



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Schönfeld, Paul: Pietro Cossa.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Geschehens ebenfalls objectiv ähnliches in rerum natura, in dem Wesen der wirkenden Elemente entspreche. Schwerlich wird darüber je völlige Einstimmigkeit erzielt werden; aber es wäre einseitig und ist nur aus der exclusiv mechanischen Haltung unsrer heutigen Naturwissenschaft zu verstehen, wenn wir jenem Zweckprincip jede theoretische Geltung absprechen wollten. Wie sich unser Wesen zusammensetzt aus den zwei correspondirenden Elementen der Bewegung und Empfindung, wie sich aus jener die ganze Welt der Dinge mit ihren Eigenschaften und Umständen, aus dieser die Welt der Vorstellungen und Begriffe aufbaut, aus jener das Reich des Mechanismus, aus dieser das der Psyche, so stellen sich auch in dem Causalprincip und in der Zweckvorstellung die beiden divergenten und doch aufeinander angewiesenen Functionen unsres Ich dar; in jenem offenbart sich die zusammenhängende Folge des äußern Geschehens nach dem unverbrüchlichen Gesetze der Ursache und Wirkung, in dieser die innere Welt, der der äußere Effect nur als vorbereitendes Mittel dient zur Erreichung eines ihn beherrschenden Zweckes. Es ist also das dem gewöhnlichen Blicke abgewandte Rehrbild, das uns unter der Hülle eines anscheinend todten mechanischen Geschehens eine innere Regsamkeit der schaffenden Elemente selbst zu sehen erlaubt, nichts anderes also als zu der starren, unlebendigen Bewegung das Correlat einer spontanen, selbstbestimmenden Empfindung. Freilich wird die praktische Behandlung häufig noch willkürlich die Grenzen dieser beiden Gesichtspunkte verschieben, und nur eine immer intensivere Empirie einerseits und eine vorsichtige Philosophie andererseits werden in stande sein, beiden Theilen gerecht zu werden. Aber voreilig und dem wirklichen Fortschritte der Wissenschaft wenig förderlich würde es sein, mit einem lecken Federstriche diese beiden Anschauungen, die sich aus der Grundanlage unsrer individuellen Existenz von selbst ergeben, negiren zu wollen.



## Pietro Coffa.

Von Paul Schönfeld.



iefste und aufrichtigste Trauer durchwehte die Berichte der italienischen Presse, welche vor kurzem die Kunde brachten, daß der bedeutendste Bühnendichter, dessen sich das Land jenseits der Alpen seit Vittorio Alfieri rühmen darf, aus dem Leben geschieden sei. Am Abend des 30. August erlag der gefeierte römische Tragiker Pietro Coffa im Albergo del Giappone zu Livorno, wohin er sich, theils

um der ersten Aufführung seines jüngsten Dramas beizuwohnen, theils zu seiner körperlichen Erholung, begeben hatte, einer alsbald als Darmverwicklung erkannten Krankheit, die sich am 25. des Monats durch allgemeines Unwohlsein angekündigt hatte. Von ihm selbst anfänglich nur für eine leichte Indisposition gehalten, machte das Uebel rapide Fortschritte, und die eifrigsten Bemühungen dreier bewährten Aerzte erwiesen sich außer Stande, eine Rettung herbeizuführen. Umgeben von Verehrern und Freunden, von denen viele erst durch die Nachricht von seiner Erkrankung herbeigerufen worden waren, hauchte der Dichter, fast bis zuletzt bei klarem Bewußtsein, seinen Geist aus. Unter den höchsten Ehrenbezeugungen, welche die italienische Nation jemals einem ihrer großen Todten gewidmet hat, wurde die Leiche nach der ruhmreichen Hauptstadt des Landes übergeführt, deren Bürger seit mehreren Lustren gewöhnt waren, den großen Regenerator des italienischen Theaters mit Stolz *il nostro Cossa* zu nennen.

Wie viele Hoffnungen und Erwartungen sind mit ihm zu Grabe gesunken, den die unerforschliche Moira in der Vollkraft seines Schaffens hinwegraffte! In frischer Unmittelbarkeit steht vor mir, indem ich diese Zeilen niederschreibe, das sympathische Bild des kräftigen Mannes mit dem Löwenhaupte, der edelgeformten hohen Stirn und den freundlich blickenden Augen, der von der schaulustigen Menge Roms im Teatro della Valle mit jenem keine Grenzen kennenden Enthusiasmus, wie er nur einem Theaterpublicum im leichtaufwallenden Süden möglich ist, bei der ersten Darstellung seiner Cleopatra, seiner Cecilia wieder und wieder auf die Scene gerufen ward. Früh, viel zu früh, wurde seiner Laufbahn ein Ziel gesetzt. Denn was bedeutet ein Alter von 51 Jahren für einen schöpferischen Geist, der seiner Nation kein neues Werk vorführte, ohne damit in ein deutlich erkennbares neues Stadium seiner künstlerischen Entwicklung eingetreten zu sein, seiner nimmermüden Gestaltungskraft neue Aufgaben, neue Probleme gestellt zu haben? Pietro Cossa zählt nicht zu denjenigen Dichtern, die sich selbst überlebten, deren Entwicklung abgeschlossen war, ehe sie aus dem Dasein schieden. Vielmehr durfte jeder, der seine bisherige dichterische Laufbahn überschaute, den nächsten Aeußerungen dieses beweglichen und vielseitigen Geistes mit Spannung entgegensehen. Die unlängst an anderem Orte von mir aufgeworfene Frage, ob der Dichter fernerhin seine Erfolge auf dem mit so großem Glücke von ihm cultivirten Gebiete der altrömischen Geschichte suchen werde, ist nur insofern beantwortet, als wir erfahren, daß er in letzter Zeit mit einem eminent dramatischen Stoffe dieser Art, einer Tragödie *Sulla* beschäftigt war.

Eine auch nur annähernd erschöpfende Würdigung Cossas und seiner literarischen Bedeutung zu geben, wird, abgesehen von den räumlichen Grenzen, die dieser Skizze gezogen sind, durch den Umstand wesentlich erschwert, daß wir seinem Wirken zeitlich viel zu nahe stehen, um uns darüber ein Urtheil zu bilden,

das auf Objectivität Anspruch erheben dürfte. Außerhalb seines Vaterlandes ist Coffa bis jetzt nur wenig bekannt geworden, obwohl er es unleugbar weit mehr verdiente als jene dramatischen Faisseurs an der Seine, deren physiognomielose Fabrikate uns Deutschen speciell in Uebersetzungen und Nachahmungen über Gebühr nahe gebracht sind. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob es in erster Linie die von Coffa behandelten Stoffe sind, die ihm ausländische Bühnen mit wenigen Ausnahmen verschlossen hielten; wem es jedoch bei dramatischen Schöpfungen weniger auf das Materielle der Fabel als auf die künstlerische Behandlung ankommt, wer nicht sowohl auf das „Zeitgemäße“ als auf das Bleibende sein Augenmerk richtet, der darf an Coffas Dichtungen so wenig vorübergehen wie an irgend einem Dramatiker von wahren Verufe, der in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geschrieben hat. Für Italien zumal, das auf dramatischem Gebiete bekanntlich im Verhältniß zu andern Gattungen der Literatur nicht eben reich dasteht, gewinnt eine Persönlichkeit von der Originalität des Dahingegangenen eine ganz besondere Bedeutung.

Bei dem kurzen Abriss, den ich im folgenden zu geben versuche, ist mir Beschränkung auf einzelnes umsomehr geboten, als mir mehrere durch den Druck noch nicht veröffentlichte Arbeiten Coffas nicht bekannt sind. Es wäre in hohem Grade zu wünschen, daß man in Italien recht bald durch eine vollständige Ausgabe seiner Werke dem Dichter gegenüber eine Pflicht der Dankbarkeit erfüllte und zugleich dem Auslande Gelegenheit böte, sich mit einer der hervorragendsten Erscheinungen im Geistesleben des zeitgenössischen Italiens vertraut zu machen. In deutscher Uebersetzung ist mir nur eines von Coffas Stücken, *Nerone*, begegnet,\*) leider in so unbeholfener, daß man von der Eigenthümlichkeit des Dichters, namentlich seiner urwüchsigem, von allem Conventionalismus weit entfernten Diction, die schon in diesem Jugendwerke hervortritt, einen sehr unvollkommenen Begriff erhält. Eine formgerechte Uebertragung des *Giuliano l'Apostata* oder der *Cleopatra* wäre sicherlich eine ungleich würdigere Aufgabe, als sie der große Haufe der von der „Uebersetzungsseuche“ behafteten in Deutschland sich zu wählen pflegt; möge ihre Erledigung von berufener Seite nicht allzulange auf sich warten lassen!

Die ersten Stücke Coffas sind in chronologischer Reihenfolge: *Mario e i Cimbri* (1864), der durch Dante inspirirte *Sordello*, *Monaldeschi* (das bekannte Opfer der Königin Christine von Schweden), *Beethoven*, ein Drama in Prosa, in welchem der Dichter nach seinen eignen, von Siegfried Samosch mitgetheilten Worten\*\*) „dem unsterblichen deutschen Meister, dem größten Componisten, der je in der Welt existirte,“ einen Tribut der Bewunderung entrichten wollte, und endlich *Puschkin*, eine Arbeit, welcher der Autor selbst keine große Bedeutung

\*) Reclamsche Universalbibliothek, Nr. 591.

\*\*) Pietro Vretino und Italienische Charakterköpfe, Berlin, 1881, S. 108.

beilegt. Zeigte sich in diesen Versuchen noch keine selbständige Richtung, in den erstgenannten vielmehr noch jene von Frankreich dictirte Unterwerfung unter den Zwang des aristotelischen Kanons, der so viel Unheil in der modernen Dramatik angerichtet hat, so begann der Dichter dagegen in seiner Tragödie „Nero“ einen eignen Weg einzuschlagen, indem er an der Hand der historischen Ueberslieferung eine Reihe zum Theil sehr wirkungsvoller, aber freilich allzu lose verbundener Scenen zu einem dramatischen Zeitgemälde vereinigte. Auf den römischen Bühnen nur lau begrüßt, hatte sich das Stück in Mailand der beifälligsten Aufnahme zu erfreuen, die den Verfasser ermunterte, seine dramatische Thätigkeit rüstig fortzusetzen. Von materiellem Lohne war der Erfolg des „Nero“ leider nicht begleitet, so daß sich der mittellose Autor, um seine Existenz zu fristen, zur Uebernahme einer kärglichen Lehrstellung an einem römischen Institut genöthigt sah. Er verfaßte nunmehr in kurzen Zwischenräumen die Dramen *Plauto e il suo secolo*, ein Stück, welches in Anbetracht der vortrefflichen Reconstruction eines entlegenen Zeitalters zu seinen besten Arbeiten gezählt wird, alsdann einen Cola di Rienzo, über den die Stimmen der Kritik auseinandergingen, der indes Stellen von hoher poetischer Schönheit aufweist, und *L'Ariosto e gli Estensi*, ein Drama, zu dessen Abfassung ihm die äußere Anregung zur Gedächtnißfeier des großen romantischen Epikers von Seiten der Gemeinde von Ferrara wurde. In seiner großen, sechsactigen Tragödie *Messalina* setzte der Dichter fort, was er bereits im *Nerone* angestrebt hatte: er führte die Helden der alten Geschichte, die auf dem italienischen Theater, abgesehen von dem einen Alfieri, zu innerlich unwahren, verschwommenen Halbgöttern geworden waren, als Menschen von Fleisch und Blut vor und wußte durch die Schärfe seiner Charakteristik aufs glücklichste mit dem Historiker zu wetteifern, durch die Genialität der Intuition aber ihn oft zu übertreffen. Wer die lyrischen Trivialitäten kennt, die Metastasio und andre zum Entzücken des italienischen Publicums in ihre „historischen“ Dramen einflochten, der wird nicht umhin können, der echt dramatischen, lebenswahren Diction, die Coffa in diesem wie spätern Stücken derselben Gattung aufweist, die höchste Anerkennung zu zollen. Theilt er diesen Vorzug mit Alfieri, so unterscheidet er sich dagegen in Bezug auf die Composition sehr wesentlich von seinem großen Vorgänger. Denn während dieser alles Nebenächliche principieell fernhält und das Interesse des Zuschauers so viel als möglich auf die Hauptpersonen zu concentriren bestrebt ist, nimmt Coffa in größtem Umfange Nebenfiguren und episodische Vorgänge zu Hilfe, um den Hörer durch bunten Wechsel in dauernder Spannung zu erhalten, und gerade mit diesen Nebenpersonen und Episoden, die seiner Phantasie den freiesten Spielraum gewähren, weiß er die packendsten Wirkungen hervorzubringen. So ist in dem Trauerspiel *Messalina* die Gestalt des Gladiators Vito, in der sich mit den verworfensten Eigenschaften der edle Zug der Dankbarkeit und Treue gegen den schöne hingemordeten Herrn vereinigt, eine vortrefflich gelungene psycho-

logische Schöpfung. Die Unmittelbarkeit, mit welcher die wildesten Leidenschaften zum Ausdruck gebracht sind, sowie die Meisterschaft, mit der ein in vielfacher Beziehung so bedenklicher Stoff bewältigt ist, tritt in recht helles Licht, wenn man zeitgenössische Producte, wie das Wilbrandtsche, welches denselben Gegenstand behandelt, zum Vergleich heranzieht.

Auf seine Messalina, deren materieller Ertrag ihn in den Stand setzte, sich ausschließlich der Kunst, für die er glühte, zu widmen, ließ der Dichter noch zwei Tragödien folgen, deren Inhalt aus der römischen Geschichte geschöpft ist. In *Giuliano l'Apostata*, der in mancher Hinsicht für sein reifstes, in jedem Falle für sein gedankentiefstes Werk gelten darf, gelang es ihm, die philosophisch angelegte Gestalt des „Romantikers auf dem Throne der Cäsaren“ zum Mittelpunkt einer spannenden, bewegten Handlung zu machen und am Ende eine Klippe für die Composition geschickt zu vermeiden, indem er den Untergang des Kaisers dadurch, daß er ihn durch christliche Rache herbeigeführt werden läßt, in strengen causalen Zusammenhang mit dem vorausgehenden zu setzen wußte. Die Freiheit des religiösen Standpunktes, die sich in diesem Drama ebenso rückhaltslos wie schwungvoll zu erkennen giebt, könnte befremdlich erscheinen bei einem Poeten, der unter streng katholischen Einflüssen aufgewachsen war; man muß jedoch wissen, daß Coffa bereits in jungen Jahren aus dem von Jesuiten geleiteten *Collegio Romano*, in welchem er seine erste Ausbildung erhielt, wegen „Keterei“ und allzu prononcirtes italienischer Gesinnung relegirt wurde. So erklären sich Stellen wie die glanzvolle Rede, in welcher der kaiserliche Neuplatoniker den fanatischen Mithraspriester, der den Sturz der alten Götter an den Christen blutig zu rächen fordert, energisch zurechtweist:

Laß ab von deinem Eifer,  
Dem grausamen, und wähne nicht, ein Thor,  
Blut sei im Stand zu tödten den Gedanken!  
Falls er gerecht, so treibt er leicht dahin,  
Ein unversehrtes Schifflein auf dem Meere  
Des Bluts dahin, das deine Hand vergießt,  
Und findet droben stets den freundlichen  
Strahl eines Sterns, der ihn zum Hafen führt;  
Falls ungerecht er ist — was kümmert's dich?  
Er ist ja todt schon beim Entstehn . . . .

. . . . Den Göttern laß

Die Sorg' um Alles, was die Sterblichen  
An ihnen Uebles thun. Ich sage Dir,  
Obwoh'ls dich schmerzen mag: sobald als Mittler  
Steht zwischen Gott und Mensch ein andrer Mensch,  
So wird der Tempel eine Trödlerbude,  
Und an der Kasse hat der Priester Sitz.  
Glückselige Zeit, in welcher Jeglicher,  
Sich selber Priester, auf des eignen Herzens  
Altar wird niederlegen, besser traun

Als aller Weihrauch, seine gute That,  
 Auf daß zu ihm die Welt den Ruf erhebe,  
 Der Centrum ist der Harmonie des Alls!  
 Sei's Zeus, Jehovah, Mithras — wenig thut's:  
 Nichts ist der Name vorm Unendlichen.

Auch im „Julian,“ der übrigens in Bezug auf die Composition wohl am meisten innere Geschlossenheit zeigt, sind mit der Haupthandlung allerhand epifodische Motive verflochten, die theils dazu dienen, über die geschilderten Vorgänge ein archäologisch höchst getreues Colorit zu verbreiten, theils, wie das Liebesverhältniß des Christen Paulus zu der Jüdin Maria, zum Hebel spannender Entwicklungen werden.

Noch bühnenwirksamer fast als „Julian“ ist die Tragödie Cleopatra, die im Winter 1878 zum erstenmale aufgeführt ward. In diesem Stücke, das selbstverständlich zum Vergleiche mit Shakespeare herausfordert, ringt Coffa, abgesehen von dem unbefriedigenden Schlusse, aufs glücklichste mit dem großen Briten, von dem er übrigens in wesentlichen Punkten abweicht. Die Charakteristik der beiden Hauptpersonen darf dem Vollendetsten beigezählt werden, was die dramatische Poesie Italiens aufzuweisen hat. Die dämonische Gewalt, welche die ägyptische Königin auf den römischen Triumvirn ausübt, konnte nur ein Dichter romanischen Stammes so drastisch, so überzeugend veranschaulichen. Freilich läßt sich gegen den Aufbau des sechsactigen Dramas, besonders gegen den zweiten Act, der die Handlung nur ganz unerheblich fördert, manches einwenden; aber der Tadel verstummt gegenüber so genialen Würfen wie dem dritten Aufzug, der mitten in die verhängnißvolle Seeschlacht von Actium an Bord des Fahrzeugs versetzt, auf dem sich Cleopatra befindet; man muß die grandiose Scene gesehen haben, in der Antonius auf dem fliehenden Schiffe erscheint, um zu begreifen, wie es Coffa möglich war, sich die hingebendste Aufmerksamkeit seiner Hörer für mehr als vier Stunden zu sichern. Auch der fünfte Act hat Scenen von geradezu überwältigender Wirkung, so das Zwiegespräch zwischen Antonius und seinem getreuen Lucilius, vor allem aber die Begegnung des ersteren mit Cleopatra, die ihn an Octavius verrathen hat und der er prophezeit, wie sie die Frucht davon ernten werde, umrauscht von Spottliedern vom Sieger aufs Capitol geführt; in dieser Rede wie in der Entgegnung Cleopatras bewährt sich Coffa als ein Dichter, dem die Dialektik der Leidenschaft wie wenigen vertraut ist.

In seiner Cecilia, die zum erstenmale im Jahre 1879 über die Bretter ging, schöpft der römische Poet, wie schon früher in dem mir leider nicht bekannt gewordenen Drama I Borgia, aus dem Zeitalter der Renaissance, doch so, daß er in Anlehnung an eine Erzählung Vasaris seinen Stoff ziemlich frei erfindet. Den Mittelpunkt des Stückes bilden der Maler Giorgione und seine Geliebte Cecilia, deren vermeinte Untreue für ihn die Ursache zu frühzeitigem Tode wird. Bei überaus blendenden Einzelheiten, wie der prachtvollen Lobrede

auf Venedigs Schönheit, die einen wahren Sturm von Beifallsbezeugungen hervorzurufen pflegte, leidet das Drama jedoch an einer zu dürftigen Handlung und außerdem an compositionellen Mängeln, die selbst die begeistertsten Verehrer der Coffaschen Muse nicht in Abrede stellen konnten. Wenig entsprachen gehegten Erwartungen die letzte Arbeit des Dichters, *J Napoletani del 1799*, mit der er nur Achtungserfolge davontrug. Für einen rastlos strebenden Geist wie Pietro Coffa, dem alle Selbstgefälligkeit fremd war, hätte jedoch selbst eine entschiedene Niederlage nur eine Triebfeder zu neuer Kraftanspannung sein können. Selten wird sich die Entwicklung einer Künstlernatur in beständig aufsteigender Linie bewegen; glücklich, wem das Loos fällt, nach einer großen That, welche die Summe seines Strebens und Könnens zusammenfaßt, den Plan zu räumen — aber kein billig Denkender wird deshalb einem schöpferischen Geiste, der mitten im Laufe sich Halt geboten sieht, seine Bedeutung schmälern, weil seine letzte Leistung nicht zugleich seine beste war, und bezweifeln wollen, daß er bei längerem Schaffen nach einzelnen Fehlgriffen sich um so glorreicher entfaltet haben würde.

Ueber das äußere Leben Coffas läßt sich in Kürze Bericht erstatten. Geboren war er am 25. Januar 1830 zu Rom,\*) wo er, wie bereits erwähnt, im Collegio Romano seine erste Ausbildung erhielt. Aus dieser Anstalt verwiesen, lag er privatim seinen Studien ob. Nach der Einnahme Roms durch die Franzosen und der Wiederherstellung der päpstlichen Herrschaft wandte er sich, um Verfolgungen zu entgehen, nach Südamerika, wo er als Opernsänger seinen Unterhalt suchte, sah sich indeß bald gezwungen, in die Heimat zurückzukehren. Seine Laufbahn als Dramatiker ist in den Hauptzügen skizzirt worden. In den bescheidensten Verhältnissen wohnte er lange Jahre hindurch zu Trastevere in einem unscheinbaren Häuschen hinter dem Hospital San Gallicano mit seiner hochbetagten Mutter, die er späterhin in Rücksicht auf ihre größere Bequemlichkeit bei einer verheirateten Schwester in Siena unterbrachte. Mit dieser, die zu spät in Livorno eintraf, um das letzte Lebenswohl des Sterbenden zu empfangen, beweint die 84jährige Greisin den frühen Hingang des gefeierten Sohnes, unter dessen edlen Charakterzügen die Liebe zu ihr der schönsten einer. Die Humanität, die ihm im vollen Sinne des Wortes eigen war, sein leutfeliges, freundliches Wesen, das nichts von jenem Dünkel kannte, in den man so oft berechtigten Künstlerstolz ausarten sieht, gewann ihm alle zu Freunden, denen es vergönnt war, in persönliche Berührung mit ihm zu treten. Schweigsam, ja verschlossen in großer Gesellschaft, bildete er, ohne sich dessen vielleicht selbst recht bewußt zu sein, den Mittelpunkt eines geistig regsamen Kreises, der sich im Café des Teatro Valle aus Schriftstellern, Künstlern und Schauspielern gebildet hatte und dem Männer wie Paolo Ferrari, Boito, Barrili, Monteverde u. a. angehörten. In seinen politischen Ansichten gemäßigt und dem Getriebe der Parteien abhold, führte er als Privatmann das bescheidne Leben des Schriftstellers, der sich auf den mäßigen Ertrag seiner Feder angewiesen sah, und verzichtete darauf, sich um Aemter und Ehrenstellen zu bewerben. Dies verhinderte jedoch nicht, daß ihm seine Mitbürger durch Ernennung zum Mitgliede des römischen Gemeinderaths ihre Hochachtung auch äußerlich bekundeten.

\*) So die Aufzeichnung in den Kirchenbüchern der Parodie von SS. Celso e Giuliano, welche ein römisches Blatt in diesen Tagen reproducirte; darnach muß ein Schreibfehler obwalten, wenn der Dichter selbst in dem kurzen Abriß seines Lebens, den Samosch a. a. O. mittheilt, das Jahr 1834 als sein Geburtsjahr bezeichnet.

Wie sympathisch die Herzen dem Menschen wie dem Dichter in allen Schichten der Nation, insbesondere die der römischen Bevölkerung entgegenstiegen, das zeigten die wackern Trasteveriner, die durch die Kunde vom Tode ihres Sor Pietro, wie uns ein Freund des Dichters berichtet, bis zu Thränen erregt wurden, in beredtester Weise aber das großartige Geleite, welches der entseelten Hülle zu ihrer Ruhestätte auf dem Campo Verano folgte und an welchem sich die höchsten staatlichen Würdenträger, die Spitzen der städtischen Behörden, Corporationen der verschiedensten Art und Parteifarbe, sowie zahllose Privatpersonen beteiligten. Schon hat sich dem Vernehmen nach unter der Regide des Marchese Giuliano Capranica del Grillo (des Gatten der berühmten Adelaide Ristori) ein Comité zu dem Zwecke gebildet, durch ein würdiges Denkmal das Andenken an den großen Dramatiker zu ehren, mit dem, wie ein römisches Blatt mit Recht hervorhebt, in Italien eine hochgewaltige geistige Kraft erloschen ist und zwar zu einer Zeit, in der das italienische Theater mehr denn je Schriftsteller braucht, die sein Glück und Ansehen aufrecht erhalten.



### Literatur.

Geschichte des deutschen Volkes in seinen Staats- und culturgeschichtlichen Thaten und Schöpfungen von Prof. Friedrich Körner. Erstes Heft. Berlin, Wilhelm Flesch, 1881.

„Gewöhnlich beschäftigt sich die deutsche Geschichte ausschließlich mit den Kaiser- und Fürstendynastien und erzählt, wie sie Schlachten und Länder gewonnen oder verloren, welche diplomatischen Künste und Einflüsse auf die Entschlüsse der Fürsten einwirkten und derlei Neußerlichkeiten (!). Wir dagegen stellen das Volk als die wirkende Macht in den Mittelpunkt der Geschichte, wenden der innern Entwicklung der Zustände und schöpferischen Thätigkeit [Wessen?] unsere Aufmerksamkeit zu. Als Grundgedanken entwickeln wir die Ab- und Zunahme der altgermanischen Volksfreiheit und persönlichen Freiheit, welche Karl der Große (?) und seine kaiserlichen Nachfolger unterdrückten, [die?] den freien Mann zum Leibeigenen oder Zinspflichtigen erniedrigten (?). Da [Wo?] fand das freie Volksthum in den Städten eine Zuflucht, wo es erstarkte und zu solcher Macht anwuchs, daß es einige Jahrhunderte lang [Wann?] die Führung in Staat und Kirche übernahm u. s. f.“

Wenn ein Autor schon in dem Prospect zu seinem Werke, wo er sich doch gewiß bemüht hat, seine Gedanken klar und correct auszudrücken, solche Dinge verübt, was ist dann erst von dem Buche selbst zu erwarten? Unsere Erwartungen werden aber noch bei weitem übertroffen. Abgesehen davon, daß die ganze Darstellung so confus ist, daß kein Mensch sich daraus ein Bild der ältesten germanischen Zeit machen kann, finden sich auch fast auf jeder Seite die größten Fehler. Da heißt es z. B., daß die Hermunduren ihren Namen vom Kriegsgotte Er oder Ir ableiteten, daß das deutsche Wesen sich rein in den Niederlanden, zum Theil in Pommern und Preußen, vielfach gemischt mit Romanen und Slaven in Schlesien, Sachsen u. s. w. erhalten habe, daß der griechische Seefahrer Pytheas aus Marseille um 600 v. Chr. G. bis in die Ostsee vorgedrungen sei. Ferner: „Die Könige machten die sich mannhaft Behrenden zu Hörigen, die man Dasa