilt für »Schluck und Jau«, übrigens nicht mehr naturalistisch. „Michael Kramer« ist verfehlt in seiner ganzen Anlage. Der Selbstmord des jungen Kramers ist ebensowenig motiviert, wie so viele Selbstmorde bei Hauptmann. Wir kommen übrigens auf das Stück zurück. Im »Fuhrmann Henschl« und in der »Rose Berndt« haben wir eine ziemlich leidliche Motivierung des Selbstmords. Nun ist aber Henschl ein Mensch, der an gebrochenen Willen zu grunde geht, was dramatisch zulässig ist und sogar tragisch sein kann, jedenfalls für Hauptmanns Talent aber charakterisch ist.

„Rose Berndt“ steht als tapferes Mädchen da und geht zu grunde an der sonderbaren schicksalsmächtigen Verquickung der Umstände, förmlich zu Tode gehetzt durch diejenigen, die sie im grunde lieben, vorwiegend den Vater. Aber „Rose Berndt“ steht doch zu sehr im Schatten von Hebbels „Maria Magdalena“, als daß man da ein besonderes Verdienst Hauptmanns erblicken könnte im Schaffen und Lösen des Konflikts. Die Analogien sind so groß, daß sie fast zur Wiederholung werden. Hier, wie dort, die Gebundenheit der Verhältnisse: der ländlichen hier, der kleinbürgerlichen dort. Hier, wie dort ist es der starre Sinn des Vaters, welcher nicht im Stande wäre, auch nur ein Haarbreit von dem Überlieferten zu weichen, der im letzten Grunde das arme Opfer ins Verderben jagt. Hier, wie dort, im Gegensatz hiezu, die verständnißvolle, aber zu spät kommende Nachricht der Liebenden. Natürlich sind die Einzelheiten abweichend. Wir wollen auch nicht das Geringste gegen das Recht Hauptmanns, im Schatten des Größeren zu wandeln, vorbringen. Wir wollen nur, ohne in die Kritik der Stücker einzugehen, feststellen, daß der Konflikt und die Katastrophe nicht Hauptmanns Eingethum sind und das Stück folglich für unsere Frage nicht von Belang ist.

„Hannele“, ist nur zum Teil naturalistisch, darin eben ist es reine Schilderung, aber auch, was Hannele selbst betrifft, ist wenig vom Dramatischen zu verspüren. Wir kommen, wie im »Friedensfest«, zum Schluß. Die Fieberphantasieen des sterbenden Mädchens haben zwar einen dramatischen Aufbau, sind aber eben nur Phantasieen. Es ist der letzte Akt, den wir v r uns haben, eine dramatisierte Novelle, oder, wie sie Hauptmann nennt, Traumdichtung.

Noch weiter abseits von unserer Betrachtung stehen die beiden Versdramen: „Die versunkene Glocke“ und „Der arme Heinrich“. Wohl können sie uns aber dennoch Interessantes Material zum Vergleich liefern. »Die versunkene Glocke« ist innerlich erlebter Konflikt. Der Meister Heinrich eine aus innerer, nicht wie sonst äußerer, Erfahrung, heraus geschaffene Gestalt. Da dieses Drama nicht naturalistisch ist, so könnte man versucht sein, daraus a contrario lehrreiche Folgerungen zu ziehen. Für solche Folgerungen ist aber das Drama doch zu unbedeutend, zu wenig originell. Zu schwankend ist die Gestaltung des Problems, man weiß nicht recht, ist es die Tragödie des Einsamen, Unverstandenen oder die Tragödie des Unvermögenden. Dazu kommt wieder das leidige Sichstützenmüssen.

Auch „Der arme Heinrich“ ist zu wenig originell, leidet an epischer Breite, ist überhaupt mehr poetische Erzählung, als Drama und gehört jedenfalls nicht in den Rahmen unserer Betrachtung. So könnten die beiden Dichtungen höchstens ein Zeugnis sein dafür, daß Hauptmanns Talent bei nichtnaturalistischer Konzeption des Stoffes zu versagen scheint. Er sinkt da zu einem vollständigen Epigonen herunter. Er muß, wo er nicht nach dem Leben bildet, ganz nach Mustern arbeiten. Sicher wird eine solche Folgerung nicht zu gewagt erscheinen, wenn man das Wesen von Hauptmanns Talent aus dem positiv Geschaffenen gefunden haben wird. In „Den Webern“ und im „Florian Geger“ endlich überwiegt wieder die Schilderung. Die Dramen nehmen in Hauptmanns Schaffen eine gesonderte Stellung ein. Deswegen wollen wir uns noch ihnen im Besonderen zuwenden, bevor wir zur Betrachtung von Hauptmanns Charakteren übergehen.

In der Widmung „Der Weber“ an den Vater Hauptmanns lesen wir: „Deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die Geschilderten, hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden...“

Die Erzählungen des Vaters hatten also Hauptmanns Mitgefühl wachgerufen, seine Phantasie angeregt. Sie begann sich innig mit der Lage und der bitteren Not jener geduldig duldenden Menschen zu beschäftigen, deren Nachfahre er war. Daraus erwuchs der Entschluß, jener Not und dem aus ihr geborenen Aufstand dichterische Gestalt zu geben. Nun war der Weberaufstand von 1844, nichts als eine vereinzelt Eruption, verhältnißmäßig unschuldig in ihren Wirkungen, kein Schluß, kein Anfang, eine symptomatische Erscheinung lediglich, die auf irgend etwas Schreckliches ein jähes, grelles Licht warf. Dem Dichter konnten sich nun, ähnlich, wie wir es schon anläßlich der Zustände im „Sonnenaufgang“ ausführten, zwei Wege eröffnen. Entweder könnte die Schilderung jener entsetzlichen Verhältnisse in den schlesischen Gebirgsdörfern die Hauptaufgabe sein, der ihnen entsprungene Aufstand nur eine Folgeerscheinung, der Schlußstein des Baues, etwa wie in Zolas »Germinal«. Oder aber könnte der Konflikt zwischen der hungernden Webermasse und den Fabriksherrn Hauptaufgabe sein, die erschreckliche Not der Hintergrund. Jener Weg entspräche der epischen Konzeption des Problems, dieser der dramatischen. Hauptmann hat hier wieder bei einer epischen Konzeption doch eine dramatische Form gewählt. Die Schilderung des Elends ist Hauptsache. Man sieht nicht, wie sich der Konflikt vorbereitet, entwickelt und zuspitzt. Nur eine unerträgliche Spannung merkt man. So kommt denn der Ausbruch zwar nicht unerwartet, doch nicht mit der entsprechenden Macht und der Gewalt der Lösung. Man hört Donner rollen und Welter schlagen. Das beklemmende Gefühl aber wird man nicht los, die Befreiung kommt nicht.

Lassen wir die Gesehennisse der fünf Akte, die bezeichnender Weise jede für sich ihre besonderen Personenverzeichnisse haben, an uns vorüberziehen.

Erster Akt. Ein Raum in Dreißigers Hause, wo die Webe abgeliefert wird. Die Weber werden in der schon oben citierten Anmerkung geschildert. Man muß jedoch Hauptmann die Gerichtigkeit widerfahren lassen, daß jene Anmerkung wirklich überflüssig ist, so meisterhaft werden hier die Weber durch eigenes Wort und Geberde dargestellt. Sie krümmen und winden sich vor den hartherzigen rohen Beamten, kriechen im Staub vor dem Fabrikanten, geben aber dabei ihrer Not, Pein und Angst in der rührendsten Weise Ausdruck. Zu einer kleinen Reibungsszene kommt es doch. Der junge Weber Bäcker läßt seinem kochenden Ingrimme freien Lauf, läßt sich nicht einmal von dem Fabrikanten einschüchtern, antwortet grob und unverblümt, aber das ist auch alles. Der Fabrikant droht ihm, auf die Drohung kommt keine Gegendrohung. Bäcker zieht sich nur in guter Haltung zurück. Und doch war hier Gelegenheit geboten zu einem heftigeren Anprall der feindlichen Kräfte. Es wäre damit sicher mehr gewonnen, als mit der wieder in die Anmerkung verlegten Hervorkehrung des Gegensatzes dadurch, daß das Personenverzeichnis in eine Fabrikanten- und eine Webergruppe geteilt wird.

Eine andere Szene löst diese auch bald ab. Ein kleiner Knabe ist vor Hunger ohnmächtig geworden. Auf einen dramatischen Zwischenfall folgt wieder Schilderung, der Fabrikant kündigt eine Herabminderung des Lohnes an und zieht sich zurück.

In zweiten Akt befinden wir uns in einer Weberwohnung. Noch ergreifender, noch düsterer, noch drückender ist das Bild des Elends. Aber die Blitze zucken doch schon. Der gewesene Soldat, vordem Weber, Moritz Jäger bringt wie einen Abglanz von einer anderen Welt in die dumpfe Weberhütte, spendet Brantwein, die Stimmung wird gehoben, die Gemüther erhitzt, Jäger singt endlich das neue, gegen die Fabrikanten gerichtete Weberlied, vor: eine unbekannte Erregung bemächtigt sich der, sonst so geduldig in ihr Schicksal ergebenen Bewohner der Weberhütte.

Der dritte Akt spielt im Gasthaus zu Peterswaldau. Ein buntbewegtes Bild von unglaublicher Treue und Wahrheit und von wunderbarer Kraft der Darstellung, aber doch nur ein Bild. Gegen das Ende des Aktes ziehn sich doch dräuender die Wolken zusammen, es kommt zu einer aufgeregten Szene zwischen dem, zu den Webern haltenden, Schmied Wittig und dem Gendarmen Kutsche. Der Gendarm muß sich zurückziehen und verbietet noch im Rückzug das weitere Singen des Weberliedes. Und nun wirkt grade dieses Verbot wekend, so daß alle das Lied anstimmen und singend vor die Wohnung des Fabrikanten ziehn. Eine der wenigen zurückgebliebenen Personen, der Lumpensammler Hornig, gibt der herrschenden Stimmung in einen wundersam treffenden Wort Ausdruck: »A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht«.

Und nun kommt der Ausbruch. Der vierte Akt führt uns in die Wohnung des Fabrikanten in Peterswaldau. Es sind gerade Gäste, der Pastor und seine Frau. Man bespricht die Vorfälle der letzten Tage, der Haus-

lehrer, der die Weber entschuldigt, wird entlassen. Da ziehen die Weber wieder heran. Es kommt zu einem Zusammenstoß. Der festgenommene Moritz Jäger, wird gewaltsam befreit, der Fabrikant muß sich mit seiner Familie und den Gästen vor den anstürmenden Webern flüchten — „Nun erscheinen junge Weber und Webermädchen in der Flurtür, die nicht wagen einzutreten und eines das andere hereinzustoßen suchen“. Allmählig überwinden sie ihre Schüchternheit und man zerstreut sich, neugierig alles betrachtend, in den Zimmern. Dann erst stürzen die Führer herein und wütend, daß ihnen die Opfer entschlüpft sind, rufen sie aus: „...arm soll a wer'n“ und es beginnt das Werk der Zerstörung.

Hauptmann hat sich sichtlich bemüht, die Szene mit möglichster Feinheit psychologisch durchzuführen. Leider fehlt ihr das Wichtigste: dramatische Steigerung, elementare Kraft. Die Szene verläuft matt, ja kläglich und völlig wirkungslos. Man sieht: hier, wo es gilt, eine dramatisch vorwärtstreibende Szene zu gestalten, vermag eben Hauptmanns Kraft. Die »Sehnsucht« vermag durch seinen Mund zu reden, die aus ihr geborene Tat nicht.

Der fünfte Akt sollte entweder die ersehnte Steigerung bringen, oder wegbleiben. Jedoch die Steigerung fehlt, der Akt ist geblieben. Der ganze Akt ist eine Art Wiederholung des Ausbruchs in verstärktem Maße und Umfange. Der Schauplatz wird verlegt nach Langenbielau. Das bedeutet ein Anschwellen der Bewegung, ein sich Ergießen des Stromes über die ganze Umgebung. Wenn wir nun sogleich den sich daherwälzenden Strom des Aufstandes vor uns hätten! Statt dessen ist anfangs nichts von ihm zu bemerken. Wir haben das Weberstübchen Hilses vor uns mit dem Ausblick auf das „Haus“ und ein zweites Stübchen. Die Weberfamilie geht an ihre tägliche Beschäftigung, da kommen Leute: Hornig, der Lumpensammler, Schmidt, der Chirurgus, und erzählen vom Aufstande in Peterswaldau und von dem nahenden Anzug der Aufständischen in Langenbielau. Erst allmählig wird aus der Erzählung Wirklichkeit. Die Glocken läuten, man hört endlich das, von vielen hunderten von Stimmen gesungene, Weberlied. Einzelne Aufständische stürmen herein und fordern alle auf, sich ihnen anzuschließen, es kommt zu erregten Auseinandersetzungen zwischen dem frommen, in sein Schicksal ergebenden, alten Hilse und dem jüngeren Teil der Familie, der sich den Aufständischen anschließt. Militär kommt mittlerweile angerückt. Salven krachen, das Stübchen wird leer, nur das alte Paar Hilse bleibt. Da fliegt eine Kugel herein und trifft den, für seine Brüder betenden, Vater Hilse. Als die kleine Enkelin kommt mit der Nachricht, daß das Militär zum Dorf hinausgetrieben wurde, ist Hilse tot.

Der Akt zittert vor Leben und Aufregung es gibt packende Szenen — ist aber doch keine Steigerung. Würde der vierte Akt früher schließen, etwa mit der Flucht der Familie Dreißiger vor den Aufständischen, oder würde der fünfte Akt etwa in der Mitte beginnen, dann wäre eine Steigerung da. So aber haben wir zwei parallele

Verläufe desselben Prozesses von Anfang bis Ende, infolge dessen keine Steigerung. Wohl aber ist der fünfte Akt viel dramatischer, als der vierte. Der Schluß ist nicht mehr matt, sondern sogar bedeutend, denn, statt der unschuldigen Scheiben und Spiegel, bildet ein Leben eines Märtyrers das sichtbare Opfer des Aufruhrs.

Trotzdem ist der Schluß kaum tragisch zu nennen. Man fühlt, daß der Aufstand vergeblich ist und das Opfer, das fällt, ist auf der Seite der unglücklichen Webermasse. Es ist, als ob wir eine ohnmächtig geballte Faust sich nun gegen die eigene Brust kehren sähen. Volkelt findet hier das Tragische der niederdrückenden Art. Ob das aber noch tragisch zu nennen wäre, ist fraglich. Jedenfalls wirkt der Schluß nicht lösend vom Druck, nicht befreiend. Und Schuld daran, ist, wie oben erwähnt, nicht der Schluß selbst, sondern seine Vorbereitung, die keine dramatische, keine aktive war. Wenn ein kraftvoll Kämpfender fällt, so benimmt er uns nicht die Hoffnung auf den Sieg seiner Sache. Seine Nachfolger können einst glücklicher sein, er nur ihr Vorläufer. Wenn aber eine so ohnmächtig sich aufbäumende Masse auch scheinbar gewinnt, so kann man dennoch das Gefühl des Niederdrückenden nicht los werden. Die ganze, breite, ergreifende, aber nicht eine Spur von schlummernder Kraft in dieser elenden Menschenmasse aufdeckende, Schilderung ist Ursache dessen, daß man mit einem Gefühl größerer Trostlosigkeit vom Drama scheidet, als man es selbst während der Schilderung des Düstersten darin gehabt hat.

Sicher ist, daß die Fabel der Weber wenig Dramatisches zu bieten scheint. Ein echter Dramatiker hätte aber aus dem Wenigen doch etwas gemacht: Gestalten wie Jäger, Bäcker, Wittig zeigen, daß auch der Dichter sich dessen bewußt war, daß ein Aufstand, selbst der zahmste, ganz ohne aktive Kraft doch nicht zu Stande kommt. Hätte Hauptmann mit psychologischem Verständnis nach dieser Richtung hin die Geschichte des Aufstandes durchgeforscht, so würde ihn schon das bekannte, unzweifelhaft historische Weberlied auf die richtige Spur gebracht haben. Denn Lieder sind immer individuelle Schöpfung, nicht kollektive. Es mußten also auch positiv, spontane Kräfte beim Zustandekommen des Aufstandes mitgewirkt haben. Diesen aktiven Kräften eine größere Rolle zuzuweisen, sie mehr sichtbar sich einerseits nach oben auflehnen, andererseits nach unten werbend auftreten lassen, wäre nicht so schwer. Aber, wie gesagt, des Dichters Konzeption ging eben nicht dahin. Er schildert das unsägliche Elend mit einem düsteren Ernst und mit einer schlichten Einfachheit, die ihres Gleichen sucht, er versteht es auch, das mahlige dumpfe Anschwellen gährender Kräfte, »die Sehnsucht« sichtbar darzustellen, das Wirken der treibenden aktiven Kräfte aufzudecken, ist ihm versagt.

Dies kommt zum Teil von der Technik der Darstellung, die auf breite sorgfältige Schilderung des Zustands ausgeht, also der naturalistischen Technik, zum Teil aber von der Eigenart der Hauptmannschen Charaktere und der Technik ihrer Zeichnung und Darstellung, wovon wir noch zu sprechen haben.

Wenn die „Weber“ mit einem scheinbaren Siegenden, so ist der Schluß des »Florian Geyer« nichts, denn eine Reihe etmutigender, für das menschliche Gefühl beschämender Niederlagen, wie sich Volkelt ausdrückt.

Je breiter das Werk selbst angelegt ist, desto kürzer müssen wir uns in unserer Betrachtung fassen. Es nützte ja so wie so nicht viel, sich ausführlich auszulassen. Licht käme in dieses Durcheinander doch kaum hinein, das Werk selbst muß gelesen werden und nicht ein einziges mal. Es sind fünf Akte und ein Prolog, also sechs aufeinanderfolgende lose Bilder, mit einer verwirrenden Menge von auftretenden Personen, mit einem besonderen Verzeichnis derselben für jedes. Es sind wie Ausschnitte aus einem geschichtlichen Roman, schwer dem Verständniß zugänglich, weil aus dem Zusammenhang gerissen. In diesen sechs Bildern selbst geschieht tatsächlich äußerst wenig. Es sind meistens nur Reflexe der Geschehnisse in den Gemüthern der Beteiligten, die wir zu sehen bekommen. Nur im ersten Akt geschieht etwas: die Gesandtschaft vom Schloß Frauenberg wird abgewiesen; weiters wird aus Neid und Haß der Anführer gegen Geyer die Ernennung eines obersten Feldhauptmanns verworfen und ein Kriegsrat an dessen Stelle eingesetzt. Gerade in den betreffenden Szenen zeigt sich aber Geyer zwar edel und großmütig als Mensch, jedoch klein und kläglich als Führer und Leiter der Massen. Wiederum, wie in den Webern müssen wir Hauptmann den Vorwurf machen, daß er es nicht versteht, einen Konflikt dramatisch zuzuspitzen. Den geschichtlichen Ereignissen müßte durchaus kein Zwang auferlegt werden, um den Geyer mit etwas mehr Initiative, Tatkraft und mit einem weiteren Blick auszustatten. Es müßten dann nur auf der Seite der Gegenmächte ebenfalls mehr Kraft in Neid, Bosheit und Verlogenheit, mehr Borniertheit vorhanden sein. So wie die Szene gegeben ist, sehen wir bei Geyer nicht einmal einen ernstern Versuch, die Ereignisse zu beherrschen, sie kraftvoll zu lenken. Er läßt sich von den Wogen treiben wie die Anderen. Von der anderen Seite ist noch weniger Kraft zu verspüren, mit solchen Wichten, wie sie ihm hier gegenüber stehen, könnte Geyer, sollte man glauben, unschwer fertig werden. Es wurde darauf hingewiesen, daß der Held dieses Dramas ein Kollektivheld sei: wie in den Webern die Webermasse, so hier die Bauern und daß das Drama auch nach ihnen benannt werden könnte. Wir haben aber schon bei den Webern den Mangel an kraftvolleren Persönlichkeiten innerhalb der Masse gerügt und müssen es hier mit noch größeren Nachdruck tun. Auch bei vollständigster Anarchie, wenn es der Intention des Autors entsprach, eine solche darzustellen, können mächtig gegen einander wirkende Strömungen und Kräfte aufgedeckt werden. Ein Kollektivheld muß noch durchaus kein kläglicher Held sein, selbst wenn er seine Sache verliert, ja selbst wenn er sie darum verlieren muß, weil seine Kraft unzureichend und der ihm gestellten Aufgabe nicht gewachsen war. Unzureichende Kraft ist nicht dasselbe, wie völliger Mangel an Kraft. Übrigens, bemerkt richtig ein Kritiker, sieht man in diesem Milieudrama vom Bauern

der damaligen Zeit recht wenig. Wäre er so elend, wie es hier den Anschein hat, wie könnte es dann zu einer Bewegung überhaupt kommen? Es wurde auch von der Kritik darauf hingewiesen, daß in diesem Drama recht derb und kraftvoll geredet wird, daß aber den Worten kein kräftiges Handeln entspräche. Soll Florian Geyer, wie man behauptet, das Modell der schwankenden, gegen schnellen Entschluß abgeneigten Masse der Bauern sein, so ist das Ziel freilich erreicht worden, nur ist dies dann deswegen noch kein dramatischer Held, kein Träger einer dramatischen Handlung. Wenn nun das Widerspiel der Macht und Gegenmacht innerhalb des bäuerischen Lagers kläglich erscheint, so ist das Widerspiel in größerem Maßstab, das der Bauern und Ritter, noch um vieles kläglich. Die Letzteren erscheinen als eine Rotte verlotterter, feiger, elender Wichte. Er ist eine merkwürdige Erscheinung, durch und durch undramatisch, daß beide Parteien, sowohl Bauern als Ritter, vom allersten Anfang an ihre Sache für verloren halten. Die Ritter und Domherren im Vorspiel sind die Mutlosigkeit selber, und im Lager der Bauern trägt ein jeder, von Florian Geyer angefangen bis zum letzten der führenden Männer, den Stempel der Resignation auf der Stirn. Der endgiltige Sieg wird auch von keiner der beiden streidenden Parteien des Dramas erfochten, sondern von einem völlig außerhalb desselben Stehenden, vom Truchseß Georg von Waldburg.

Es stellt sich dies Drama als eine Art gewaltigen Torso dar, ein ungeheuerlich in die Breite gehender letzter Akt. Es ist das am großartigsten gedachte und angelegte Werk Hauptmanns, mißlungen und doch weit überragend auch die gelungensten, die »Weber« einbegriffen, verfehlt, trotz der großen Anzahl markiger (wenn auch nicht tatkräftiger) Gestalten, trotz seines starken ethischen Gehaltes. Aber nicht nur die epische, auf Zustandsschilderung ausgehende Konzeption und Anlage allein ist schuld am Mißlingen des Werkes, sondern noch einiges was ebenfalls im Bestreben, den Naturalismus auf das historische Drama zu übertragen seinen Ursprung hat.

Erstens die Anwendung der naturalistisch-impressionistischen Methode auf die Sprache des Dramas. In der Beurteilung der letzteren gehen die Kritiker ziemlich weit auseinander. Die einen finden sie überzeugend, sie bewundern diese kunstvoll archaische Rede, die anderen behaupten, daß das gar nicht die damalige Umgangssprache in Franken ist, sondern die Sprache der Kanzleien und Kroniken. Man könnte fast sagen: beides ist wahr, so paradoxal es klingt. Vor allem muß zugegeben werden: trotz des Gezwungenen und hie und da Getüftelten ist die Sprache markig und kraftvoll, ja individualisierend. Andererseits haftet ihr doch etwas Gezwungenes an und ihr übertriebener Archaismus ist ungemein ermüdend und stört im Verein mit der Menge der protzig breit auftretenden Personen und Episoden den Genuß des Werkes. Wie sind diese Gegensätze zu vereinigen? Die Sache stellt sich wie folgt dar: Hauptmanns unbestreitbar großartiges Sprachgefühl hat hier Wunderbares geleistet.

Die Mühe ist aber von vornherein verloren, denn es ist verfehlt, die naturalistisch-impressionistische Methode auf das historische Drama aus entlegenen Zeiten in so ausgedehnter Weise und so strenger Durchführung anzuwenden. Je erfolgreicher also das Bemühen, desto weiter ist man vom Ziel. Doch dies führt uns zur Funktion des Wortes im Drama und darüber soll bald weiter unten gesprochen werden. Dort werden wir uns der Pflicht der Beweisführung für unseren Satz entlegigen, hier mag er stehen als vorläufige Erklärung des gegensätzlichen, zum Teil gemischten Gefühls, das die Sprache des Dramas einlöst. Zum Werk selbst kommen wir noch in anderem Zusammenhang zurück und scheiden vorläufig von ihm mit dem tiefsten Bedauern, daß es uns versagt ist, auf seine positiven Eigenschaften, auf seinen Inhalt auf, das viele Schöne, ja Wunderbare darin einzugehen.

Wenden wir uns nun der Betrachtung der Charaktere Hauptmanns zu. Hält man nun diesbezüglich ein wenig Umschau unter den Kritikern und in den Besprechungen, so bemerkt man mit Verwunderung, daß die Kritiker in der Beurteilung von Hauptmanns Charakterisierungsvermögen nicht nur weit auseinander gehen, die einen voll Lob sind, wo die anderen tadeln, sondern daß auch bei einem und demselben sich zuweilen ein Schwanken kundgibt. Derselbe Charakter erscheint demselben Kritiker das eine mal vorzüglich durchgeführt, das andere mal brüchig. Und wirklich stellen sich die Charaktere Hauptmanns dem Beobachter fast wie jene Wechselbilder dar, die, je nachdem man sie von der einen oder von der anderen Seite ansieht, etwas anderes darbieten. Sieht man sie lediglich als Charaktere an, als aus dem Leben geschöpfte und diesem nachgebildete Charakterdarstellungen, oder Studien, dann muß man die Schärfe und die Feinheit der Beobachtung, die Treue des Gedächtnisses und die Kraft der Gestaltung vollauf anerkennen und bewundern. Sieht man aber diese „handelnden Menschen“ eben als solche an, als dramatische Personen, als Träger und Bringer des dramatischen Schicksals an, dann erscheinen sie nicht nur brüchig, sondern unzureichend, versagend, ja völlig verfehlt. Es ist, als ob man diese Personen an eine unrichtige Stelle gesetzt hätte, die auszufüllen sie nicht vermögen als ob sich bei ihnen das Sprichwort nicht bewahrheiten wollte, daß wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand dazu.

Das kann man überall beobachten. Da wir die Sache bei der Besprechung der einzelnen Werke schon gestreift, werden wir uns unter Hinweis darauf auf einige kurze Andeutungen beschränken.

Loth ist kein Träger und Bringer der Schicksals, es ist eine Figur, wie man sie zuweilen trifft und als solche prächtig gezeichnet, nur leider nicht für ein Drama passend. Helene handelt ebenfalls ihrem Charakter und der Situation nicht entsprechend, mag sie auch sonst glücklich charakterisiert sein.

Die Personen des »Friedensfestes« handeln überhaupt nicht. Wir können also nicht beurteilen, ob sie ihrem Charakter entsprechend handeln. Zwar ist in ihrer sonst vorzüglichen Charakterisie-

rung so viel Explosivstoff angesammelt, daß man eher an eine andere „Katastrophe“ vorbereitet zu sein glaubte als an die zahme eines einzelnen Krankheitsausbruchs. In diesem Sinne kann man also sagen, daß diesen Charakteren entsprechende Handlungen fehlen. Vockerat ist als ein neurasthenischer Empfindungsmensch, sonst ebenso eingebildet wie unbedeutend, immer nach irgend einer »Stütze« für seine »Größe« schielend, vorzüglich dargestellt — nur entspringt seine Handlungsweise wieder nicht mit zwingender Notwendigkeit diesem Charakter. Von Florian Geyer wurde gesagt, daß er »als schwarzer, leerer Harnisch durch das Stück schreitet, unfaßbar und unerkennbar« (Woerner). Andere Kritiker möchten die Charakterisierung eher loben. Wahr ist, daß Geyer zwar immer der Situation gemäß männlich und mit Würde auftritt, also wie man sagen könnte nicht aus der Rolle fällt, leider aber dasselbe nicht umgekehrt gilt. Die Situationen entsprechen nicht dem Charakter Geyers, wie er sich in seiner und in anderer Munde uns darstellt. Merkwürdig genug fehlt im „Florian Geyer“ die äußere genaue Personbeschreibung, mit der uns sonst Hauptmann so freigegig beschenkt, fast gänzlich. Warum? In einem historischen Drama, wie dieses, muß die Konzeption des Dramatikers notwendig dramatisch sein. Er schafft dramatische Situationen, Charaktere, die sich daraus ergebenden Handlungen und Konflikte — gleichgiltig ob er, von Situationen, Konflikten und Handlungen ausgehend, zu Charakterschöpfungen fortschreitet, oder umgekehrt. In den Dramen, die in der Gegenwart spielen, gehen die Herren fast durchwegs anders vor. Sie gehen von interessantesten Figuren aus und dichten dazu Situation, Konflikt und Handlung hinzu. Wir haben gesehen, mit welchem Erfolge. Diese Figuren sind natürlich „nach dem Leben gezeichnet“, Diese Portraitierwut läßt sich zwar entschuldigen, sie ist nämlich nur eine Folgeerscheinung der Schreibwut. Man konterfeit einander ab und hat schon einen „Charakter“. So entstehen alle die unterschiedlichen „Schriftsteller“, „Journalisten“, Privatgelehrten u. s. w. Aber echte Dramen werden daraus schwerlich, denn dieser Vorgang ist nicht der eines Dramatikers. Interessante »Figuren«, »Typen« geben noch lange nicht dramatische Charaktere.

Wir sehen auch, daß Hauptmann dort, wo er vom inneren Charakter heraus, aus der notwendigen dramatischen Funktion einer Person heraus einen Charakter schafft, wie im Florian Geyer, vom Portraitiren absehen muß. Es wäre auch zu absurd, dem Geyer etwa „hohe Schultern“, oder „dünne Beine“, oder „Auswärtsgehen“ anzudichten.

Aber da zeigt sich auch, daß Hauptmanns Kraft versagt, wenn es gilt, Charaktere selbstständig zu schaffen, nicht nach der naturalistischen Methode abzubilden. Der Charakter Geyers ist eben blaß.

Von Crampton zu sprechen, haben wir nicht nötig — wie gelungen die Gestalt auch sein mag, sie ist keine dramatische Person, Dafür müssen wir mit desto größerem Nachdruck darauf hinweisen, wie völlig das Portraitiren beim Bilden eines dramatischen Charak-

ters verfehlt ist. Woerner sagt bei der Besprechung von Kramers Charakter: „Hauptmann hat seine Gestalten geschaut, nicht durchschaut, er hat sie nur beobachtet, nicht gesehen“. Wir müssen unseren Satz schärfer fassen; auch Schauen hilft nichts, man muß den Charakter entsprechend der ihm zufallenden Funktion, schaffen. Dieses Schaffen ist eine intuitive Synthese aus dem Geschauten Einzelschauen genügt nicht. Ein Falstaff kann und darf gesehen werden, ein Bolinbroke, ein Richard der Dritte nicht. Bei jenem genügt, wenn wir ihn überhaupt sehen, bei diesen müssen wir ihn handeln sehen. Das aber wird eben bei einzelnen Menschen nicht beobachtet und gesehen. Wir beobachten Menschen, Figuren. Es geschieht aber in der Regel nicht, daß wir gleichzeitig auch ihre Taten sehen. Diese sehen wir bei ganz anderen Gelegenheiten, in ganz anderen Fällen und wir müssen uns zu ihnen die entsprechenden Menschen (als Gesamtgestalt) auf Grund unserer früheren anderweitigen Beobachtung hinzudenken, oder hinzudichten.

Wir hören von einem Mord, oder Selbstmord, dazu erfahren wir dies oder jenes aus der Vorgeschichte — daraus wird die entsprechende Gestalt gedichtet. Dies ist das unbewußte, mehr oder minder kräftige Dichten des täglichen Lebens. Äußerst selten ist der Vorgang umgekehrt. Wir sehen einen Menschen und denken dabei: er muß einmal dieses oder jenes vollbringen, (Gewöhnlich nur bei ausgesprochenen Verbrechertypen). Ähnlich dem ersten muß der Vorgang des bewußt schaffenden dramatischen Dichters sein. sonst werden zu zufälligen einzelnen, persönlichen Eigenschaften ganz willkürlich Handlungen hinzugedichtet, die aus jenen nicht entspringen müssen und auf dieses Müssen kommt es im Drama eben an.

So sehen wir denn auch, daß im »Michael Kramer« die Personen sehr gut und sehr scharf gezeichnet sind und doch erscheinen ihre Handlungen unmotiviert. Es fehlt eben an innerer Charakterisierung. Um einen talentvollen Sohn in den Tod hineinzujagen genügen weder hohe Schultern, noch »lange Beine und Arme« oder das »Gehen nach Auswärts«. Ja nicht einmal Kramers ständiges »hören Se« und seine Aphorismen über Kunst genügen dazu.

Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß Hauptmann keine geistig komplizierten Charaktere zu bilden vermag, wohingegen ihm einfache Charaktere wie Fuhrmann Henschel, Bahnwärter Thiel, alle Nebengestalten in seinen Dramen, die Weber u. a. vorzüglich gelingen.

Wenn dies wahr ist, so liegt es eben an der Methode des Schaffens. Einfache Menschen oder Nebenfiguren lassen sich durch scharf beobachtete Einzelzüge leichter restlos wiedergeben. Wir brauchen nicht viel mehr, als was wir sehen. um einen solchen Menschen in seinem Handeln zu begreifen.

Man hat auch darauf aufmerksam gemacht, daß Hauptmanns Charaktere größtensteils willensschwach sind. So Vockerat, Meister Heinrich, Henschel, Thiel, die Weber, Geyer und andere Personen im

»Florian Geyer« Arnold Kramer und viele andere. Dazu kommt, daß Frauen öfter schon Willensstärke besitzen (zum Teil die Mahr, Hanne im »Henschl« Rose Berndt) Dies hängt wieder mit Hauptmanns Methode und Talent zusammen. Ein starkes Wollen kann man ebenso wenig wie ein starkes Handeln beobachten. Dafür aber erscheint einem sensitiven, mehr empfangenden (beobachtenden) Dichter das Weib oft als eine dämonische Macht (die Bekannte Hauptmannsche »Stütze«, an die sich der Mann klammert).

Leider können wir uns bei dieser Frage nicht länger aufhalten. Wir kommen bei Betrachtung der Charaktere Hauptmanns wieder zu demselben Schluß. Seine Methode ist, wie sein Talent, episch, sie entspricht nicht dem Drama und deshalb versagt sie auch darin.

III.

Wir kommen nun zu unseren Ergebnissen. Es ist selbstverständlich, daß alles dies, was wir besonders betrachtet und analysiert haben, in Wirklichkeit kein Besonderes ist, kein selbstständiges Leben führt; daß äußere, innere Technik, Methode der Darstellung, Handlung Charakter in Grunde nur verschiedene Seiten einer und derselben Sache sind, des Hauptmannschen Dramas. Dieses Drama stammt, wie wir gesehen haben, aus der naturalistisch impressionistischen Erzählung und ist in einer Kunsttheorie begründet, die, von den bildenden Künsten kommend, einseitig auf eine besondere Gattung der epischen Dichtung, eben jene naturalistisch impressionistische Erzählung zugeschnitten, dann irrtümlich auf das Drama angewendet worden ist.

Diesem Tatbestande entsprechen die Eigentümlichkeiten, Schwächen und Mängel des Hauptmannschen Dramas. Breite Zustandsschilderung, episch in allerei Episodisches zersplittert, ohne eigentliche Handlung, ohne Kampf und Bewegung, ohne rechten, jedenfalls zwingend notwendigen Schluß. Die Darstellung der Charaktere, bei der genauesten Zeichnung und Schilderung der äußeren Erscheinung, doch unzureichend, um die Handlungsweise der Personen — insofern eine vorhanden ist — zu motivieren, die Charaktere selbst meist kraft- und willenlos, schwankend und unselbstständig, oft kläglich. Der Versuch, die naturalistisch impressionistische Methode auf das historische Drama zu übertragen, muß als völlig gescheitert angesehen werden.

Daß dies alles nicht nur in der individuellen Art von Hauptmanns Talent, sondern in der Richtung seine Ursache hat*), glauben wir schon im Großen und Ganzen nachgewiesen zu haben. Wir wollen aber noch Einiges nachtragen

Alle speziell naturalistischen Kunsttheorien sind eine Reaktion gegen die Verflachung und gegen die Abkehr vom Leben des Epi-

*) Dies ist wieder insofern eine Abstraktion, als zwischen Richtung und Art des Talents ein innere Zusammenhang besteht.

gonentums. Sie trachten den unterbrochenen Zusammenhang mit der Natur, der Allmutter und Allernährerin aller Kunst, wiederherzustellen. Sie verwechseln aber in ihrer Einseitigkeit das Heilmittel mit dem Zweck. Alle Kunst ist Symbolik. Wirklichkeit darin kann nur Mittel sein, um den inneren Kern, den eigentlichen Inhalt der Kunst bildlich auszudrücken. Derselbe Inhalt kann aber unter Umständen durch minder treues Abbilden der äußeren Wirklichkeit erreicht werden. Wendet man aber das Mittel der treuen Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit auch an, so soll man sich immer dessen bewußt sein, daß dies nur Mittel der Darstellung ist und sich als solches den höheren Zwecken der Kunst unterordnen muß. Wo die Kunst bei der treuen Wiedergabe des Wirklichen als solcher stehen bleibt, gibt es nur Rudimente, Ansätze der Kunst. Zwittergebilde, die man nur im uneigentlichen Sinne Kunst nennt. Eine Skizze, eine Studie und sei sie von einem Buonarroti oder Da Vinci bleibt Skizze oder Studie, wertvoll für uns nur, weil sie das Werk eines Großen ist, ebenso wie ein poetisches Fragment eines großen Dichters uns teuer ist und doch nur ein Torso. Kritiker, die sich durch die, sonst begründeten, naturalistischen Strömungen verleiten ließen, ein paar rosige Schweinchen dem erhabensten Bilde eines großen Meisters im Werte gleichzustellen, wenn ihre Ausführung nur gut ist, machen wohl selbst nicht den Anspruch, daß man sie ernst nehmen soll. Noch unseliger ist es, diese Anschauungen auf die Dichtkunst, insbesondere auf das Drama übertragen zu wollen.

Wir können uns hier nicht in ästhetische Auseinandersetzungen über das Wesen der dramatischen Kunst einlassen. wir stellen nur einfach fest, was unzweifelhaft ist. Im Drama enthüllt sich uns das Geheimnis des menschlichen Lebens durch Kampf und Bewegung, durch Anprall antagonistischer Kräfte dar. Die Entwicklung dieses Kampfes ist das, was man dramatische Handlung nennt. Wir genießen weiters das Drama durch Schauen und Hören und dieses Mittel des Genusses, welches gespannte Aufmerksamkeit des Genießenden beansprucht, erfordert in Verbindung mit dem Inhalt des Dramas, der auf etwas Ganzes, ein Symbol ausgeht, die größte Konzentration und strengen architektonischen Bau, in dem alles Überflüssige auch schädlich ist. Dieses innere Gesetz der Konzentration waltet unerbittlich und bedingt die Wirkung, deren Mangel doch jede Kunst aufhebt.

Aus alledem ergibt sich, daß der Naturalismus im Drama, sich in viel höherem Grade auf seine Funktion als Mittel der Darstellung zu dienen, beschränken muß, als sonst wo.

Daraus ergeben sich die Grenzen, die dem Naturalismus gesteckt sind. So hat das Wort im Drama eine dreifache Funktion. Es soll die wirkliche Rede wiedergeben, dann die Gedanken der handelnden Personen. Menschen reden zwar gewöhnlich, wenn sie mit einander zusammenkommen, aber nicht alles, was sie wissen, oder wissen sollen, müßte gerade in dem Augenblick gesprochen

werden, in dem wir sie im Drama beobachten. Drittens müssen auch die Gedanken des Dichters durch die Rede der Personen wiedergegeben werden, denn der Dichter muß uns manches mitteilen und einen anderen Weg hat er nicht. Daraus ergibt sich, daß die Rede im Drama auch konventionelle Elemente enthält. Im Grunde beruht doch jede Mitteilung auf Konvention. Da nun also das Wort nicht lediglich als solches, und überhaupt nicht für sich als solches seinen Platz im Drama hat, sondern Mittel der Mitteilung ist, so hat die Treue in seiner Wiedergabe folglich keinen für sich bestehenden positiven Zweck, sondern nur einen negativen. Sie soll nämlich verhindern, daß wir im Genusse des Werkes gestört werden durch allzu fühlbare Inkongruenz zwischen der Redeweise der dramatischen Personen und derjenigen, die ihnen nach unserer Kenntniß eigentümlich ist. Wenn z. B. ein Bauer, wie ein Gelehrter spräche oder umgekehrt, so würden wir den inneren Widerspruch unangenehm empfinden. Damit sind aber auch die Grenzen der naturalistischen Gestaltung der Rede gegeben. Sie darf nicht aufdringlich sein, darf unsere ganze Aufmerksamkeit nicht in Anspruch nehmen, denn sonst stört sie eben in anderer Weise, indem sie uns von wichtigeren Dingen ablenkt.

Wir sehen daraus, daß der realistischen Wiedergabe der Rede schon auf Grund ihrer negativen Funktion im historischen Drama noch viel engere Grenzen gezogen sind. Denn, da man von der Sprache der entlegenen Zeiten keine so lebendige Vorstellung hat, wie von derjenigen der Gegenwart, so wird man auch nicht so leicht durch das Inadäquate in der Sprache der Dichtung gestört.

Dann kommt noch etwas hinzu. Bei der Darstellung der Gegenwart gibt der Dichter das Beobachtete treu wieder. Dies wirkt durch seine Unmittelbarkeit. Im historischen Drama kann der Dichter nicht unmittelbar beobachten, er muß, ähnlich wie beim Schaffen des Charakters, konstruieren. Es mangelt infolge dessen der oberwähnte Eindruck der Frische, es entsteht vielmehr derjenige des Gekünstelten, oder wenigstens Künstlichen. So muß die äußere Treue noch mehr zu Gunsten der inneren, auf das Psychologische reduzierten, zurücktreten. Ja selbst, wenn es an dem Dichter nicht läge, wie dies der Fall ist bei Werken, die selbst in entlegenen Zeiten geschaffen wurden — der Zuschauer, der Hörer wird positiv durch die allzu große Treue gestört, denn die Sprache der entlegenen Zeiten ist ihm ja nicht geläufig. Er muß sich erst an sie gewöhnen. Das sehen wir auch im »Florian Geyer«. Die Sprache verrät einerseits den Schweiß des Dichters, andererseits wird durch ihre Absonderlichkeit der Genuß mehr gestört, als gefördert. Weniger würde da mehr sein. Würde sich der Dichter auf die Andeutung, auf archaische, dem Zeitalter entsprechende Färbung der Rede auf Transposition in Ton, Ausdruck und Denkweise beschränken, dann wäre die Wirkung viel stärker.

Ebenso kann Darstellung des Milieus im Drama nur Mittel sein, Exposition, ein Hintergrund, auf dem sich das eigentliche Drama abspielt. Wir erinnern an das über den „Sonnenaufgang“ und die

Weber Gesagte. Milieudrama für sich ist ein Unding. Milieu ist etwas Zuständiges, Drama ist Fluß und Bewegung. Darum ist das Lob, das man den sogenannten Milieudramen spendet, ein unbedingter Tadel.

Völlig verfehlt ist die naturalistische, impressionistische Darstellungsmethode so wie im sie „Florian Geyer“ angewandt wird, besonders bei Stoffen aus entlegenen Zeiten. Der Begriff der Größe ist relativ. Das Kleine ist groß von der Nähe geschaut, wird winzig, verschwindet endlich, in die Ferne gerückt. Wollen wir ein Ganzes sehen, müssen wir einen entfernten Standpunkt der Beobachtung einnehmen, dann müssen wir aber auch das Kleine opfern. Denn ein Ganzes zu überblicken und gleichzeitig alle Details genau zu sehen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Das Drama ist aber eine Darstellung eines Ganzen und Großen. Nun kommt noch das Gefühl der Entfernung, das bei historischen Stoffen noch insbesondere gegenwärtig ist, ja direkt angestrebt wird, z. B. unter anderen durch die archaische Sprache. Mit diesem lebendigen Gefühl der Entfernung steht im heftigsten Widerstreit die Menge kleiner Züge, die Breite und Genauigkeit der Schilderung. Das ist ein Näherbringen, welches den Überblick auf das Ganze ausschließt, oder eine innere Unwarheit, wenn man sich zu beiden zwingt, zum Schauen des Ganzen und sehen des Details. Der Naturalismus verfällt also hier vor lauter Wahrheitsfanatismus in direkte Fälschung der Wahrheit. Es ist als ob man auf einem entfernten Höhenzug das Laubwerk der Bäume genau abbildete. Dies ist die weitere Ursache, aus welcher »Florian Geyer« mißlingen müßte, selbst wenn es Hauptmann viel besser gelingen würde, Ordnung in dieses Chaos von Details zu bringen. Die Methode breiter Milieudarstellung bei entlegenen Stoffen ist an sich falsch und verderblich.

Ähnlich ist endlich die Darstellung der Charaktere im Drama nur Mittel, kein Zweck. Charaktere sind im Drama nur Faktoren, Träger des Kampfes, der Handlung oder des Leidens. Verkörperungen der widerstreitenden Mächte und nur als solche sind sie für uns interessant. Die feinste Darstellung, das tiefste Erfassen des Charakters wäre für das Drama wertlos, wenn dadurch nicht eine wirkende Kraft dargestellt wäre. Othello als Charakter für sich könnte uns im Drama nicht interessieren, so interessant auch sein Charakter sonst sein mag. Was uns im Drama an dieser Erscheinung interessiert, ist das Unheil drohende, das in ihm selbst und in seiner ganzen exceptionellen Lage enthalten ist. Man irrt, wenn man glaubt, Othello solle einen eifersüchtigen Menschen darstellen. Denn erstens ist Othello nicht einmal eifersüchtig, dann aber ist Charakterdarstellung kein Inhalt eines Dramas. Vielmehr wirken tausendfältige Ursachen, das Edle, Treuerzige, Leichtgläubige, Aufbrausende Gefährliche in Othellos Charakter, seine Phantasie, seine Pariasstellung, andererseits das Gefühl seiner Würde, die ganze romantische, ungewöhnliche, schnelle Art der Gewinnung Desdemonas, die bittere

Würze dabei, kurzum alles das, was Shakespeare und nur er so meisterlich anzuhäufen weiß, dahin, daß Othello im Kampfe mit Jago erliegt. Othello ist also kein Charakterdrama, ebenso wenig wie Hamlet. Es gibt eben keine eigentlichen Charakterdramen, wie es keine Milieudramen gibt. Es kann nur das Übergewicht auf Seiten des Charakters liegen, nicht auf der Situation. Aber auch in diesem Falle ist Darstellung des Charakters nur Mittel, nicht Zweck.

Deswegen ist die Charakterdarstellung bei Shakespeare, bei aller Feinheit und unerreichter Tiefe, dennoch großzügig. Nicht nur wie ihre Augenbrauen aussehen, sondern auch Wichtigeres erfahren wir von einer Person nicht, wenn es für das Ergebnis des Kampfes, den Ausgang des Dramas belanglos wäre. Natürlich Züge, die eine Person unserem Herzen näher bringen können Aufnahme finden, auch wenn sie nicht unumgänglich notwendig sind.

Wie anders verfährt aber Hauptmann und die anderen modernen Autoren. Sie kopieren irgend eine Persönlichkeit ab mit allen Zufälligkeiten ihrer Erscheinung und spannen sie dann in irgend ein Drama ein. Die Persönlichkeiten sind im Zustand der Ruhe aufgenommen und bewegen sich nun wie jene hölzernen Soldatenfiguren der Knaben, oder Figuren eines Puppenspiels, ohne Fuß und Hand dabei zu regen. Sie bewegen sich nicht, sie werden geschoben. Daraus ergibt sich der Widerspruch zwischen Charakter einer Person und ihrer Handlungsweise, den wir beobachtet haben, oder die völlige Unfähigkeit zu handeln.

Wir wiederholen: In die dramatische Darstellung sollen nur solche Züge aufgenommen werden, die den dramatischen Charakter einer Person bestimmen. Damit im Zusammenhang steht der Umstand, daß im Drama die äußere Erscheinung der Personen wandelbar ist. Ein jeder Darsteller bringt eine eigene äußere, zum Teil auch innere Erscheinung in seine Verkörperung mit. Der Dichter bringt nur die großen Züge, der Schauspieler erst die kleinen in die Darstellung. Diese letzteren werden aber vom Zuschauer nicht besonders und für sich gesehen, deswegen schadet es nicht, wenn sie mit dem Darsteller wechseln. Merkwürdig ist nebenbei gesagt, daß das allzuschärfe Abbilden einer Person mit all ihren tausendfältigen Detailzügen, auch in der erzählenden Dichtung ein Unfug ist, weil es gegen alle Psychologie verstößt. Es stellt an die nachschaffende Phantasie Anforderungen, denen sie nicht nachkommen kann, denn das Phantasiebild kann nie dieselbe Schärfe und Gegenständlichkeit haben, wie das primäre der unmittelbaren Wahrnehmung. Wenn man also Detailzüge häuft und verlangt, es soll daraus ein Bild entstehen, so wird damit der Einbildungskraft Gewalt angetan, der sie sich natürlich nicht fügt. Der Leser antwortet nicht auf den Impuls. Die betreffenden Stellen sind einfach tote Stellen. Im Drama ist dies umsomehr der Fall. Hier werden ja alle besonderen Züge, die nicht im gesprochenen Wort enthalten sind, sofort vom Leser vergessen.

So kommen wir denn zum Schluß, daß das naturalistische auf breite Zustandsschilderung, äußerste Treue in der Wiedergabe der Oberfläche der Erscheinungen ausgehende, Prinzip im Drama - wenn es sich nicht einem höherem, dem dramatischen Prinzip der Bewegung, Wandlung und Konzentration, vollständig unterordnet, wenn es mehr sein will als eine Mitteilungsform unter anderen - nur schädlich, hemmend und auflösend ja vernichtend wirkt.

Das Drama selbst ist und kann weder naturalistisch, noch idealistisch, symbolisch, oder sonst wie sein. Es soll und muß vor allem dramatisch und tragisch sein. Das Übrige ist Frage der Mittel, der Ausdrucks- und Mitteilungsweise. Deswegen kann bis zu den von uns oben bestimmten Grenzen sehr wohl eine naturalistische, oder sagen wir lieber naturalistisch impressionistische Sprech- und Ausdrucksweise angewendet werden, ebenso wie eine ins Poetische übertragene. Beide müssen sich aber den Zwecken des Dramas anpassen und unterordnen. Geschieht es nicht, so entstehen mehr oder minder gelungene Zwittergebilde, dramatisierte Erzählungen, Bilder einerseits, dramatisierte Lyrik andererseits.

Das moderne, gesellschaftliche oder soziale Drama gehört zur ersten Zwittergattung. Es verdankt sein Entstehen dem Drange der unmittelbaren, wirksamen, eindringlichen Mitteilung von der Bühne herab, verbunden mit dem Drange, Alles Aktuelle, Alles, was die moderne Seele mehr oder minder tief bewegt, in das Bereich der poetischen Behandlung hereinzuziehen. Damit verbindet sich die Neigung zum Intimen und Exakten, eine Abneigung gegen das Großzügige: in der Malerei der Naturalismus, der Pointillismus, die Punktiermanier, statt der Strichmanier; in der Musik zerfließende Akkorde an Stelle der Melodie und des straffen, energisch bewegten Rythmus, in allen Gebieten der Wissenschaft, der Technik der Hang, sich zu spezialisieren die Vorliebe für Exaktheit im Kleinen.

Wir müssen aber daran festhalten, daß dieses Drama eine Zwittergattung ist, deren Daseinsberechtigung im Übrigen nicht geleugnet werden soll. Es ist die Darstellung der kleinen Tageskonflikte und Konfliktehen, eine Nahedarstellung ohne Hintergründe. es ist zum großen Teil Eintagsliteratur.

Hauptmanns Talent stellt sich, wie wir schon mehrmals angedeutet haben, als ein solches dar, das für diese Betätigung geschaffen zu sein scheint, es ist, möchten wir sagen, ein naturalistisches Talent. Ein mehr plastisches Talent mit einem scharfen Sinn für die Oberfläche der Dinge mit äußerst treuem Gedächtniss, doch nicht in die Tiefe dringend. Es würde sich also mehr für die Komödie, als für das Drama eignen. Damit verbindet sich aber ein starkes Mitgefühl mit allem Leiden, So mußte Hauptmann sich vorwiegend ernstern Stoffen zuwenden. Da er dabei den, allen modernen Dichtern eigenen, Drang fühlte, sich unmittelbar mitzuteilen und seinem Talent eine strenge dramatische Zucht doch zu geben verstand, so fand er eine wirksame Form, die das Geheimnis seines Erfolges und

seiner Bedeutung ist. Zum eigentlichen Drama konnte er es doch nicht bringen, mangels großer Leidenschaftlichkeit, gepaart mit der Kraft und Ruhe der Selbstherrlichkeit.

Hauptmann ist eben keine Persönlichkeit. Weich und empfindlich, läßt er sich, wie so viele seiner Helden, von Stimmungen, Strömungen und Empfindungen hin und her treiben, kann nicht ohne Stütze bleiben, ohne Krücke gehen. Das unterscheidet ihn von einem Hebbel oder Ibsen. Das und der Mangel einer Weltanschauung. Das Drama kann aber nicht aus einer Lebensbeobachtung allein geboren werden, auch wenn sie mit noch so starkem Mitgefühl und Mitleiden vereinigt wäre. Nur aus einer inneren, selbtherrlichen, sicheren, trotzig, Weltanschauung heraus kann das Drama entstehen, denn es soll in die Tiefen des Seins dringen, nicht beim Schein der Oberfläche bleiben. Der Dramatiker muß notwendig auch ein Denker sein. Zwischen bloßem Sehen und dramatischem Schauen gähnt eine Kluft fast so tief und unüberbrückbar, wie zwischen Genußen und Schaffen.



SCHULNACHRICHTEN.

1. Personalstand des Lehrkörpers am Schlusse des Schuljahres 1905. (in alphabetischer Ordnung).

A) Für obligate Lehrgegenstände.

Direktor.

1. *Wolff Emanuel*, k k Regierungsrat (VI. Rangskl.), Ehrenbürger der Stadt Kolomea.

Professoren und Lehrer :

1. *Blatt Gerson*, Dr. Phil., Prof. der VIII. R. Mitgl. der anthropol. Kom. der Akad. der Wiss. in Krakau, Dozent an der Univ., lehrte Lat. in d. VI. u. VIII. Kl., Griechisch in der VI., wöchentl. 16 St.
2. *v. Bogusz Michael*, Prof. der VII. R., Ordin. der VII. Kl., lehrte Lat. in I. a., Griech. in IV. a. und VII. Kl., wöchentl. 16 St.
3. *Bromberg Siegmund*, Lehrsuppl., Leiter der M. Bernstein'schen isr. Fortbildungs-Schule, Ord. d. IV. a., lehrte Deutsch in I. a., b. III. a. und IV. a. b., wöch. 17. St.
4. *Gruszkiewicz Theophil*, Prof. d. VII. R., lehrte Ruth. in d. III. bis VIII. Kl., wöch. 18 St.
5. *Hausner Bernhard*, Dr. Phil., wirkl. Lehrer, lehrte mosaische Religion in der Vorb. Kl. und I bis VIII. Kl., wöch. 18 St.

6. *Józefowicz Felix*, röm.-kath. Weltpriester, Prof. der VII. Rangskl., lehrte röm.-kath. Rel. in allen acht Klassen und in der Vorb.-Kl., wöch. 18 St.
7. *v. Kąsinowski Bronislaus*, Prof., lehrte Griech. in der III. a., Poln. in IV a. VI. VII. VIII., wöch. 17 St.
8. *Kossowski Stanislaus*, Lehrsupplent, Ord. der III. b. Kl., lehrte Lat. in III. b. u. IV. a., Griech IV. b. wöch., 16 St.
9. *Krček Franz*, Dr. Phil., Prof., lehrte Lat. II. b. IV. b. Poln. V., wöch. 17. St.
10. *Kuntze Eduard*, Dr. Phil., Lehrr., lehrte Poln III. a. b. IV. b. Gesch. IV. b. wöch., 17 St.
11. *Lettner Gustav*, k. k. Prof., Ord. der III. a., Kustos der Schülerbibliothek, lehrte Lat. in d. III. a. und VII., Griech. in der V. wöch., 16 St.
12. *Lewicki Stanislaus*, Lehrsupplent, k. u. k. Leutnant in der Reserve, Ord. der II. a., lehrte Latein. in der II. a. wöch. 8 St.
13. *MerwinBerthold*, Lehrsupplent, Ord. d. Vorb. Kl., lehrte Deutsch in d. Vorb. II. a. III. b. wöch., 17 St
14. *Nacher Theodor*, Dr. Phil., Prof. d. VIII. R. k. u. k. Oberleutnant in der Reserve, Besitzer der Kriegsmedaille, Ordin. der VIII. Kl., lehrte Gesch. und Geogr. in II b. III b. VII. VIII., Propaed. in VII. VIII. wöch., 17 St.
15. *Pleszkiewicz Nikolaus*, Prof. d. VII. R. lehrte Math. in I. b. II. a. VI VIII., Physik in IV. a., b. und VII., wöch 20 St.
16. *Podkowicz Stanislaus*, Lehrr., Ord. der I. b. Kl., lehrte Lat. in der I. b., Ruthenisch in der Vorb.-Kl. I. u. II. Kl., Mathem. in der Vorb. Kl., wöch. 20 St.
17. *Resl Wladimir*, Prof. der VII. Rgkl., Lehrer d. Stenographie an d. Univers., Kustos der Lehrerbibliothek, des archaeolog. und Programmenkabinets, Ordin. d. V. Kl., lehrte Lat. in d. V. Kl., Griech. in III. b. VIII., Kallig. in Vorb. Kl., wöch. 18 St.
18. *Rudowicz Johann*, gr.-kath. Weltpr., Lehrr., lehrte gr. k. Rel. in allen 8 Kl. u. in der Vorb. Kl., wöch. 18 St.
19. *Skobielski Peter*, Prof. d. VIII. Rangskl., lehrte Gesch. u. Geogr. in I. b. II. a. III. a. V. VI., wöch. 17. St.
20. *Sywulak Nikolaus*, Prof. der VII. R., Kustos des phys. Kab. lehrte Math. in der IV. a. b. V. VI., Phys. in der VIII. Kl., wöch. 16 St.

21. *Wajgiel Leopold*, Prof. der VII. Rangskl., Ehrenbürger der Stadt Kolomea, Kustos des Naturalienkabinetts, lehrte Mathem. in der III. b., Naturg. in I. a. b. II. a. b. III. a. b. V. und VI. Kl., wöch. 19 St.
22. *Wilusz Zdzislaw*, Lehrs., Ord d I. a. Kl., lehrte Poln. in d. Vorb. Kl., I. a. und II. a. b. Geogr. I. a., wöch. 18 St.
23. *Zipper Albert*, Dr. Phil., Prof der VIII. R., Ehrenmitglied des Grillparzervereins in Wien Lektor d. deutschen Sprache und Liter. an der techn. Hochschule, lehrte Deutsch in II. b. V. bis VIII. Kl., wöch. 16. St
24. *Żłobicki Władysław*, Lehrs., Assistent für Physik an der Universität, lehrte Math. in der I. a., II. b. und III. a. Kl., wöch 9 St.

Hilfslehrer.

1. *Labsik Johann*, evangel. Pfarrer, erteilte den evangelischen Religionsunterricht, wöchentl. 4 St.

B) Für nichtobligate Gegenstände.

1. *Dykas Thomas*, Bildhauer, lehrte Freihandzeichnen, wöchentl. 6 Stunden.
2. *Kropiwnicki Franz*, lehrte französische Sprache, wöchentl. 4 St.
3. *Lewicki Stanislaus*, w. o., lehrte Kalligr. in d. I. und II. Kl., wöchentl. 2 St.
4. *Skobielski Peter* w. o., lehrte Landesgeschichte in der III. a. Kl. wöchentl. 1. St.
5. *Nacher Theodor*, w. o., lehrte Landesgesichte in der III. b. VII. Kl., wöchentl. 3 St.
6. *Naganowski Edmund*, lehrte englische Sprache, wöchentl. 4 St.
7. *Resl Wladimir*, w. o., lehrte Stenographie, wöchentl. 2 St.
8. *Signio Marian*, Chormeister, Gesangs- und Klavier-Lehrer, leitete den Gesangsunterricht, wöchentl. 4. St.
9. *Kuntze Eduard*, w. o., lehrte Landesgeschichte in d. IV. a. b. wöchentl. 2 St.
10. Gymnastik lehrten die Lehrer des Vereines „Sokół“ 4. St. wöchentl.

Veränderungen im Lehrkörper.

1. *Jarema Gregor*, Weltpr., Prof. d. VII. R., ging am 22. April mit Tod ab.
2. *Krček Franz* w. o., Prof. in Jaroslau, hier zugeteilt mit D. S. Exc. der H. Min. f. K. u. U. v. 26. Juli 1904. Z. 26339.
3. *Warmski Mięcislaus*, Dr., Prof. d. VIII. R., wurde durch allerbh. Entschluss. v. 8. Juli 1904. zum Direktor in Rzeszów ernannt.
4. *Kossowski Stanislaus* übernahm seine Stunden mit Beginn des II. Sem. nach Ablauf eines halb. Urlaubes
5. *Kuntze Eduard* trat den Dienst im Septemb. 1904. an nach Ablauf eines ganzj. Urlaubes.
6. *Loret Mathias*, erhielt v. II. Sem. an einen halb. Urlaub.
7. *Wilusz Zdzisław* an Loret's Stelle ernannt mit D. v. 18 Jänner 1905. Z. 21114.
8. *Wilusz Walerian*, Lehrs., wurde nach einem 30 j. Dienste mit einem Gnadengehalte in den Ruhestand versetzt
9. *Ogórek Josef*, Dr., Prof., wurde nach einem 40 j. Dienste in den Ruhestand versetzt.
10. *Rudowicz Joh.* w. o., ernannt zum Lehrs. mit D. v. 24. März 1905. Z. 11366.

II. Lehrplan.

Erste Klasse

in zwei Abteilungen.

Religion 2. Stunden wöch. Katholische Glaubens- und Sittenlehre nach dem großen Katechismus der katholischen Religion. (Mit Approbation des österreichischen Gesamtepiskopates vom 9. April 1894. Wien.), für gr. kath. Schüler nach Toroński.

Latein. 8. St. Formenlehre der wichtigsten regelmäßigen Flexionen mit entsprechenden Übungen. Allwöchentlich eine halbstündige Komposition.

Deutsch. 4 St. wöch., Syntax des einfachen Satzes. Empirische Erklärung der Elemente des zusammengesetzten und zusammengesetzten Satzes. Formenlehre parallel mit dem Unterricht im Latein. Übungen in der Orthographie. Lesen, Memorieren und Vortragen poet. und pros. Stücke. Übungen in der Orthographie. Monatlich 4. Aufgaben.

Polnisch, 3 St wöch. Syntax des einf Satzes: Kongruenz: die wichtigsten Nebensätze; der elementare Teil der Lehre vom Nomen und Verbum Die wichtigsten Interpunktionen, Lesen, Memorieren und Vortragen poetischer und prosaischer Stücke. Übungen in der Orthographie. Monatlich 4 Aufgaben.

Ruthenisch, 3 St. wöch. Grammatik, Lesen und sonstige Übungen wie im Polnischen.

Geographie, 3 Stunden wöch. Anschauliche Vermittlung der geogr. Grundvorstellungen, die Tagesbahnen der Sonne in Bezug auf den Wohnort in verschiedenen Jahreszeiten; Orientierung in der wirk. Umgebung, auf der Karte und am Globus. Erklärung der Beleuchtungs- und Erwärmungsverhältnisse innerhalb der Heimat im Verlaufe eines Jahres, so weit sie von der Tageslänge und der Sonnenhöhe abhängen. Hauptformen des Festen und Flüssigen in ihrer Verteilung auf der Erde, so wie die bedeutendsten Staaten und Städte bei steter Übung im Kartenlesen. Versuche im Zeichnen der einfachsten geographischen Objekte.

Mathematik, 3 St. wöch. Das dekadische Zahlensystem. Römische Zahlzeichen Die vier Operationen mit unbenannten und einfach ben. ganzen und Dezimalzahlen. Das metrische Maß- und Gewichtssystem. Rechnen mit einfach benannten Zahlen. Die einfachsten Vorübungen für das Rechnen mit gemeinen Brüchen einschließl. des Aufsuchens des gemeinschaftl. Maßes und Vielfachen. Im 2. Sem. Geometrische Anschauungslehre: Die Grundgebilde: Gerade, Kreis, Winkel und Parallelen. Die einfachsten Eigenschaften des Dreieckes.

Naturgeschichte, 2 St wöch. Die erten 6 Monate: Tierreich, Säugetiere und Insekten in entsprechender Auswahl. Die vier letzten Monate: Pflanzenreich: Die Samenpflanzen verschiedener Ordnungen, Beobachtung und Beschreibung der wichtigsten Merkmale derselben.

Zweite Klasse

In zwei Abteilungen.

Religion, 2 St wöch. Geschichte der Offenbarung des alten Bundes, für röm. kath. Schüler nach Dąbrowski, (für die Deutschen nach Dr. Fischer), für griech. kath. Schüler nach Toroński.

Latein, 8 St. wöch. Formenlehre der selteneren und unregelmäßigen Flexionen mit entsprechenden Übungen. Monatlich 2 Aufgaben und 2 Kompositionen.

- Deutsch, 4. St. wöch. Ergänzung der Formenlehre, Lehre vom zusammengesetzten Satze. Lektüre wie in der I. Kl. Praktische Übungen in der Interpunktion. Monatlich 2 Aufgaben.
- Polnisch, 3 St. wöch. Ergänzung der Lehre von den einzelnen Redeteilen und der elementare Teil der Lehre vom zusammengesetzten Satze. Lesen, Memorieren, Vortragen aus dem Lesebuche. Orthographische Übungen. Monatlich 3 Aufgaben.
- Ruthenisch, 3 St. wöch. Grammatik und sonstige Übungen wie in der I. Kl. Monatlich 3 Aufgaben.
- Geschichte und Geographie, 4 St. wöch. A) Geographie, 2 St. wöchentl. Asien und Afrika nach Lage und Umriß. in oro-, hydro-, und topograph. Hinsicht. Die klimat. Zusände erklärt aus den Stellungen der Sonnenbahn zu verschiedene Horizonten in Zusammenhang mit den Vegetation, den Produkten und der Beschäftigung der Völker an einzelnen Beispielen zu erläutern. Europa nach Umriß Relief und Bewässerung, Süd- und West-Europa. Kartenskizzen B) Geschichte, 2 St. wöch. Altertum. Sagen. Die wichtigsten Personen und Begebenheiten hauptsächlich aus der Geschichte der Griechen und Römer.
- Mathematik, 3 St. wöch. Arithmetik: Erweiterte Übungen über Maße und Vielfache. Zusammenhängende Darstellung und Durchübung der Bruchrechnung. Verwandlung von Dezimalbrüchen in gemeine und umgekehrt. Die Hauptsätze über Verhältnisse und Proportionen. Die einfache Regeldetri mit Anwendung der Proportionen und der Schlußrechnung. Die Prozent- und einf. Zinsenrechnung. Geometrie: Strecken- und Winkelsymmetrale, Kongruenz des Dreieckes nebst Anwendungen. Die wichtigsten Eigenschaften des Kreises, der Vierecke und Vielecke.
- Naturgeschichte, 2 St. wöch. Die ersten 6 Monate, Zoologie: Vögel, einige Reptilien, Amphibien und Fische. Einige Formen aus den übrigen Abteilungen der wirbellosen Tiere. Dann Botanik: Fortsetzung des Unterrichtes der I. Klasse durch Vorführung anderer Samenpflanzen und durch Anleitung zu ihrer systematischen Gruppierung. Einige Sporenpflanzen.

Dritte Klasse

in zwei Abteilungen.

- Religion, 2 St. wöch. Geschichte der Offenbarung des neuen Bundes, für röm. kath. Schüler nach Dąbrowski, (für Deutsche nach Dr. Fischer), für griech. kath. Schüler nach Toroński.

- Latein, 6 St. wöch. Syntax: Die Kasuslehre u. Präpositionen mit entspr. Übungen. Cornelius Nepos., Milt., Themist., Aristid., Cim., Epam., Pelop., Agesilaus. Monatlich 3 Aufgaben.
- Griechisch, 5 St. wöch. Die regelmäßige Formenlehre der Nomina und Verba bis zu den Verbis auf μ mit entspr. Übungen. Von November an monatlich 3 Aufgaben.
- Deutsch, 3 St. wöch. Systematischer Unterricht in der Formen- und Kasuslehre mit Berücksichtigung der Bedeutungslehre Lektüre, Memorieren, Vortragen und Erklärung einzelner Lestücke. Monatl. 2 Aufgaben.
- Polnisch, 3 St. wöch. Kasuslehre, Deklination der Nomina. Partikeln. Lesen, sachliche und stilistische Erläuterungen, biographische Notizen, Memorieren, Vortragen. Monatlich 2 Aufgab.
- Ruthenisch, 3 St. wöch. Deklination der Nomina und die Kasuslehre. Lektüre mit sprachlichen und sachlichen Erklärungen, Memorieren und Vortragen. Monatl. 2 Aufgaben.
- Geschichte und Geographie, 3 St. wöch. A) Geographie: Mittel-, Nord- und Ost-Europa mit Ausschluß der österr-ungar. Monarchie, Amerika und Australien. Kartenskizzen B) Geschichte: Mittelalter, die wichtigsten Personen und Begebenheiten mit besonderer Rücksicht auf die österr ungar. Monarchie.
- Mathematik, 3 St. wöch. Arithm.: Die vier Grundoperationen mit ganzen und gebroch. allgem. Zahlen Quadrieren u. Ausziehen der Quadratwurzel im Zusammenhange mit den geometrischen Rechnungen. Unvollständige Zahlen, abgek. Multiplikation und Division. Geometrie: Einf. Fälle der Vergleichung, Verwandlung und Teilung der Figuren. Längen- und Flächenmessung. Pythagor. Lehrsatz auf Grund der einfachsten Beweise. Das Wichtigste über die Ähnlichkeit geom-trischer Gebilde.
- Naturwissenschaften, 2 St. wöch. I. Sem. Physik. Vorbegriffe. Wärmelehre. Chemie, II. Sem. Mineralogie: Beschreibung einer Anzahl der wichtigsten und verbreitetsten Mineralarten ohne besondere Rücksicht auf Systematik. Gewöhnlichste Gesteinsformen.

Vierte Klasse

in zwei Abteilungen.

- Religion, 2 St. wöch. Erklärung der Gebräuche und Ceremonien der kath Kirche, für röm. kath Schüller nach Dr. Jougan (für die Deutschen nach Fischer), für griech. kath nach Toroński.

- Latein, 6 St wöch Eigentümlichkeiten in Gebrauche der Nomina und Pronomina, die Tempus- und Moduslehre, Lektüre: Caesar, De bell. gall. I. II., VI., privatim I. IV. Ovid eine Auswahl aus dem Metamorphosen. Aufgaben wie in der III. Kl.
- Griechisch, 4 St wöch. Fortsetzung der Formenlehre. Verba in μ . Die wichtigsten Regeln der Syntax. Monatl. 2. Aufgaben.
- Deutsch. 3 St. wöch. Syntax des zusammengesetzten Satzes. Elemente des Versbaues. Lektüre wie in der III. Kl. Memorieren, Vortragen. Monatl. 3 Aufgaben.
- Polnisch, 3 St. wöch. Konjugation. Lehre vom zusammengesetzten Satze, von der Periode und die Verslehre, Lektüre wie in der III. Kl. Memorieren, Vortragen. Monatlich 2 Aufgaben.
- Ruthenisch, 3 St. wöch. Grammatik und sonstige Übungen wie im Polnischen.
- Geschichte und Geographie, 3 St. wöch. Neuzeit, die Geschichte der österr.-ungar. Monarchie bildet den Hauptinhalt des Unterrichtes. Physikalische und politische Geographie der österreichisch-ungarischen Monarchie mit Ausschluß der statistischen Theile bei eingehender Beachtung der Produkte, der Beschäftigung, des Verkehrs und der Kulturverhältnisse der Völker. Kartenskizzen.
- Mathematik, 3 St. wöch. Arith.: Die Lehre von den Gleichungen ersten Grades mit einer und mit mehreren Unbekannten und von solchen reinen Gleichungen zweiten und dritten Grades, welche bei den geometrischen Rechnungen vorkommen. Im Zusammenhange mit den letzteren Kubieren und Ausziehen der Kubikwurzel. Die zusammengesetzte Regeldetri, die Teilregel, die Zinseszinsrechnung. Geometrie: Gegenseitige Lage von Geraden und Ebenen. Die körperliche Eckē. Hauptarten der Körper. Einfachste Fälle der Oberflächen- und Rauminhaltsberechnung.
- Physik, 3 St. wöch. Mechanik, Akustik, Magnetismus, Electricität, Optik und Elemente der Astronomie.

Fünfte Klasse.

- Religion, 2 St. wöch. Dogmatik nach Dr. Jogan I. Theil, für gr. kath. Schüler nach Wappler-Toroński. I. Theil.
- Latein, 6 St wöch. Wiederholung der Syntax nebst stilistischen Übungen. Lektüre Liv. I. I. u. XXI. (Auswahl). Aus Ovid eine Auswahl aus den Metamorphosen, Fasten und Epistulis ex Ponto. Privatlektüre. Monatlich 1 Aufgabe.

Griechisch, 5 St. wöch. Aus der Grammatik die Kasuslehre. Xenoph. Anab. I. III. IV. VI. (Auswahl) privatim III. und Homers Ilias IV. VI., privatim III. IV. Monatlich 1 Schulaufg.

Deutsch, 3 St. wöch. Lektüre und Erklärung ausgewählter Musterstücke, Grundzüge der Poesie und Prosa. Ästhetische und stilistische Erläuterungen Memorieren, Vortragen. Alle 3 Wochen abwechselnd 1 Schul- und Haus-Aufgabe.

Polnisch, 3 St. wöch. Lektüre ausgewählter Musterstücke, Erklärung von Tropen und Figuren nebst Theorie der Poesie und Prosa und biograph. Notizen. Mickiewicz, Pan Tadeusz und Fredro's Zemsta. Memorieren, Vortragen. Aufg. wie im Deutschen.

Ruthenisch, 3 St. wöch. Lektüre ausgewählter Musterstücke nach Łuczakowski. Aufgaben wie im Deutschen.

Geschichte und Geographie, 3 St. wöch. Geschichte des Altertums bis 133 v. Chr. und einschlägige Geographie.

Mathematik, 4 St. wöch. Arithm.: Begriff der Zahlen. Die vier Grundrechnungen mit absoluten und algebraischen Ausdrücken, Zahlensysteme, Teilbarkeit der Zahlen. Theorie der Brüche. Proportionen Gleichungen des ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Geometrie: Planimetrie. Monatlich 1 Schulaufgabe.

Naturgeschichte, 2 St. wöch. I. Sem. Mineralogie: morphologische physikalische, chemische Kennzeichen und systematische Übersicht der Mineralien. Kurze Skizze über die Entwicklung der Erde. II. Sem. Botanik: Phytotomie, Phytochemie. Organographie, systematische Übersicht des Pflanzenreiches.

Sechste Klasse.

Religion, 2 St. wöch. Besondere Glaubenslehre nach Dr. Jougan II. Th., für gr kth. Schüler Dogmatik nach Wappler-Pelesz II. Th.

Latein, 6 St. wöch. Wiederholung der Syntax nebst stilistischen Übungen wie in der V. Klasse. Lektüre: Sall. Jugurth., Verg. Ecl. I. V., eine Auswahl aus Georg., Aen. I. Cic. in Catilinam I. Privatlektüre. Monatl. 1 Schulaufgabe.

Griechisch, 5 St. wöch. Grammatik: Tempus- u. Moduslehre. Lektüre: Homeri Ilias IX. XVI XVIII. XXI. XXII., privatim. X. Herodot lib. VI. privatim VII., Monatl. 1 Schulaufg.

Deutsch, 3 St. wöch. Literaturgeschichte bis Lessing. Lektüre und Erklärung der Musterstücke aus dem Lesebuche. Außerdem wurde gelesen: Lessings „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“. Alle 3 Wochen abwechselnd 1 Schul- und Hausaufgabe.

Polnisch, 3 St. wöch. Lektüre ausgewählter Musterstücke mit literarhistorischen Erklärungen bis Ende des XVIII. Jahrh. Obligate Hauslektüre: Sienkiewicz, Trilogie; Pasek: Pamiętniki; Niemcewicz: Powrót posła. Memorieren, Vortragen. Aufgaben wie in in der V. Klasse.

Ruthenisch, 3 St. wöch. Nach der Chrestomathie von Ogonowski die wichtigsten Schriftdenkmäler des X. bis XVIII. Jahrhunderts nach Voranschickung entsprechender literarhistorischer Notizen und Erläuterungen. Aufg. wie im Deutschen.

Geschichte und Geographie, 4 St. wöch. Schluß der römischen Geschichte, Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit bis 1618. Einschlägige Geographie.

Mathematik, 3 St. wöch. Arithm: Potenzen, Wurzeln. Logarithmen und Gleichungen des zweiten Grades mit einer Ubekannten. Geometrie: Stereometrie, Trigonometrie bis zur Auflösung schiefwinkliger Dreiecke. Aufgaben wie in der V. Klasse.

Naturgeschichte, 2 St. wöch. Zoologie: Allgemeine Einleitung Die Systeme der Bedeckungs-, Bewegungs-, Verdauungs-, Blutumlaufs-, Atmungs-, Nerven- und Sinne- Organe. Systematische Übersicht der gesamten Tierreiches. Eingehendere Betrachtung der Wirbellosen.

Siebente Klasse.

Religion, 2 St. wöch. Die katholische Sittenlehre, für röm. kath. Schüler nach Dr Martin-Solecki, für griech. kath. Schüler nach Wappler-Piórko.

Latein, 5 St. wöch. Die Lehre vom Gebrauche der Tempora, Modi, Participia, Gerundia und Supina, gelegentlich wiederholt. Lektüre: Cicero, pro Sext. Roscio Amer., De imperio Cn. Pomp. De officis (Auswahl); Verg. Aen. IV. VI. VII. X. (Auswahl), privatim VII. XI. Aufg. wie in der V. Klasse.

Griechisch, 4, St. wöch. Demosth, Phil 1. 2. 3. privatim Ol. 2. Homer, Odyssee I. 1–95, VI., XI., XII., privatim XX. Aufgaben wie in d. V. Kl

Deutsch, 3 St. wöch. Literaturgeschichte von Herder bis zu Schillers Tode und Lektüre ausgewählter Proben nach dem Lese-

buche. Außerdem wurden gelesen: Shakespeares „Julius Cäsar“, Goethes „Götz“, „Clavigo“, „Iphigenie auf Tauris“, „Egmont“, Schillers „Jungfrau von Orleans“ und „Maria Stuart“. Allmonatlich abwechselnd 1 Schul- und Haus-Aufg.

Polnisch, 3 St. wöch. Lektüre ausgewählter Musterstücke mit literarhistorischen Bemerkungen bis Słowacki incl. Wiesław, Grażyna und Pan Tadeusz (als Wiederholungslektüre); Konrad Wallenrod, Marya, Balladyna, Lilla Weneda, Śluby Panieńskie, Kollokacya, Spekulant. Aufgaben wie im Deutschen.

Ruthenisch, 3 St. wöch. Lektüre aus dem Lesebuche von Barwiński: „Volksliteratur“ und „Auserlesene Proben der ukrainisch-ruthenischen Nationalliteratur des XIX. Jahrh. I. Teil mit Erklärungen und den daran sich knüpfenden literarhistorischen Notizen. Aufgaben wie im Deutschen.

Geschichte und Geographie, 3 St. wöch. Geschichte der Neuzeit. Einschlägige Geographie.

Mathematik, 3 St. wöch. Arithm: Gleichungen des II. u. höheren, Grades mit einer und mehreren Unbekannten, Exponentialgleichungen, unbestimmte Gleichungen, Progressionen, Zinseszinsrechnung, Kombinationslehre und binomischer Lehrsatz. Geometrie: Schluss der Trigonometrie und analytische Geometrie.

Physik, 3 St. wöch. Allgemeine Eigenschaften und äußere Verschiedenheit der Körper. Mechanik der festen, tropfbarflüssigen und gasförmigen Körper. Wärmelehre und Chemie.

Philosophische Propädeutik, 2 St. wöch. Propädeutische Logik.

Achte Klasse.

Religion, 2 St. wöch. Geschichte der katholischen Kirche für röm. kath. Schüler nach P. Meinrad Bader (6. Aufl. 1904), für gr. kath. Schüler nach Wappler-Stefanowicz.

Latein, 5 St. wöch. Lektüre: Horaz: Auswahl von Oden und Epoden, Sat. I. 3. 9. II. 2 Epist. I. 10. Tacit. Germ. (1—27), Histor. I. III. (Auswahl). Privatim. Dialog., Annal I. IV. (Auswahl). Aufg. wie in d. V. Kl.

Griechisch, 5 St. wöch., Plato, Apologie., Euthyphr., privatim Krito. Soph Antigone; Hom Od. XVI. Aufg. wie in d. V. Kl.

Deutsch, 3 St. wöch. Literaturgeschichte: Goethe nach Schillers Tode, die Romantiker, Deutsche Literatur in Österreich. Lektüre ausgewählter Proben aus dem Lesebuche. Außerdem

wurden gelesen: Goethes „Heermann und Dorothea“, Schillers „Braut von Messina“, „Wilhelm Tell“ und „Grillparzers“ „Ottokar“, „Traum ein Leben“ und „Weh dem, der lügt“. Aufgaben wie in d VII. Kl.

Polnisch, 3 St. wöch. Literatur des XIX. Jahrhunderts (Fortsetzung). Krasiński: Irydyon und Nieboska komedya, Szajnocha: Mściciel; außerdem Lektüre von Musterstücken aus dem Lesebuche mit ästhetischen und literarhistorischen Erläuterungen. Systematische Wiederholungen des Pensums der VI. und VII Kl. Schriftl. Aufg. wie im Deutschen.

Ruthenisch. 3 St. wöch. Lektüre der in dem Lesebuche von Barwiński „Auserlesene Proben der ukrainisch-ruthenischen Nationalliteratur des XIX. Jahrh. II. Teil“ enthaltenen Musterstücke mit sprachlichen und sachlichen Erklärungen in Verbindung mit literarhistorischen Notizen Aufg. wie im Deutschen.

Geschichte, 3 St wöch. Im 1. Sem. Geschichte der österreichisch-ungarischen Monarchie; im 2. Sem. 2 St., Geographie und Statistik des österreichischen Kaiserstaates 1 St., Wiederholung einzelner Partien der griechischen und römischen Geschichte.

Mathematik, 2 St. wöch. Wiederholung der Elementarmathematik. Übungsaufgaben.

Physik, 3 St wöch. Wellenlehre, Akustik, Magnetismus, Elektrizität Optik und Elemente der Astronomie.

Philosophische Propädeutik, 2 St. wöch. Empirische Psychologie.

Vorbereitungs-Klasse.

Religion, 2 St. wöch Das Wichtigste aus dem großen Katechismus der katholischen Religion, mit Berücksichtigung der Biblischen Geschichte: für die röm. kath. Schüler nach dem Katechismus, (Wiener Ausgabe) für die griech. kath. Schüler nach Deharbe-Toroński.

Deutsch, 10 St. wöch. Das Wichtigste aus der Formen und Satzlehre nach dem Anhang zu dem Übungsbuche von German und Petelenz. T. I. Lesen, Gespräche nach dem Übungsbuche, Erzählungen kleiner Fabeln und Memorieren derselben aus dem III. Teile des Lesebuches für deutsche Volksschulen von Ullrich, Ernst und Branky. Wöchentlich eine orthographische Übung.

Polnisch, 3 St. wöch. Einübung der Formen. Der enge und erweiterte Satz nach der Grammatik von Konarski. Lesen und Nacherzählen. Vortragen kleiner poetischer und prosaischer Stücke aus dem Lesebuche für die IV. Klasse der Volksschulen. Jede Woche ein Diktando und ein grammatische Hausübung.

Ruthenisch 3 St. wöch. Grammatik nach Ogonowski-Kocowski: Begriff der Redetheile. Deklination und Konjugation. Das Wichtigste vom einfachen Satze. Lesen in steter Verbindung mit grammatischer Analyse. Nacherzählen und Memorieren kurzer poetischer und prosaischer Stücke aus dem vorge-schriebenen ruthenischen Lesebuche. Jede Woche ein Diktando.

Rechnen, 3 St. wöch. Mach Mocniks Lehrbuch der Arithmetik für Unter-Gymn. 1. Abt. Begriff und Bedeutung der Zahlen und Ziffern. Richtiges Aufschreiben von zwei- und drei-bis neun-ziffrigen Zahlen. Kopfrechnen. Die vier Hauptrechnungsarten mit ganzen besonderen Zahlen. Aufschreiben und Lesen der Dezimalzahlen.

Kalligraphie, 2 St. wöch. (als obligater Gegenstand). Deutsche und polnische Kurrentschrift nach W. Nowickis Schulheften.



III. Themen zu den schriftlichen Aufsätzen.

A) In deutscher Sprache.

V Klasse.

1. Spaziergang in den Kilińskipark. H. Z. Das Wagenrennen in Olympia. Auf Grund der Schullektüre. Sch. 3. Das Pferd im Dienste des Menschen. H. 4. Die Wohnung des Küsters Tamm. Sch. 5. Das Mickiewiczdenkmal in Lemberg. H. 6. Ein Tag aus meinem Leben. In Briefform. H. 7. Walters Kampf mit Hagen und Gunther. Sch. 8. Der Winter. Beobachtungen auf einem Spaziergang. H. 9. Rüdigers Auftreten im Nibelungenlied. Sch. 10. Unser Gotteshaus. H. 11. Lemberg von einem Aussichtspunkte. H. 12. Hüons Ankunft in Paris. („Oberon“ XII.) Sch. 12. Beschreibung eines Gewitters. H. 14. „Klage der Ceres“. Inhalt und Idee. Sch.

VI. Klasse.

1. Österreichisches im Nibelungenliede. Sch. 2. Mein Geburtsort. H. 3. Das Sprichwort „Undank ist der Welt Lohn“ durch Beispiele aus der alten Geschichte zu belegen. H. 4. Die Verbindung der Artus- und der Gralsage im „Parcival“. Sch. 5. Die Personenbeförderungsmittel vormalig und heute. H. 6. Warum erregt Alexander der Große unser hohes Interesse. H. 7. Tod des Patroklos. Nach der Ilias. Sch. 8. Nutzen des Eisens. H. 9. Gedankengang einer Ode Klopstocks. Sch. 10. Klopstock und Wieland in Leben und Wirken. Parallele. H. 11. Baum und Mensch. Vergleich. H. 12. Gedankengang der Ankündigung der „Hamburgischen Dramaturgie“. Sch. 13. Die Kolonisation in ihrer Bedeutung für die Geschichte des Altertums. H. 14. Riccaut de la Marliniere. Sch.

VII. Klasse.

1. Bedeutung der Buchdruckerkunst. H. 2. Der Cid in seinem Verhältnis zu den Fürsten. Sch. 3. Charakteristik Götzens von Berlichingen. H. 4. Gedankengang in der Ode „Prometheus“. Sch. 5. Weislingen und Clavigo. Vergleich. H. 6. Bedeutung des Ackerbaues für die Kultur. H. 7. Der geschichtliche Hintergrund in Goethes „Egmont“. Sch. 8. Principiis obsta, sero medicina paratur etc“. H. 9. Gedankengang in Iphigeniens Monolog am Schlusse des -V. Aktes. („Iph. auf Tauris“.) Sch. 10. Bedeutung des letzten Akt s für die Komposition von Schillers „Tell“. H.

VIII. Klasse.

1. Bedeutung der alten Griechen für die Kultur. H. 2. Verhältnis von Goethes „Hermann und Dorothea“ zu seiner Quelle. Sch. 3. Welchen Zweck hat die Errichtung von Denkmälern. H. 4. Die Sendung Quistenbergs. Sch. 5. Wert des Studiums fremder Sprachen. H. 6. Die tragische Schuld in Schillers „Wallenstein“. Sch. 7. Zawisch Ottokars böser Engel. Sch. 8. Der Traumcharakter der Handlung von Grillparzers „Traum ein Leben“ Sch.

B) In polnischer Sprache.

V. Klasse.

1. Mój pobyt w czasie wakacyi. d. 2. Założenie Rzymu według Liwiusza, szk. 3. Jeden dzień w Soplicowie. d. 4. Bitwa pod Kunaką (Ksen), szk. 5. Sędzia w ks. 1—4 Pana Tadeusza, d. 6. Przyczyny buntu Litaworowego, szk. 7. Dzieje Jacka Soplicy. d. 8. Swaty w Krakowskiem, — na podstawie „Wiesława”. szk. 9. Myt o Niobie (Owidyusz). dom. 10. Dlaczego Mohort opuścił Litwę? szk. 11. Wiosna w mieście. dom. 12. Dzieje latarnika Skawińskiego. szk. 13. Powody wyprawy Hannibala do Italii, dom. 14. Wątek „Zemsty” Fredrowskiej, szkol.

VI. Klasse.

1. Węzeł dramatyczny w komedyi Fredry „Zemsta”. H. — 2. Mowa Adherbala w senacie rzymskim: zwięzłe streszczenie. Sch. — 3. Najwybitniejsi przedstawiciele reformy społecznej w piśmienictwie polskiem XVI. wieku. H. 4. Jak uzasadnia Górnicki potrzebę ustawicznych sejmów? Sch. 5. Exodos w Odprawie posłów greckich Kochanowskiego. H. 6. Rozstrój wewnętrzny w Rzymie w czasie wojny z Jugurta; według Sallust. Sch. 7. Dlaczego Skarga i Orzechowski tak smutną przyszłość wróżą narodowi polskiemu? G. 8. „Wolność a swawola”, określenie pojęć na podstawie VI. kazania sejmowego Skargi. H. 9. Obrazy z życia wojennego w epoce bohaterskiej; według Tarczy Achillesa. Sch. 10. Pierwsi poeci sielankowi w Polsce. H. 11. Zdobycie Koldyngu; według Pam. Paska Sch. 12. Znaczenie i skutki walki Kościoła z państwem w wieku XI. (Walka o inwestyturę.) H. 13. Zasługi Konarskiego i Leszczyńskiego około rozwoju oświaty i naprawy Rzeczypospolitej. Sch. 14. Tło historyczne i cel polityczny komedyi „Powrót posła”. H.

VII. Klasse.

1. Młodzi i starzy w komedyi Niemcewicza „Powrót posła”. H. 2. Powody przemawiające zdaniem Cyncerona za powierzeniem Pompejusowi dowództwa w wojnie z Mitrydatesem. Sch. 3. Charakterystyka ks. Józefa Poniatowskiego w świetle Pam. Koźmiana H. 4. Rola Rymwida i Halbana; szkic porównawczy Sch. 5. Hic obiit Gustavus, natus est Conradus; objaśnienie i charakterystyka. H. 6. Tadeusz i Hrabia, dwa typy młodzieńcze z czasów Napoleońskich. H. 7. Krajobrazy w Maryi Malczewskiego. Sch. 8. Węzeł dramatyczny w „Lilli Wenedzie” Słowackiego. H. 9. Demostenes jako patriota. Sch. 10. Dwie Klary Fredrowskie. H.

VIII. Klasse

1. Świat fantastyczny w „Balladynie“ Słowackiego. H. 2. Wychowanie Irydyona i Alexandra Sewera. Sch. 3. Dlaczego ginie Hrabia, a dlaczego Pankracy? H. 4. Jak spełnił Masynissa wobec Irydyona swoją obietnicę? Sch. 5. Bracia Strawińscy jako przedstawiciele dwóch ścierających się wyobrażeń XVIII w. H. 6. Uzasadnić znaczenie aforyzmu A. M. Fredry: Nie majątność albo intrata czyni bogatym, lecz rząd i umiejętny rozchód. Sch. 7. O powinnościach kształcącej się młodzieży; według mowy rektora Szujskiego. Sch. 8. Poezya polska w czasie 1846–63. Sch.

C) in ruthenischer Sprache

V. Klasse.

1. Прогулька п дчас ферий. Дом. 2. Суперечка Ах'ля з Агамеяном п дчас зборів Ахаїв. На основі рускої лектури. Шк. 3. Хосен зел'за. Дом. 4. Взір родинної любви. На основі оповіданя М. Вовчка „Сестра“. Шк. 5. Мій родинний дім. Опис. Дом. 6. Опис битви над рікою Каялю. На основі рускої лектури. Шк. 7. Народні обичаї на „Святий вечер“. Дом. 8. Зріст Риму за королів. На основі латинської лектури. Шк. 9. Обхід Йорданського съята у Львові. Дом. 10. Як з християнством ширило ся образование на Руси в домонгольській добі? На основі рускої лектури. Шк. 11. Опис пожару. Дом. 12. Чотири віки після Овідія „quattuor aetates“. Шк. 13. Гори і їх пожиток. Дом. 14. Опис картини з'ображаючої Мелібея і Тітіра. На основі рускої лектури. Шк.

VI. Klasse.

1. Чотири пори року образом життя чоловіка. Дом. 2. Ток мислей в Іларіоновій „Похвалі кагану Владимру“. Шк. 3. Плавба на морі — то образ життя. Дом. 4. Як характеризує Нестор славянські племена? На основі шкільної лектури. Шк. 5. Причини упадку римської республіки. Дом. 6. Як представив Салюстий в війні Югуртинській „Метеля“, одного з тогочасних головних римських мужів державних. На основі латинської лектури. Шк. 7. Найбільший добродій і найстрашніший ворог чоловіка, се его язык. Дом. 8. Про перших святих печерських. Після рускої лектури. Шк. 9. Дерево — образом життя людского. Дом. 10. Правда любові вітчизни. На основі „Сну князя Святослава“, Шк. 19. Вода в услугах чоловіка. Дом. 12. Опис щита Ах'ля. На основі грецької лектури. Шк. 13. Пильний ученик а трудолюбивий рільник. Дом. 14. Бура на морі. Після Енеїди Вергілія I. кн. Шк.

VII. Klasse.

1. Великі міста осередком культури. Дом. 2. Сліди старини в обрядових піснях. На основі шкільної лектури. Шк. 3. Пожиток праці. Дом. 4. Космологічний елемент в рускій народній словесности. Шк. 5. Розвести і обяснити примірами мисль Квітки: „Хоч бишь як заткав кіяці, завсїгди дійдеш до клубка по нитці“. Дом. 6. Характеристика в „Наталці Полталці“. Шк. 7. Пояснити значіне приповідки: „Хто в літі гайнує, той в зимі голодує“. Дом. 8. В якій цілі написав П. Артемовский - Гулак поетичну казку: „Пан та собака“. Шк. 9. Які зміни в відносинах торговельних і політичних настали в Европі наслідком відкриття Америки і дороги морскої до Індій Східних? Дом. 10. Пояснити змієт і значіне в літературі рускій поеми. А. Могильницького „Скит Манявский“. Шк.

VIII. Klasse.

1. Як дісталась Східна Мархія під панованє Бабенбергів? Дом. 2. Розбір Шевченкового „Посланія“, Шк. 3. Що завдячує сьвіт діяльности купця? Дом. 4. Хід гадок в I. оді Горация. Шк. Характеристика Валенштайна. На основі німецької лектури. Дом. 6. Як зобразив Марко Вовчок долю крєпаків в своїх оповіданях? На основі шкільної лектури. Шк. 7. Чим пояснити спокій духа у Сократа перед судом і в вязниці? На основі грецької лектури. Шк. 8. Характер Беати в трагедії Ом Огоновского „Гальшка Острожска“. Шк.

D) Themen zur schriftlichen Maturitätsprüfung

im Maitermin.

Aus dem Lateinischen ins Deutsche: T. Livii, Ab Urbe condita, l. X. c. 10.

In das Lateinische: Süpfe. Stilübungen P. T. N 234.

Aus dem Griechischen ins Deutsche: Platonis Hipp. mai c. 30.

In deutscher Sprache: "Ἀνδρωπος ὄν τοῦτ' ἰσθι καὶ μυνησ' ἀεί.

In polnischer Sprache: Uzasadnić słowa Mickiewicza: „A ze słabością łamać uczmy się za młodu“.

In ruthenischer Sprache: Візантія і Рим огнищем літератури і культури Славян: ріжниця їх впливів на витворенє літератур славянських.

Aus der Mathematik: Drei Zahlen bilden eine geometrische Progression, die Summe der Zahlen beträgt 14, das Produkt der 2-ten Zahl u. der Summe der 1-ten u. 3-ten beträgt 40; wie groß sind diese Zahlen?

Die Gleichung des größten Kugelkreises lautet $x^2 - 6x + y^2 + 8y = 56$. Wie groß ist d. Volumen u. die Oberfläche des dieser Kugel umschr. Kegels, wenn der Winkel beim Scheitel $38^{\circ} 36' 20''$ beträgt.

Eine 20 jährliche Rente à 2760 K. halbjährig soll bei $4\frac{1}{2}\%$ in eine andere verwandelt werden, die halbjährig 2000 K. beträgt; wie lange wird diese zweite Rente bezogen?

IV. Vermehrung der Lehrmittelsammlungen.

A) Bibliothek.

a) Lehrerbibliothek.

1. Durch Schenkung.

1. Vom hoh Ministerium f. Kult und Unterr. Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur v. Schroeder u. Roethe XLVII. Bd. Berlin 1905. Weidmann. Jahresberichte des Wiener archäologischen Instituts. Burgerstein, Gesundheitsregeln. Vom hochlöbl Landesausschuss: Pilat. Wiadomości statystyczne, tom XXI. Lwów 1904. Von der Akademie der Wissenschaften Werke und Denkschriften. 1904. Von h. Landeschulrate: Sprawozdanie c. k. Rady szkolnej, O stanie wychowania publicznego 1903/4. Sygasiński, historia Nowego Sącza, t. III. Lwów 1902. Nuckowski, kilka uwag o nowym podręczniku logiki.

2. Durch Kauf.

Zeitschriften: Literarisches Zentralblatt: Zeitschrift für österr. Gymnasien; Zeitschrift für den mathematischen Unterricht; Zeitschrift für den physikalischen und chemischen Unterricht; Frick und Gaudig, Lehrproben und Lehrgänge; Globus; Eos; Biblioteka warszawska; Kwartalnik historyczny; Muzeum, Czasopismo nauczycieli szkół wyższych; Misye katolickie; Літературно-науковий Вістник; Verordnungsblatt des h. Ministeriums für Kultus und Unterricht; Österreichisch-ungarische Revue. Gazeta Lwowska.

Werke: *Salzer*, Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur (Forts.); *Kellner*, Geschichte der Erziehung und des Unterrichtes in Volksschulen. Freiburg i/Br. 1889; *Kubik*, Realerklärung und Anschauungsunterricht bei der Lektüre des Vergil. Wien 1903.; *Wagner*, Lehrbuch der Geographie Hannover u. Leipzig 1903. *Schürer* Dr. E., Geschichte des jüdischen Volkes. Leipzig 1902. 3 Bde.; *Werner* Dr. R. M., Lyrik und die Lyriker. Hamburg 1890. *Helmolt*. Weltgeschichte (Forts.), *Fischer* Kuno, Goethes Faust. Heidelberg 1902. 2 Bde. — *Schanz* M., Römische Literaturgeschichte von Constantin bis Justinian. München 1904 (Aus Iwan Müllers Handbuch des klassischen Altertums VIII. 4.). — *Müller*, Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles. — *Wróblewski*, Zasady piękna w sztuce; architektura, rzeźba, malarstwo. Pamiętnik literacki towarzystwa imienia Ad. Mickiewicza. 1904. *Pisma Krasieńskiego* tomów VIII. z słowem wstępem Dr. Kallenbacha, wydał Tad. Pini. Lwów 1904. *Mickiewicz* Ad. Dzieła, t. II. III. IV. Lwów 1903. et seqq. — *Tarnowski* Historia literatury polskiej, t. VI. cz. 1. Wiek XIX. — *Szewczenko* Taras, Dila tom. IV. Lwów 1893.

b) Schülerbibliothek.

Stifter Adalbert: Katzensilber. *Hauff Wilhelm*: Die Karawane. *Stifter Adalbert*: Bergkristall *Stifter Adalbert*: Granit. *Peterse. Marie*: Prinzessin Ilse. *Wiesenberger Fr*: Aus Natur und Leben. *Wagner Hermann*: Entdeckungsreisen in der Wohnstube, in der Stadt u. Land., im Wald u. auf der Weide, in Berg und Tal. *Wiesenberg Fr*: Robinson. *Straaden Andries*: Der Depeschenreiter. *Feld Max*: Willa Biberheim. *Meyer Hans*: China und die Chinesen. *Salgari Emilio*: Die Piraten der malayischen Meeres. *Wiener Bernhard*: Am Wolfsee. *Holleben Heinrich*: Auf das Meer hinaus. *Scott Walter*: Iwanhoe. *Andersen H. C.*: Märchen. *Ruskin John*: Was wir lieben und pflegen. *Engelmann Emil*: Parzival u. Lohengrin. *Hunt W. M.*: Kurze Gespräche über Kunst. *Schaarschmidt Friedr.*: Aus Kunst und Leben. *Smiles Samuel*: Selbst ist der Mann. *Union der deutschen Verlagsgesellschaft*: Das neue Universum.

Umiński Władysław: Na szczytach. *Przyborowski Walery*: Atylla, bicz boży. *German Ludomił*: Przegląd dziejów literatury powsze-

chnej tomów IV. *Matuszewski*: Słowacki i nowa sztuka. Swoi i obcy. *Kłośnik Z.*: Japonia. *Gostomski*: Z przeszłości i terażniejszości. *Księga pamiątkowa dla Tarnowskiego. Łukasiewicz*: Nad wodami Adryatyku. *Wasilewski*: Śladami Mickiewicza. *Gruszecki*: Na drugą półkulę. *Przyborowski Walery*: Było to pod Jeną. Czterej gwardziści. *Teresa Jadwiga*: Rycerz błękitny. W słońcu. Wycieczka w góry. Zwycięstwo woli. Za oceanem. *Kingsley Charles*: Römer und Germanen. *Bürger C. A.*: Des Freiherrn v. Münchhausen wunderbare Reisen u. Abenteuer. *Klaczko*: Szkice i rozprawy. Bohater tebański. *Zeromski*: Opowiadania. *Schmitt*: Götterhimmel der Germanen. *Ganhofer*: Bergluft.

Дзвінок: 1904. Цеглинський Григорій: Кара со-
вісти. Веретельник Андрей: Оповідання. Руданський Сте-
пан; Твори том VI. том VII. Левицький Іван: Хмари. Фран-
ко Іван: Захар Беркут. З бурливих літ. Панталаха. Малий Мирон.
Левицький Іван: Над Чорним Морем. Лепкий Богдан:
Нова збірка. Веретельник Андрей: Без проводу. Верет-
ельник Андрей: Пцасливі. Штерн А. В.: Батько. Окунев-
ський Ярослав: Листи з Чужини. Толстой Л. Н.: Смерть
Івана Іліча. Міцкевич Адам: До Галицьких приятелів. Яри-
чевський Сильвестер: Серце мовить. Підета: Восток
і запад. Стороженко Олекса: Марко проклятий. *Niemann*:

С. Archäologisches Kabinet.

Tabulae quibus antiquitates Graecae et Romanae illustrantur,
tab. XV. a. b.—Wechselrahmen, zwei Stück. — Perfektskop, Ame-
rikanisches Stereoskop mit 216 stereoskopischen Photographien.

D. Physikalisches Kabinet.

1. Vollständiger Apparat für Tesla-Versuche. --2. Kohärer.

E. Naturhistorisches Kabinet.

Kennzeichen-Sammlung zur Demonstration der physikalischen
und physiologischen Eigenschaften der Mineralien. Pfurtschelner's.
Zoologische Wandtafeln.

F. Geographisches Kabinet.

Album starych Warowni Polskich; Matejko, Poczet królów Polskich; Lehmann, Geographische Charakterbilder, 6 Tfn.; Kiepert, Graecia antiqua, Gallia cisalpina: Gäbler, Alpengebiet.

V. Wichtigere Erlässe.

1. Erlaß des h. Minist. für Kult. u. Unt. v. 14. Juli 1904. Zhl. 4.509 betreffend die Maturitätsprüfungen von Realschulabiturienten, die zum Besuche der Universität berechtigen. Erl. d. h. L. Sch. R. v. 27. Juli 1904 Zhl. 26.323.

2. Erlaß des h. Land. Schul. Rat. v. 12. Sept. 1904. Z. 25.307. betreffend den Zeichenunterricht, dessen Methode den lokalen Bedürfnissen und Fähigkeiten und der Vorbildung der Schüler anzupassen ist.

3. Erlaß des h. Land. Schul. Rat. v. 18. Oktober 1904. Zhl. 9.674 betreffend die periodischen Klassifikationskonferenzen, die Verständigung zwischen Schule und Elternhaus und die bei der Nachfrage der Eltern oder deren Vertreter von den Lehrern zu erteilenden Informationen.

4. Erlaß des h. Minist. f. Kult. und Unterr. von 21. November 1904. Z. 40.508, betreffend den Verkehr zwischen Schule und Elternhaus. Erl. d. h. Land. Schul. Rath v. 7. Dezember 1904. Zhl. 47.071.

5. Erlaß d. h. Minist. f. Kult. und Unterr. v. 21. Dezember 1904. Zhl. 42.212. Abiturientinnen sind bei der mündlichen Reifeprüfung dieselben Erleichterungen zu gewähren, wie den Abiturienten. Land. Schul. Erl. v. 3. März. 1905. Zhl. 890.

VI. Chronik der Anstalt

Das Schuljahr wurde am 3. Sept. 1904. mit einem feierlichen Hochamte eröffnet, nachdem am 1., 2. und 3. Sept. die Aufnahme- Wiederholungs- und Nachtragsprüfungen abgehalten worden waren.

Am 9. Sept. fand unter Beteiligung des Lehrkörpers u. der Schuljugend ein Trauergottesdienst für Ihre Majestät Weiland Kaiserin Elisabeth statt.

Am 17. Sept. wurden unter Vorsitz des k. k. Landesschulinspektors, Herrn Eman. Dworski die Maturitätsprüfungen des Herbsttermins vorgenommen.

Am 4. Oktober feierte die Lehranstalt das Namensfest Seiner Majestät des Kaisers mit einem Festgottesdienste.

Am 2. Dezember wurde das von der Lehranstalt gestiftete Kaiser Franz Josefs- Stipendium im Betrage von 100 K. einem mittellosen würdigen Schüler verliehen. An demselben Tage fand wie alljährlich in einem festlich gesmückten und mit der Büste des großen Dichters gezierten Schulsaale die Mickiewicz-Feier statt. Schüler der Anstalt trugen unter Leitung des H. Chor-meisters M. Signio Musikstücke, Gesangspiecen und Gedichte vor. Die Feier wurde mit einer Festrede des Profesors v. Kasinowski beschlossen.

Am. 30. Jänner 1905. schloss mit der Verteilung der Zeugnisse das I., am 3. Februar begann das II. Sem.

Am 22. April J. starb Se. Hochwürden H Professor Gregor *Jarema*, längere Zeit Krankheits halber baurlaubt. Als humaner und pflichteifriger Lehrer und ausgezeichnete Kollege erfreute er sich, trotzdem er erst seit Kurzem an dieser Anstalt wirkte, bei seinen Vorgesetzten, Kollegen und Schülern wohlverdienter Wertschätzung und Verehrung. Daher war auch die Teilnahme am Leichenbegängnisse, das in Brody, seinem früheren langjährigen Wirkungskreise, den 25. April stattfand, an dem sich auch eine Abordnung des Lehrkörpers beteiligte, eine ungemein große. Von nah und fern waren Freunde, Bekannte und Verehrer des Verstorbenen zusammengeströmt, um dem geliebten Priester und Lehrer die letzte Ehre zu erweisen. R. i. p.

Am 6. bis 12. Mai fand die schriftliche Maturitätsprüfung statt.

Vom 23. bis 30. Juni fand unter Vorsitz des Herrn o. o. Uni-versitätsprofessors, Herrn Dr. Kazimir v Twardowski die mündliche Maturitätsprüfung statt, worauf am 1. Juli den Abiturien-ten nach einer erhebenden Ansprache des H. Vorsitzenden die Rei-fezeugnisse überreicht wurden.

Am 1. Juli wurde unter Beteiligung des Lehrkörpers und der Schuljugend ein Trauergottesdienst für Weiland Kaiser Ferdin-and abgehalten.

Die katholischen Schüler wurden dreimal zur heil. Beichte und heil. Kommunion geführt; die Osterexerzitien wurden für die röm. und gr. kath. Schüler am 7. bis 11. April abgehalten.

Am 15. Juli wurde das Schuljahr mit einem feierlichen Dank-ante und der Zeugnisverteilung geschlossen und hierauf die Auf-nahmsprüfungen in die I. Klasse (Juli - Termin) vorgenommen.



VII. Jugendspiele.

Da die Anstalt über keinen geeigneten Spielplatz verfügt, musste die Jugend nach entfernteren, ausserhalb der Stadt gelegenen Plätzen geführt werden. Unter der Leitung der Lehrer ergötzen sich dort die Schüler an verschiedenen Spielen und Marschübungen. Wie alljährlich unternahmen auch heuer die Professoren mit ihren Schülern zahlreiche Ausflüge in die nähere und entferntere Umgebung der Stadt. Im Winter bot der Eisplatz des hierortigen Eislaufvereines willkommene Gelegenheit zur Übung dieses gesundheitsfördernden Sportes, an welchem zahlreiche Schüler teilnahmen.

VIII. Wohltätige Spenden zur Unterstützung unbemittelter Schüler.

Bei den Anmeldungen zur Aufnahme und an Feiertagen nach der Exhorte spenden die Schüler freiwillige Gaben in die Hände der Herren Katecheten. Im 1. Schuljahre betragen diese Gaben 345 K. 35 h. Am 2. Dezember wird alljährlich von dem Lehrerkollegium einem armen braven Schüler eine Unterstützung von 100 K. in Form eines Stipendiums aus dem Franz-Josephs Wohltätigkeitsfonde erteilt.



IX. Ergebnis der Maturitätsprüfung.

Im Sommertermin 1905.

Zur Maturitätsprüfung wurden zugelassen:

öffentliche Schüler	27
Externisten	6
zusammen	<hr/> 33

Prüfungsergebnis.

Für reif mit Auszeichnung wurden erklärt öffentl. Schüler	2
„ einfach reif „ „ „ „	23
„ „ „ „ Externisten	2
Zur Wiederholungsprüfung aus je einem Gegenstande wurden zugelassen: öffentl. Schüler	2
Externisten	3
Reprobiert wurden:	
„ „ ein Externist	1
zusammen	<hr/> 33

Für reif mit Auszeichnung wurden erklärt :

1. Miecislaus Kwiatkowski.
2. Stefan Jaroslaus v. Stupnicki.

Für reif wurden erklärt: öffentliche Schüler :

1. Selig Ardel, 2. Hersch Bartel, 3. David Heinrich Brendel,
4. Franz Theobald Ritter von Dzierzek-Nieczuja, 5. Moritz Leopold Feigenbaum, 6. Nikolaus Grendzoła, 7. Friedrich Grübel,
8. Meyer Grütz, 9. Johann Bronislaus Nikolaus Maryanek, 10. Leon Osias Mass, 11. Alexander Matkowski, 12. Severin Paul Matkowski,
13. Zeno Mochnacki, 14. Elias Oblas, 15. Adolf (Abraham) Rappaport, 16. Max Rappaport, 17. Gregor Hilarion Sawczyński, 18. Isaak Schäfer, 19. Rudolf Söwy, 20. Moritz (Moses) Stolz, 21. Theodor Zabołocki, 22. Miron Zajac, 23. Maximilian Zipper-Haber.

Externisten :

1. Leib Friedmann, 2. Nikodem Pajzderski.
-

X.

STATISTIK DER SCHÜLER
des Gymnasiums.

K L A S S E

	I		II		III		IV		V	VI	VII	VIII	Zusammen
	a	b	a	b	a	b	a	b					
	23	38	24	28	27	27	31	26 ¹	32	22	23	328 ¹	
20	6	10	8	7	6 ¹	9	13	9	10	11	117 ¹		
3	—	3	1	2	6	1	2	3	1	2	28		
35	33	25	26	28	21 ¹	29	28	30	23	26	331 ¹		
—	2	2	—	1	—	1	2	4	1	6	20		
2	3	2	8	2	3	4	5 ¹	4	7	—	45 ¹		
3	6	2	1	1	3	2	2	—	—	—	21		
43	44	34	36	34	33 ¹	37	39 ¹	41	32	34	445 ²		
7	4	3 ¹	4	4	3	2	8	4	6	2	50 ¹		
7	4	2 ¹	4	4	3	1	8	3	4	1	43 ¹		
—	—	1	—	—	—	1	—	1	2	1	7		
2	1	1	7	4	—	1	2	2	2	2	25 ¹		
25	30	30 ¹	23 ²	23 ¹	28	22	38	31	31	28	334 ⁴		
5 ¹	2	8	4	1	3	8	—	4	3	2	48 ¹		
7	5	1	3	—	—	1	—	—	—	—	17		
39 ¹	38	40 ¹	37 ²	33 ¹	31	30 ¹	40	37	36	32	424 ⁵		

6. Nach dem Wohnort der Eltern:

Ortsangehörige	23
Auswärtige	20

7. Klassifikation:

a) Zu Ende des Schuljahres 1904|1905

Erste Fortgangsklasse mit Vorzug	3
Erste Fortgangsklasse	35
Zu einer Wiederholungsprüfung zugelassen	—
II. Fortgangsklasse	2
III.	3
"	6

Summe . . .

b) Nachtrag zum Schuljahre 1903|1904

Wiederholungsprüf. waren bewilligt	7
Entsprochen haben	7
Nicht entsprochen haben	—
Somit Ergebnis für 1903 1904	—
I. Fortg. Kl. mit Vorzug	2
I. Fortg. Klasse	25
II. Fortg. Klasse	5 ¹
III. Fortg. Klasse	7

Summe . . .

XI.

Die Vorbereitungs-Klasse.

1. Zahl.

Zu Anfang 1904/5	51
Während des Schulj. ab	7
Zahl zu Ende 1904/5	44

2. Geburtsort (Vaterland).

Lemberg	32
Galizien außer Lemberg	12

3. Muttersprache. .

Deutsch	2
Polnisch	34
Ruthenisch	8

4. Religionsbekenntnis.

Katholisch des lat. Ritus.	10
„ des griech. Ritus	8
Mosaisch	26

5. Lebensalter.

10 Jahre	6
11 „	30
12 „	8

6 Nach d. Wohnorte d. Eltern.

Ortsangehörige	34
Auswärtige	10

7. Klassifikation.

Zu Ende des Schulj. 1904/5.

I. Fortgangskl. mit Vorzug	8
I. Fortgangsklasse	30
II. Fortgangsklasse	4
III. „	2

8. Geldleistungen.

Zahlend im 1 S.	49
„ „ 2 S.	33

Befreit im 1. S.	—
„ „ 2. S.	17

Schulgeldbetrag im 1. S. K.	490
„ „ 2. S. K.	330

9. Besuch der nicht obligaten Gegenstände.

Freihandzeichnen	6
10. Lehrmittelbeiträge K.	102

XII. Voranzeige für das Schuljahr 1905/6.

1. Die Eröffnung des Schuljahres findet am 4. September um 8 Uhr mit einem feierlichen Gottesdienste statt, am 5. September beginnt der Unterricht.

2. Die Anmeldung zur Aufnahme der Schüler wird vom 29. August an von 9 bis 12 Uhr Vormittags in der Direktionskanzlei entgegengenommen.

3. Das Schuldgeld beträgt 40 Kr. per Semester. Schüler, welche in die Vorbereitungs-Klasse aufgenommen werden, zahlen nur den Lehrmittelbeitrag von 3 Kr. und das Schulgeld im Betrage von 10 Kr. per Semester.

4. Bei der Anmeldung haben die Schüler in Begleitung ihrer Eltern oder deren Stellvertreter zu erscheinen.

5. Jene Schüler, welche in die Vorbereitungs- od. I. Klasse aufgenommen werden wollen, haben durch den Tauf- oder Geburtschein nachzuweisen, daß sie das neunte, resp. zehnte Lebensjahr zurückgelegt haben oder im laufenden Kalenderjahr zurücklegen werden, und falls sie eine öffentliche Volksschule besucht haben, die Schulschriften beizubringen.

6. Jeder neu eintretende Schüler ist verpflichtet den Impfschein vorzulegen.

7. Zur Aufnahme in die übrigen Klassen des Gymnasiums ist das letzte Semestralzeugnis erforderlich, welches bei Schülern, die von anderen Anstalten kommen, mit der Abgangsklausel versehen sein muß.

8. Die Aufnahmeprüfungen in die I. Klasse, desgleichen in den Vorbereitungskurs, werden am 1. September von 9—12 Uhr vormittags und von 3 6 Uhr nachmittags vorgenommen werden. Geprüft wird: 1. Aus der Religion, 2. Aus dem Deutschen, 3. Aus der Landessprache und 4. Aus dem Rechnen. Jene Schüler, welche die I. Klasse repetieren oder eine Vorbereitungs-Klasse mit günstigem Erfolge absolviert haben, sind von der Aufnahmeprüfung befreit.

Die Anforderungen bei der Aufnahmeprüfung sind: Jenes Maß von Wissen in der Religion, welches in den ersten vier Klassen der Volksschule erworben werden kann; Fertigkeit im Lesen und Schreiben der deutschen und lateinischen Schrift; Kenntnis der Elemente aus der Formenlehre der deutschen und polnischen (ruthenischen) Sprache; Fertigkeit im Analysieren einfacher erweiterter Sätze; Bekanntschaft mit den Regeln der Orthographie und richtige Anwendung derselben beim Diktandoschreiben; Übung in den vier Grundrechnungsarten in ganzen Zahlen.

Eine Wiederholung der Aufnahmeprüfung, sei es an ein und derselben oder an einer anderen Lehranstalt, ist zufolge hohen Ministerial-Erlasses vom 2. Jänner 1886. Zl. 85. erst nach Jahresfrist zulässig.

5

9. Jeder Schüler hat bei der Einschreibung ein vorschriftsmäßig ausgefülltes Nationale in 2 Exemplaren zu überreichen und den Lehrmittelbeitrag von 3 K. zu entrichten: die neu eintretenden haben außerdem eine Aufnahmegebühr von 4 K. 20 h. zu zahlen.

10. Das Schulgeld ist in Schulgeldmarken im Laufe der ersten 6 Wochen eines jeden Semesters, von den öffentlichen Schülern der I. Klasse im 1. Semester spätestens im Laufe der ersten 3 Monate nach Beginn des Schuljahres zu entrichten.

11. Öffentlichen Schülern der I. Klasse kann die Zahlung des Schulgeldes bis zum Schluß des I. Semesters gestundet werden.

a) wenn ihnen in Bezug auf das sittliche Betragen die Note „lobenswert“ oder „befriedigend“ und in Bezug auf den Fortgang in allen obligaten Lehrgegenständen mindestens die Note „befriedigend“ zuerkannt wird, und

b) wenn deren Eltern so unbemittelt sind, daß sie nur bei den größten Entbehrungen das Schulgeld zahlen können

Um die Stundung des Schulgeldes für einen Schüler der I. Klasse zu erlangen, ist bei der Direktion ein Gesuch zu überreichen, welches mit einem entsprechenden Mittellosigkeitszeugnis (Armutzeugnis) versehen sein muß.

Die definitive Befreiung von der Zahlung des Schulgeldes für das I. Semester hängt von der Bedingung ab, daß das Zeugnis über das I. Semester den bestehenden Forderungen bezüglich der Noten aus dem sittlichen Betragen und Fleiß sowie bezüglich der allgemeinen Fortgangsklasse genügt. Trifft diese Bedingung am Schlusse des Semesters nicht zu, so ist das Schulgeld noch vor Beginn des II Semesters zu entrichten.

Jenen Schülern der I. Klasse, welche im I. Semester ein Zeugnis der ersten Klasse mit Vorzug erhalten haben, kann auf ihr Ansuchen von der Landesschulbehörde die Rückzahlung des für das I. Semester entrichteten Schulgeldes bewilligt werden, wofern die Mittellosigkeit der Eltern nachgewiesen wird.

12. Was für Lehrbücher in Schuljahre 1906 an diesem Gymnasium gebraucht werden, macht das Lehrbücherverzeichnis auf dem schwarzen Brette im Gymnasialgebäude ersichtlich.

