Eva Marschang
Heidelberg

Johann Nepomuk Preyer und Friedrich Schiller – Ein Vergleich

Was verbindet Johann Nepomuk Preyer mit Johann Christoph Friedrich Schiller hinsichtlich Lebensgang, Weltanschauung, Literaturverständnis und schriftstellerischer Praxis?

1. Parallelen im Biographischen

Geboren in Schillers Todesjahr, wächst Preyer, der erste Banater Bühnenautor, in der Generation auf, da der Nachruhm des großen Dramatikers und Vollenders der deutschen Aufklärung sich zum Höhepunkt steigert.
Das Jahr 1805 als zufälliger Bezugspunkt ist an sich nicht weiter von Belang. Er ergibt lediglich den Schluss, dass es zu einer persönlichen Begegnung zwischen dem Weimarer Klassiker und dem kunstbeflissenen Autor der abgelegenen Provinz deutscher Sprachkultur nie kommen konnte. Wären Schiller noch einige Schaffensjahrzehnte zu seiner Vollendung beschieden gewesen, würde sein junger Verehrer Preyer ohne Zweifel die Nähe seines überragenden Vorbilds gesucht haben, denn an inneren Bezügen ist nicht Weniges auszumachen.
Zunächst aber zu den äußeren Verbindungslinien: Beide kommen aus einem wirtschaftlich bescheidenen Elternhaus, dem der Sinn für geistige Werte nicht fehlt. Preyer besucht das altsprachliche Piaristengymnasium in Temeswar (vgl. Täuber 1977: 12), Schiller die Lateinschule in Ludwigsburg, anschließend die sogenannte Karlsschule, die ihm mit den Fächern Latein und Griechisch das Tor zur Antike aufgestoßen hat (Schiller 1955: 193). Anzunehmen, dass auch der Schüler Preyer Homer und Vergil liest oder in seinem Plutarch staunend und ergriffen die Biographien großer Männer zur Kenntnis nimmt. Hier geht es ohne Zweifel um Persönlichkeitsbildung, die über den Gesichtspunkt strikter beruflicher Nützlichkeit hinausweist.
Beide wenden sich dem Studium der Rechte zu – Schiller, weil die aufgezwungene herzogliche Pflanzschule keine geeignete Alternative bietet, Preyer offensichtlich in der Hoffnung auf eine gesicherte Existenzgrundlage. Hier verliert sich zunächst die Parallele, da Schiller schon nach zwei Jahren zur Medizin abschwenkt und auch dieser nach abgeschlossener Ausbildung untreu wird, bricht doch bei ihm

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

sehr früh und unabweisbar die Hinneigung zum Poetischen durch, so dass er sich bald als untauglich für einen bürgerlichen Beruf begreift und das Wagnis eingeht, das Dichten zum Brotberuf zu machen. Früh entwickelt er erstaunliche Fertigkeit im Gestalten poetischer Texte. Mit sechzehn liest er erste Gedichte aus seiner Feder im **Wirttembergischen Repertorium der Literatur**.

Im gleichen Alter (sechsundvierzig Jahre später) verlässt Preyer die heimatliche Randzone des deutschen Kulturraums und setzt die schulische Laufbahn in Szegedin fort. Hier nun macht er eine umwerfende Erfahrung. Bisher ohne Kontakt mit „der deutschen oder einer anderen lebenden Literatur", fällt ihm August von Kotzebues Tragödie **Bruderzwist** in die Hände. Im Schlüsselerlebnis der Begegnung mit diesem in klassischer Zeit meistgespielten deutschen Autor, dem kein Geringerer als Goethe „ausgezeichnetes Talent" bescheinigt, während er gleichzeitig allerdings „eine gewisse Nullität" (zit. nach **Kindlers Neues Literaturlexikon**: 704/IX) seines Wesens beklagt, wird die musische Veranlagung des Sechzehnjährigen offenbar. Künstlerische Neigungen sind im familiären Umfeld nachgewiesen.

Preyer stürzt sich mit Heißhunger auf dichterische Werke. Begeisterungsfähigkeit für Literarisches, Gemütstiefe, Erlebniskraft wecken schon bald den Drang, selbst schöpferisch zu wirken. Damit bestätigt sich die vom Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser vertretene Auffassung, dass die Begeisterung „nicht selten (ist sie) nicht nur Symptom der künstlerischen Empfänglichkeit, sondern zugleich Zeichen einer eigenen latenten Schaffenskraft (ist), deren Weckung von der theoretischen Beschäftigung mit der Dichtung erwartet wird" (Kayser 1971: 15). Das erwähnte Erlebnis hat den gleichen elementaren Effekt wie Schillers Begegnung mit Shakespeare, der ihm noch auf der Militärakademie zur Offenbarung wird.

Preyer verbleibt in der Folgezeit im Bannkreis des Dichterischen, bildet sich als Autodidakt philologisch ernsthaft weiter und geht schon als 22jähriger im Pester Blatt **Iris** und in Joseph Klapkas **Banater Zeitschrift für Landwirtschaft, Handel, Kunst und Gewerbe** (1827/28) mit lyrischen, epischen und aphoristischen Beiträgen an die Öffentlichkeit. Im gleichen Alter (sechsundvierzig Jahre vor dem Banater) bringt Schiller seinen dramatischen Erstling **Die Räuber** heraus. Das Schreiben wird ihm zur Daseinsform. Preyer dagegen übt den Beruf des Juristen aus. Die Literatur ist auf die zweite Ebene verwiesen. Doch widmet er sich wohl mit aller Zeit, die sich dem Tagesgeschäft abringen lässt, der Poesie. Ihr gehört sein Herzschlag. Der liberale Demokrat setzt achtenswerte Kunstfertigkeit im Erfinden und Gestalten von poetischen Texten ein, zudem ein feines Stil- und Klanggefühl, um in der Nachfolge Schillers *sein* „Evangelium der Freiheit" in die Öffentlichkeit zu tragen.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

2. Analogien in Weltanschauung und Literaturverständnis. Affinität und Einfluss

Preyer vertritt, gleich Schiller, das Ideengut des aufklärerischen Zeitalters, ist demnach an der Überwindung feudaler Abhängigkeiten und der Freisetzung der bürgerlichen Entwicklungskräfte im wirtschaftlichen wie auch im geistigen Bereich brennend interessiert. Sein Wesen und Handeln ist - ähnlich jenem des großen Klassikers - von sittlichen Grundsätzen geprägt, die sich gleichermaßen aus christlicher wie auch aus altsprachlich-neuhumanistischer Initiation herleiten.
Es handelt sich um eine den kirchlichen Autoritäten gegenüber kritische, weltoffene Christlichkeit, die den Blick für die Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft nicht verstellt, vielmehr das soziale Gewissen schärft. Sie gibt sich als liberal-demokratische Haltung in Preyers sozialkritischen Schriften kund und schlägt sich im Wertekanon seiner Gedichte und Dramen vielfältig nieder. An entsprechender Stelle soll darauf eingegangen werden. Bei dem frühen Schiller artikuliert sich christliche Tugendgläubigkeit – unter Klopstocks Einfluss pietistisch geprägt - mit hohem Pathos in lyrischen Strophen oder dramatischen Szenen, welche z.B. die Schrecken des Jüngsten Gerichts über die Ruchlosigkeiten der feudalen Welt herabrufen.
Mit der christlichen Komponente des Weltbildes verbindet sich, wie bereits angedeutet, das antike Menschenideal, abgeleitet vor allen Dingen aus den Leistungen römischer und griechischer Literatur und bildender Kunst. Für den Klassiker Schiller gewinnt die Antike als Gegenbild zur Unnatur und Unfreiheit seines Zeitalters steigende Bedeutung. Sein ausgeprägtes Bedürfnis nach sittlicher Erhöhung und Veredelung des Menschen ist genährt und bestärkt durch das Traumbild von der schönen Humanität, in das die Zeitgenossen alles hineinprojizierten, was sie in ihrer Gegenwart schmerzlich vermissten.
Diese Sicht der Antike verdankt sich in Deutschland wesentlich dem Begründer der modernen vergleichenden Kunstgeschichte, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Wiewohl das Idealbild der Harmonie und homogenen Einheit des Griechentums auch niemals der Realität eines geschichtlichen Raumes entsprochen hat, was als erster der politische Schriftsteller und Dichter Ernst Moritz Arndt (1769-1860) offen auszusprechen wagte (vgl. Arndt 76-78/I), so faszinierte es dessen ungeachtet Generationen von Dichtern. Es kommt zu einer „fast selbstvergessene(n) Bindung des deutschen Menschen an ein Fernes, Hohes, eine(r) Bindung sehnsüchtigster und tiefgreifendster Art“ (Rehm 1936: 1).
Aus Verzweiflung über die politischen und sozialen Verhältnisse flieht Schiller zu den zahlreichen Quellen der antiken Kultur, die, angefangen von der Epoche des Humanismus, durch emsige Forscherarbeit erschlossen wurden. Das Gedicht *Hektors Abschied* in seinem dramatischen Erstling **Die Räuber** beweist, dass er vom Geist der griechischen Dichtung längst angerührt war, ebenso der Aufsatz

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

über den Antikensaal zu Mannheim, 1785, die begeisterte Beschreibung und Einschätzung einer für jene Zeit innerhalb Deutschlands einzigartigen, vom Kurfürsten Karl Theodor eingerichteten Sammlung vorzüglicher Abgüsse alter Originale.
Preyer wird schon in der Schule ein erster Zugang zu diesen Bildungswerten eröffnet. In der Auseinandersetzung mit der klassischen deutschen Literatur nimmt ihre Einwirkung zu. Dass er sich trotz einer schon sehr gewandelten Zeit von ihnen erfassen und mitreißen lässt, sich dieser Ideenwelt als der ihm gemäßen verschreibt, ist eher mit Affinität als mit Einfluss zu erklären.
Das Sehnsuchtsbild der Antike geht in seine **Apophthegmen** ein. Das sind antikisierende Sinnsprüche, Kurzgedichte in Distichen auf Motive der heimatlichen Landschaft im Raum der Geschichte. Vorzeit und Gegenwart werden jeweils in eins gesehen. Hier als Beispiel:
Der Isther (Istros=griech.Bezeichnung für die untere Donau):

> Den germanischen Rhein besangen Tausend der Sänger/ Sei, pannonischer Strom, jubelnd gepriesen durch uns!/ Stolz beschiffte dich einst der Römer; am hohen Gestade/ Mit altrömischem Muth herrschet ein neues Geschlecht/ Schirme mir es, dies kräftige Volk, das in wenigen Stunden/ Vindobon' mit Byzanz, rastlos und tätig, vereint (Preyer 1836: 705).

Im Schrittmaß den Xenien von Goethe und Schiller vergleichbar, sind die Apophthegmen, anders als jene, selten satirisch, mehrheitlich elegisch bzw. hymnisch gestimmt.
In den gleichen Kontext gehört auch die gedanklich und verstechnisch treffend durchgestaltete Ballade *Die beiden Sänger*, in Aussage und Sprachgebärde an Schillers *Kraniche des Ibykus* erinnernd. Die Geschehensebene ist beide Male griechische Landschaft. Beide Male wird ein Sänger/ Dichter zum Opfer heimtückischer Mörder und beide Male wird er gerächt – bei Schiller durch das Eingreifen der Erynnien, bei Preyer durch einen Freund, den warnende Traumgesichte herbeieilen lassen.
1. Strophe:

> Aus Arcadien gezogen/Kam ein edles Sängerpaar;/ Des Gesanges reiche Wogen/ Flossen ihren Lippen dar,/ Und der Cither Silberklänge/ Mengten sich in die Gesänge;/ Unter frohem Sang und Spiel/ Zogen sie zum fernen Ziel.

Zum Vergleich der Balladeneingang bei Schiller:

> Zum Kampf der Wagen und Gesänge,/ Der auf Korinthus' Landesenge/ Der Griechen Stämme froh vereint,/ Zog Ibykus, der Götterfreund./ Ihm schenkte des

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

> Gesanges Gabe,/ Der Lieder süßen Mund Apoll,/ So wandert' er, an leichtem Stabe,/Aus Rhegium, des Gottes voll.

Beide verwenden achtzeilige Strophen in gereimten vierhebigen Trochäen bzw. Jamben. - Soviel zunächst zu dichterischen Impulsen aus dem Geist der Griechen, aus dem die deutsche Klassik ihre Erneuerung und Vollendung zu gewinnen hoffte.

Preyers philo-hellenische Haltung tritt besonders auch in seinen dramatischen Texten zutage, wie bei der Untersuchung derselben noch zu zeigen sein wird.

In seinem **Literaturverständnis** knüpft Preyer - bedingt vor allem durch die Bevorzugung des dramatischen Faches – bei Lessing (1729-1781) an, der mit seiner theoretisch-kritischen Weichenstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s die deutsche Literatur aus dem Korsett der starren Regelhaftigkeit erlöst und dem Genie freie Bahn eröffnet mit dem Argument, es trage „die Summe aller Regeln in sich" (Lessing 233/ IV).

Lessings Sichtweise behält ihre Geltung weit über seine Lebenszeit hinaus, trotz neuer Akzentsetzungen und -verschiebungen im Sturm und Drang und in der Klassik. Für Lessing wie auch für Schiller ist Shakespeare Wegweiser und die Hebung der deutschen Literatur Herzensanliegen. Goethe gegenüber definiert Schiller den eigenen Standort noch 1799 mit Berufung auf Lessing so: „Es ist doch gar keine Frage, dass Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefasst hat" (Schiller 1955: 10/ III).

Auf dieses Fundament stellt sich auch Preyer. Poesie ist für ihn eine Sache der Liebe und Leidenschaft, eine gesellschaftliche Aufgabe, nicht einfach Beschäftigung müßiger Nebenstunden, Liebhaberei mit Unterhaltungswert. Es stimmt nachweisbar nicht, dass er „nur für sich" schreibt, „zum angenehmen Vertreib seiner Mußestunden" (Kessler 1997: 449). Dichtung ist ihm eine Möglichkeit geistiger Kommunikation, ein Weg, die ihn bedrängenden Anliegen der Öffentlichkeit auf eine subtile Weise zu vermitteln und für die Lösung der anstehenden Fragen zu werben. „Poesie ist Liebe, so wie Liebe Poesie ist", heißt es in den 1828 in der Pester **Iris** veröffentlichten *Phantasien*. Und weiter „Beide sind wunderbar entzückende Harmonien himmlischer Musik, nur jenen vernehmbar, die auserwählt sind" (Preyer 1828: 123). Dieser Einschätzung sei – der gedanklichen Nähe wegen – Schillers Bekenntnis vom März 1784, abgedruckt in der **Rheinischen Thalia**, an die Seite gestellt: „Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark, wie die erste Liebe". Dazu ein Zitat aus einem Brief an den Meininger Hofbibliothekar Reinwald: „Jede Dichtung ist nichts anderes als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unseres Kopfes" (Schiller 1955: 78/ I) Schillers Fluchtgefährte (Flucht aus dem Herzogtum Württemberg in die Kurpfalz, 1782) Andreas Streicher sagt von ihm: „Seine

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Erregbarkeit für dichterische Gegenstände ging ins Unglaubliche. Er war dafür gleichsam eine immer glühende, nur mit leichter Asche bedeckte Kohle. Ein Hauch, und sie sprühte Funken…“ (ebd. 111). Beachtenswert ist auch die Äußerung des dreißigjährigen Schiller: „Ich muss ganz Künstler sein Können oder ich will nicht mehr sein“ (Schiller 1955: 71/ II).
Auf Preyers literarischer Werteskala nimmt Schiller unstreitig den obersten Rang ein. Vermutlich hätte sich in seinen **Biographischen Umrissen**, die leider nur in wenigen Fragmenten erhalten sind, Näheres über die innere Begegnung mit Schiller finden lassen, Aussagen darüber, was Preyer besonders fasziniert hat. Möglicherweise war es genau das, was z.B. den als Novalis bekannt gewordenen Romantiker Friedrich von Hardenberg an Schiller fesselte, nämlich „seine geist-durchglühte Persönlichkeit“ und die „Hoheit seiner Dichtung“ (Fricke/ Klotz: 206).
Preyer (1828: 123) nennt den großen Dramatiker „Deutschlands Shakespeare“, nennt ihn den „göttlichen“, und dies nicht bloß einmal. Man sieht sich hier an eine Einschätzung des Zeitgenossen v. Funck erinnert, der in einem Brief an Gottfried Körner 1796 über Schiller schreibt: und so „zieht ihn der durchaus verfeinert sinnliche Goethe immer wieder in die Körperwelt zurück und gewinnt selbst, indem er sich an diesen, ich möchte sagen **ganz transzendentalen Menschen** anschließt“ (in: Schiller 1955: 222/ II). Ergänzend mag hier auch Goethe zitiert werden, auf den Preyer sich mit seinem superlativischen Attribut ebenso berufen könnte: „Schillern war eben diese **Christustendenz** eingeboren. Er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln“ (in: Schiller 1955: 74/ III). Preyer, durch seine innere Veranlagung bedingt, hat Schillers idealistische Auffassung des dichterischen Schaffens im eigenen Wirken nachvollzogen.

3. Auseinandersetzung mit der Dramaturgie seiner Gegenwart

Zu dem Rückgriff Preyers auf die literaturtheoretische Grundlegung und dichterische Praxis
im 18. Jh. kommt der rege Kontakt mit dem Bühnengeschehen seiner Lebenszeit und dessen Reflexion in zeitgenössischen Publikationen hinzu. Das ist die Grundlage, auf der er schon in jungen Jahren die Ansätze seiner Kritik erarbeitet.
Mit den 1833/34 im Wiener **Sammler** erschienenen „Dramaturgischen Aphorismen“ lässt sich belegen, dass Preyers besonderes Interesse der Bühne gilt. Lange bevor er an die Ausführung eigener Dramenprojekte geht, setzt er sich mit wiederholter Berufung auf die von Lessing, Schiller und Goethe aufgerichteten Maßstäbe leidenschaftlich mit dem Zustand der Bühne auseinander.
Preyers „Aphorismen“ sprechen alle Faktoren an, die das Bühnengeschehen bestimmen: Repertoire, Autor, Schauspieler, Publikum und Theaterkritik.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Einwände wie Empfehlungen erinnern vielfach an Lessings **Hamburgische Dramaturgie**, deren Grundsätze er verinnerlicht zu haben scheint.
Nachdrücklich greift er das Argument des großen Literaturkritikers auf, wonach die Deutschen mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen. Seinen größten Unmut erregt die Francomanie, die fortdauernde Unsitte der zeitgenössischen Bühne, dem Fremden den Vorzug einzuräumen und in Verbindung damit das Überhandnehmen von Übersetzungen. Vortreffliche ausländische Stücke werden freilich ausgenommen. Nur „den Flitter, den Tand" solle man gefälligst liegen lassen. Statt vermeintlicher Vorbilder aus Frankreich empfiehlt Preyer den Meister aller Zeiten, das Genie Shakespeare. Daran schließt sich sogleich der Appell: „Die deutsche Muse pflege ihre eigenen Kinder mit mehr Sorgfalt und bewahre ihre Selbstständigkeit" (Preyer 1833: 356). Mit Bedauern stellt er fest, dass heimische Talente nicht unterstützt werden und mutlos verschwinden. Der Künstler aber habe Anspruch auf Ermunterung und Wertschätzung. Es kommt Preyer darauf an, in der Theaterszene wieder ein Bewusstsein von der gewichtigen Aufgabe der Kunst zu wecken und gefährdete Werte zu retten.
Das Publikum, tadelt Preyer, gefalle sich „zu sehr im Sinnenreiz." Es sei schlecht bestellt um den Geschmack. Am Darsteller schätze es mehr die gefällige äußere Erscheinung als künstlerische Leistung, die freilich nur dann befriedigen könne, wenn sich „der Schauspieler […] in die Individualität des darzustellenden Charakters versetze(n) und ihn möglichst treu dargebe(n)" (Preyer 1834: 278). Angesichts der unzureichenden beruflichen Ausbildung der Schauspieler erscheint deren künstlerische und soziale Hebung geboten.
Geklagt wird ferner über die prinzipienlose Haltung der Kritiker, ihre Parteilichkeit und Scheelsucht, darüber, dass gewisse Zeitschriften ihre Leser durch „Ruhmberichte" täuschen, was der notwendigen Geschmacksbildung des Publikums abträglich ist. Die Schärfe der kritischen Äußerungen über die Verfallserscheinungen des zeitgenössischen Theaters rührt daher, dass Preyer eine hohe Auffassung von der Mission dieser Kulturinstitution hat. Sein Anspruch deckt sich im Wesentlichen mit dem, was Schiller in der programmatischen Abhandlung **Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?** (1955: 743-745/ I) von einer ideal funktionierenden Bühne erwartet.
Schiller findet zu einer eigenen Lösung der Fragen nach Sinn und Wirkungsmöglichkeit des Theaters, nach dessen Einfluss auf Ethik und Nation. Der dramatischen Kunst wird von ihm die höchste Würde zuerkannt. Sie wirke „tiefer und daurender als Moral und Gesetze", heißt es. „Bildung des Verstandes und des Herzens" wie auch „edelste Unterhaltung" wird ihr zugesprochen. Sie sei „Schule der praktischen Weisheit […], Wegweiser durch das bürgerliche Leben", oder auch „lebendige Gegenwart, wo Laster und Tugend, Torheit und Weisheit in

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

tausend Gemälden fasslich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo […] alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt".
Im Überschwang der Begeisterung für die Leistungsmöglichkeiten der Bühne hält Schiller sie in der abschließenden Passage seiner Abhandlung geradezu einer Welt erlösenden und Menschen verbrüdernden Wirkung fähig.
Preyer bekennt sich zu Schillers Vorstellungen. Seine **Aphorismen** nennen das Theater „eine Schule des Volkes" und den dramatischen Dichter „ein(en) Lehrer, ein (en) Bildner der Nation." Für seine eigenen Produktionen sollte er später Wert darauf legen, bedeutende Stoffe aufzugreifen, die geeignet sind, die Gemüter der Zeitgenossen zu erschüttern, auf Geist und Gesinnung bildend Einfluss zu nehmen.
Die Begeisterung für das Schöne und Wertvolle auf der Bühne lässt Preyer schmerzlich bedauern, dass Schiller und Goethe dahin sind und sich auf dem Theater seither Verflachung, Nachahmungs- und Übersetzungssucht wie auch entarteter Geschmack breit machen.
Verständlich, dass sich auch das 19. Jh. mit solchen Unzulänglichkeiten konfrontiert sieht. Die an Autoren, Schauspieler, Publikum und Kritiker gerichteten Forderungen des Banater Autors leiten sich aus einer Vision ab, die in der Realität schwer umzusetzen ist.
Es bei Überlegungen, Kritiken und Empfehlungen bewenden zu lassen, wäre nach Preyer nur eine halbe Sache gewesen. Es „wird angenommen, dass er als einer der Mitarbeiter Joseph Klapkas an der Redaktion der inzwischen fast gänzlich verschollenen Zeitschrift ,'Thalia. Kritische Beurtheilung der Temeswarer Bühne-Leistungen, für Gebildete. Wintercours 1830/31' beteiligt gewesen sei" (Täuber 1977: 19).
Sein, gemeinsam mit Franz Xaver Freund, an den Stadtmagistrat gestellter Antrag vom 24. Juli 1837, das Theaterblatt **Thalia** für die Dauer der Spielzeit 1837/38 fortsetzen zu dürfen, wurde abgeschnmettert und ihm wie auch anderen damit die Möglichkeit entzogen, in Temeswar durch begleitende Kritik auf die Geschmacksbildung des Publikums einzuwirken.
Als Preyer später selbst Stücke schreibt, kommen diese nicht zur Aufführung – ein befremdlicher Tatbestand. Zu den vermutlichen Ursachen der oberflächlichen bzw. dürftigen Rezeption vor allem der dramatischen Veröffentlichungen Preyers wird das Schlusskapitel nach einer Antwort suchen.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

4. Das Freiheitsmotiv in den belletristischen Werken sowie weitere gedankliche und gestalterische Hinweise auf Friedrich Schiller bzw. die deutsche Klassik

4.1 Die Gedichte

In Preyers Texten dominiert das Freiheitsverlangen, sowohl in den sozialkritischen Schriften wie auch in den belletristischen. Liebes- und Naturlieder, die sich der Romantik zuordnen lassen, nehmen einen begrenzten Umfang ein. Im Folgenden soll vorwiegend auf die in Gedichten lyrischen oder balladesken Charakters wie auch in Dramen mannigfach variierte Gestaltung der Freiheitsidee eingegangen werden, meiner Ansicht nach mit der gewichtigste Grund, Preyer als „Schillerianer" anzusprechen.
Friedrich Schiller gilt ja als *der* Freiheitsdichter. Thomas Mann (1997: 338/ VI) sagt von ihm: „Die Freiheit blieb das Grundmotiv seines Denkens und Dichtens." Schillers dichterisches Werk wurde bekanntlich zu einem Frontalangriff auf die Zwingburgen der Tyrannei. Mit Bezug darauf äußerte Goethe in einem Gespräch mit Eckermann: „Durch alle Werke Schillers geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, so wie Schiller in seiner Kultur weiter ging und selbst ein anderer wurde. In seiner Jugend war es die physische Freiheit, die ihm zu schaffen machte und die in seine Dichtungen überging; in seinem spätern Leben die ideelle […]" (in: Schiller 1955: 147/ III).
Es ist nicht Nachahmungssucht oder fehlende Orientierung auf die eigene Zeit, die Preyer dieses Thema immer wieder aufgreifen lässt, es ist vielmehr die Überzeugung, dass die von Schiller, die von der klassischen deutschen Literatur erschlossenen Werte und Zielsetzungen ihre Geltung behalten, vor allen Dingen deshalb, weil die unerledigten gesellschaftspolitischen Aufgaben des bürgerlichen Emanzipationskampfes ihrer Bewältigung zudrängen. Preyer, einem Mann der Lebenspraxis mit sozialem Gewissen, brennt dieses gesellschaftliche Anliegen auf den Nägeln.
Auflehnung und Rebellion in Schillers Dramen, die anhaltende Forderung nach Freiheit und sozialer Gerechtigkeit sind Preyer aus der Seele gesprochen. Sich an diesem Vorbild auszurichten, ergibt sich gleichsam zwingend, aus innerer Nähe. Abgesehen davon, weiß jeder literaturwissenschaftlich Interessierte, dass die Orientierung an Vorgängern keinen Seltenheitswert besitzt, sich vielmehr quer durch die Literaturgeschichte Verbindungslinien zwischen den Repräsentanten der schreibenden Zunft ausmachen lassen.
Der klarsichtige Realist Johann Nepomuk Preyer trägt seinen Kampf gegen Unterdrückung und despotischen Herrschaftsanspruch in empfindungsstarker Lyrik aus und in Dramen, an denen das Lyrische einen nicht geringen Anteil hat. Als seelenverwandter Nachfahre Schillers, der den Geist der Goethezeit in sich

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

aufgenommen hat und bewahrend weitertragen will, greift er hinein in das unerschöpfliche Reservoir der Völkergeschichte, führt die „Helden des Altertums“ vor Augen, die „Taten der Vorzeit“ (Schiller 1955: 193/ I), geht auch ohne Scheu auf zeitgenössische Kämpfe ein und prangert die Hybris weltlicher wie kirchlicher Machtinstanzen an. Es ist, wie gesagt, die Tagesaktualität, die Preyer das Freiheitsthema vorgibt, namentlich die dumpfe Atmosphäre nach der gescheiterten Erhebung von 1848.

Die 1858 veröffentlichte Gedichtsammlung enthält vereinzelt Strophen, die im leichtfüßigen Gang der volkstümlichen Romantik daherkommen oder romantische Glaubensinnigkeit atmen, daneben subjektive lyrische Bekenntnisse, die im Umkreis Heines oder Lenaus anzusiedeln sind, auch schwermütige Balladen, wie man sie ähnlich von Uhland kennt, in der Mehrzahl jedoch schätzenswerte politische Dichtungen auf dem Fundament einer weit zurückreichenden Tradition. Mit dem Titel **Ver sacrum** begibt sich der Autor - gebildeter Lateiner, der er ist - auf den Boden der Antike. Preyer versteht seine poetischen Früchte als ein Weihegeschenk, wie es die Menschen in altrömischer Zeit den Göttern darbrachten, um sich diese geneigt zu machen. In die gleiche Richtung weist das Motto „Juvat Numinis Providentia“, das sich noch mal vertrauend auf das Walten der Götter beruft.

Die gewichtigsten Gedichte des Bändchens handeln von kriegerischen Auseinandersetzungen zur Zeit des Römerreichs bzw. am Beginn des bürgerlichen Zeitalters. Mehrfach gilt der Angriff dem „beutegierigen“ Imperium Romanum als dem Unterdrücker der Nationen. Durch den Nimbus der Unbezwingbarkeit wirkt Rom einschüchternd. Nichtsdestotrotz rennen unterjochte Völker immer wieder gegen die Metropole an, deren Wappentier, der Adler, dem Dichter für das Haus Österreich steht, den Widerpart im nationalen Freiheitskampf der Ungarn.

Mit imperativischem Nachdruck ergeht die Aufforderung an Mithridat (120-63 v. Chr.), den König von Pontos, mit seinem „Heldenschwert“ nach dem Kapitol zu ziehn, „diese Erde zu erretten aus des Imperators Faust“. Die gegensätzlichen Positionen: hier Rom – „Tötend alles Völkerleben,/ Brütend nur die Despotie“, dort Mithridat, der „König mit den Schlachtgewittern“, den „die Rache rief“, werden in dem achtstrophigen Gedicht in trochäischen Rhythmen mit großer Intensität vergegenwärtigt. Die Mahnung lautet: „Sieg gewähren nur die Götter,/ Bringe ihnen Opfer dar […] Opf’re ihnen Romas Aar!“ (Preyer 1858: 1). In diesem Heldenlied modernen Zuschnitts, reich an überlieferten Metaphern und Topoi, ist der Götter- und Schicksalsglaube der Antike ähnlich wie in zahlreichen Schillerschen Dichtungen, z.B. in der Tragödie **Die Braut von Messina**, wirkungsvoll eingesetzt.

Unter dem Titel *Numantia*, (133 v.Chr. durch Scipio Aemilianus zerstört) von gleicher Bauweise wie das vorgenannte Gedicht, geht es um den Kampf einer nordspanischen Völkerschaft gegen die römische Staatsmacht, die „als

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

„weltverschlingend Ungeheuer“ Nationen unterjocht. In der Struktur begegnet man ebenfalls der von Schiller gerne gehandhabten antithetischen Gedankenführung: „Hüben Romas blut’ge Fahnen, […] Drüben Enkel großer Ahnen, deren Herz voll Freiheit fließt.“ Sie wählen lieber den Tod, als in Knechtschaft zu leben: „Sieh, der Helden wunde Leiber/ Sind durchbohrt von eigner Hand.“ Und: „Die der Freiheit angehören,/ Sind auch noch im Tode frei“ (ebd. 4). In der Preisgabe des Lebens zur Bewahrung der persönlichen Würde artikuliert sich die bei Schiller vielfach als ästhetische Kategorie des Erhabenen in Erscheinung tretende sittliche Freiheit.

Die lyrischen Töne treten in diesen poetischen Gebilden hinter der politischen Botschaft zurück. Es geht um die Verherrlichung heroischen Menschentums, um tragische Untergänge großer Freiheitskämpfer, die entsprechend der klassischen Auffassung in der Dichtung Unsterblichkeit erlangen. Sie haben etwas von der Größe sagenhafter Helden, von Titanen, wie sie in der Vorstellungswelt des jungen Schiller einen festen Platz einnehmen.

Während im erstgenannten Text der poetische Sprecher den Krieger Mithridat Zeile für Zeile zum Kampf anfeuert, wird der Feldherr Scipio im zweiten Text als „Würger“ verhöhnt, der „über Leichen“ hinschreitet. Das Porträt dieses gnadenlosen Zerstörers der Hauptstadt eines keltiberischen Stammes impliziert seine Verdammung durch den Autor.

Zum Vergleich bietet sich *Der Eroberer* an, ein frühes Gedicht des Stürmers und Drängers Schiller, zu jener Zeit vollends im Banne Klopstocks. Es setzt in hochgradiger Emotionalität mit den Zeilen ein: „Dir Eroberer, dir schwellet mein Busen auf,/ Dir zu fluchen den Fluch glühenden Rachedursts […]“ (Schiller 1955: 179/ I).

In etlichen Gedichten feiert Preyer enthusiastisch den Wagemut der gegen den spanischen Absolutismus rebellierenden Niederländer, eine bürgerliche Freiheitsbewegung des 16. Jh.s, die erfolgreich endet. Man erinnert sich dabei an König Philipps Drohung in **Don Carlos**: „Die Pest der Ketzerei steckt meine Völker an,/ Der Aufruhr wächst in meinen Niederlanden / [...] Ein schauerndes Exempel soll die Irrenden bekehren/ […] Dies Blutgericht soll ohne Beispiel sein“ (ebd. 562-563).

Unter dem Titel *Das Mädchen auf Duiveland*, komponiert aus zehn Vierzeilern in vierhebigen Jamben, wird eingangs das Bild der nördlichen Landschaft beschworen, in die der Krieg einbricht: „O Duiveland! O Duiveland!/ Wie blutig ist dein grünes Kleid,/ Die Männer ziehn in Tod hinaus,/ Die Weiber drückt das schwerste Leid.“

Es ist das Klagelied der Geusenbraut um den gefallenen Geliebten. Trotz Schmerz und Erbitterung bleibt ihr Trotz ungebrochen und sie höhnt: „Ergrimme dich, du Spanier,/ Ihn (den Geliebten) schiert nicht dein Autodafé […] Du aber schüre, Pfaffenknecht,/ Nur immer zu die Scheiterglut“ (Preyer 1858: 33).

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Hierzu lässt sich auf Schillers Abrechnung mit der Inquisition im V. Akt des **Don Carlos** hinweisen und auf die damit zusammenhängende briefliche Äußerung gegenüber dem Meininger Hofbibliothekar Reinwald: „Ich will es mir in diesem Schauspiele zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen“ (Schiller 1955: 80/ I).
Preyers Ballade *Die Geusen* vergegenwärtigt den Zusammenschluss der führenden Köpfe aller siebzehn Provinzen der Niederlande – die unerlässliche Voraussetzung für die Erringung der Freiheit. Es ist eine Art „Rütlischwur“, den die Repräsentanten der Geusen hier in gereimten fünfhebigen Jamben ablegen:

> Der Brederode übt des Schenken Amt […]/ Den vollen Becher schwenkt er in der Hand/Wer ihr auch seid aus jedem freien Land, / Bei eurem Schwur: die Geusen leben!/Aus Holz ein Becher geht von Mund zu Mund,/ Ein stolzes Zeichen ist’s vom Bettlerbund, /Zu schmücken der Geschlechter Streben […] Des Reich die Sonne untergehn nicht sah,/Du stolzer Leue von Castilia,/ Entzwei sind deine harten Bande./ Gesprengt ist deine Acht von Burg und Feld,/ Der Himmel glänzt und lichte Freiheit fällt/ Weit über alle Niederlande! (Preyer 1858: 17)

Zum Vergleich einige Verse aus Schillers **Wilhelm Tell**:

> Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,/ In keiner Not uns trennen und Gefahr./ Wir wollen frei sein, wie die Väter waren./ Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben (Schiller 1955: 737/ III).

Unter dem Titel *Terrae motor* im II. Abschnitt der Sammlung **Ver sacrum** feiert der lyrische Sprecher in flammenden jambischen Zweizeilern die Ablösung des geozentrischen Weltbildes durch das heliozentrische oder kopernikanische:

> Manch ein Jahrtausend lag die Welt im Schlaf,/ Bis seine starke Hand sie weckend traf./ Er drang in Gottes weiten Himmelssaal,/ Und nahm daher titanisch seinen Strahl […]/ Vor ihm zerstob der fromm beschränkte Wahn,/ Dem kühnen Wort wich auch der Vatian (Preyer 1858: 31).

Preyer macht sich hier zum Anwalt der freien Wissenschaft gegen die ihre Machtmittel missbrauchende römische Kirche, welche, wie bereits gezeigt, auch von dem Rebellen Schiller nicht geschont wird. Man denke beispielsweise nur an den Benediktiner Domingo, den Intriganten am Hofe zu Madrid und heuchlerischen Beichtvater Philipps II., und an die Szene mit dem Großinquisitor im V. Akt der **Carlos**-Tragödie.
Alle diese Texte stützen eindeutig die Auffassung, dass der Mensch nur durch Freiheit zur wahren Humanität gelangen kann.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Es bleibt Kritikern unbenommen, Unbehagen an der klassischen Versform dieser Lyrik zu äußern oder sie als „anspruchslos“ und „von Metrenzwängen geplagt“ abzuwerten (vgl. Kessler 1997: 443). Dem ist entgegenzuhalten, dass Preyer der edlen Verssprache der Klassiker den höchsten Rang und zeitlose Geltung zuerkannte, und ihr nachzueifern nach seiner Überzeugung jede Mühe lohnte. Zudem gehörten diese Formen in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch weitgehend zur selbstverständlichen Dichtungspraxis, ja selbst noch bis weit hinein ins 20. Jh.
Bekanntlich ist der Anteil der Subjektivität in Werturteilen hoch, ihre Überprüfung, gegebenenfalls Relativierung, daher jederzeit zulässig. Eine superlativische Wertschätzung ist hier nicht beabsichtigt, lediglich ein Standpunkt, der den Respekt vor dem Autor nicht vermissen lässt, eingedenk auch einer Äußerung Schillers gegenüber Goethe (1799):

> Es ist freilich leichter tadeln als hervorbringen […]. Wüssten es nur die allzeit fertigen Urteiler und die leicht fertigen Dilettanten, was es kostet, ein ordentliches Werk zu erzeugen (Schiller 1955: 10/ III).

4.2 Die dramatischen Schriften

Canova. Dramatisches Gedicht in fünf Acten . Leipzig, F.A.Brockhaus, 1853
Im Zentrum des frühesten der von Preyer überlieferten Stücke, nämlich seines dramatischen Gedichts **Canova**, steht der noch jugendliche Maler und Bildhauer Antonio Canova (1757-1822), bedeutendster Vertreter des italienischen Klassizismus, „dessen Tod in der Zeit von Preyers Studienjahren auch in den österreichischen Kulturkreisen ein lebhaftes Echo auslöste“ (Täuber 1977: 51).
Canova nimmt in Preyers Werk eine Sonderstellung ein. Im Unterschied zu den nachfolgenden Trauerspielen handelt dieses Seelendrama von Liebe, Freundschaft und Künstlertum, ganz in privater Sphäre, ohne jegliche sozial-politische Implikation.
Das Geschehen in Kurzfassung: Antonio und Rafael, zwei eng befreundete Maler, lieben beide Dominica, die begehrenswerte Tochter ihres verehrten Meisters Volpatti, sind sich aber ihrer Gegenliebe nicht sicher. Das Mädchen schweigt über ihr Inneres, eingedenk der Weisung ihrer Erzieherin Julia, die Entscheidung über den zukünftigen Gefährten dem geliebten Vater zu überlassen, auch aus falsch verstandener Rücksicht, keinen der Verehrer zu verletzen. Die Folge sind Missverständnisse und Konflikte, die im Finale nach einiger Verwirrung in die wünschenswerte Lösung münden. Antonio erkennt, dass Dominicas Zuneigung seinem Freund gehört und gibt seinen Anspruch auf.
Durch eine ausführlichere Darstellung des Handlungsablaufs soll die Funktion der einzelnen Akte überprüfbar und damit der kritische Einwand entkräftet werden, der Stoff sei „nicht dramatisch geordnet“ (Kessler 1997: 448).

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Aufbau: Rafael bedrängt im I. Akt (Exposition) Julia, Fürsprecherin seiner Liebe beim Meister zu sein. Als er dann zu ahnen beginnt, dass Antonios Liebesbegehren die gleiche Zielrichtung hat (erregendes Moment), bricht in ihm ein innerer Konflikt zwischen Freundschaft und Liebe auf. Er meidet den Freund.
II. Akt. Antonio, misstrauisch und überaus empfindlich, leidet unter dieser Entfremdung. Um wieder ein Vertrauensverhältnis herzustellen, bekennt er Rafael in schwärmerischen Worten seine Liebe zu Dominica. Die Vermutung erweist sich für diesen also als Tatsache, was die dramatische Spannung zunächst steigert, allerdings sehr in Maßen, da Rafael auch gleich die Fähigkeit zum Verzicht erkennen lässt: Um die Freundschaft zu retten, will er entsagen und abreisen.

In einem langen Zwiegespräch mit Dominica bringt Antonio in blumigen Worten seine Liebeserklärung vor, die in dem Wunsch gipfelt: "O säh' ich beide Namen treu verbunden -/ Antonio und Dominica Canova." Ihre Antwort: „Genug, mein Freund! Hier sind wir an der Grenze,/ Wo sich die Sitte von der Freundschaft trennt/ -Und Mäßigung erheischt […]".[1] (Die Parallele zu den zurückweisenden Worten der Prinzessin Leonore in Goethes **Tasso** ist nicht zu überhören). Antonio, ganz in seinem Gefühlsrausch gefangen, verkennt die Eindeutigkeit ihrer Entgegnung, so dass Irrungen und Wirrungen andauern.
III. Akt. Rafael bringt es nicht übers Herz, sich aus dem Umkreis des geliebten Wesens zu entfernen, von dem er glaubt gewisse positive Signale erhalten zu haben. Ein Selbstgespräch Dominicas bestätigt seine Hoffnung. Es kommt so weit, dass die liebenden Freunde kurz nacheinander bei Volpatti um das Mädchen werben (Höhepunkt). An der Sprache, die sie führen, wird die Verschiedenheit ihres Wesens, ihrer Lebenseinstellung und ihr unterschiedliches Liebesverständnis erkennbar. Volpatti hält beide für würdig, will aber erst die Tochter hören
Dominica bleibt dabei, den Vater entscheiden zu lassen. Und so verfällt dieser auf den Gedanken, über eine preisrichterlich zu beurteilende künstlerische Leistung der beiden die Wahl zu treffen.
IV. Akt. Fiametta tritt auf, die verlassene Freundin Antonios aus Jugendtagen (Retardation). Die Nachricht von seinem Ruhm und der beabsichtigten Verbindung hat in ihr den Wunsch geweckt, ihn noch einmal zu sehen. Sie leidet unter unerwiderter Liebe, hat sich aber zum Verzicht durchgerungen. Antonio, ohne Gespür für ihr Seelenleid, bittet sie, seine Fürsprecherin bei Dominica zu sein, überzeugt, einen Anspruch auf die Erwiderung seiner Liebe zu haben, während er doch an Fiamettas diesbezüglichem „Anspruch" achtlos vorbeigeht. Das Kunstwerk des

[1] Preyer 1853: 38, weitere Zitate aus diesem Werk: 45, 44, 12, 42.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Hochbegabten erhält den Preis und und also wird Dominica ihm zugesprochen.

V. Akt. Rafael, der das künstlerische Prinzip nicht mit dem gleichen Gewicht verkörpert wie sein Freund, bricht in lautes Klagen aus. Antonio tadelt dieses Verhalten. Doch auch er, der Beneidete, kennt kein Glücksempfinden. Ein lyrischer Monolog Dominicas, den er belauscht, macht ihre innere Verfassung deutlich. Noch deutlicher werden die wahren Gefühlsbeziehungen in der Szene ihrer Verabschiedung von Rafael. Antonio zieht die Konsequenz. Er entsagt seiner „Liebe", rettet damit das freundschaftliche Verhältnis und ermöglicht den Sieg der wahren Liebe (Lösung).

Erläuterungen. Verbindungslinien zu Goethe, Grillparzer, Th. Mann

Genau besehen, resultiert der Verzicht Antonios weniger aus der Großmut eines Entsagenden als aus der Einsicht in die Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, in die eigene Untauglichkeit für die Liebe. Damit wird die Frage nach einer Symbiose zwischen beiden Bereichen - Leben und Kunst - am Beispiel der Zentralfigur negativ beantwortet.

Antonios zwiespältiges Verhältnis zum Leben tritt mehrfach zutage. Am deutlichsten da, wo es um reale Lebensbewältigung geht. So richtet er vor der Werbung an Volpatti die Frage: „Glaubst Du, ich hätte Kraft in meiner Hand,/ Ich hätte Kraft genug in meiner Kunst,/ Ein Weib zu nähren?" Oder noch deutlicher im Eingeständnis seiner Weltfremdheit: „Wenn mir ein Genius den Drang zur Kunst/ In meines Busens Tiefen hold gesät […] So nahm unfreundlich mir die Welt das Mittel/, Womit des Tags Bedürfnis sich befriedigt […]" Er sieht sich also außerstande, den Alltäglichkeiten eines Lebens auf der banalen Ebene der Normalität gerecht zu werden.

Analog dazu bietet sich ein privates Eingeständnis des 25jährigen Schiller an: „[…] ich stürze aus meinen idealischen Welten, sobald mich ein zerrissner Strumpf an die wirkliche mahnt" (Schiller 1955: 136/ I). Am Rande sei noch bemerkt, dass sich Schiller nach mannigfacher Gefühlsverwirrung mit 30 wohlüberlegt eine Frau von sanfter Gemütsart an die Seite nahm, bereit, ihm den Rücken für seine dichterische Produktivität freizuhalten, konkret: ihn nicht mit dem Kleinkram des Alltags zu behelligen.

Der Künstler beansprucht unbestreitbar besondere Rücksichtnahme. Die anscheinend weltfremde Dominica erkennt früh Antonios innere Struktur als die eines völlig im künstlerischen Planen und Vollbringen aufgehenden Menschen, der im Reich der Träume und der Phantasie zu Hause ist. Nicht als Frau sieht sie sich von ihm begehrt, eher als Kunstwerk der Natur. Seinem Liebesverlangen fehlt das Gespür für die Fühlweise der Frau. Es ist egozentrisch, entspringt dem Verlangen nach Selbsterfüllung und kaum dem Wunsch zu beglücken. Erst am Schluss dämmert Antonio die Erkenntnis, dass wahre Liebe auch die Erfüllung des anderen im Blick haben muss.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Wenn die Kritik den **Canova** als „die direkte Nachschöpfung des **Torquato Tasso**“ (Kessler 1997: 448) bezeichnet, kann das nicht unwidersprochen bleiben, weil dort der Hauptkonflikt zwischen dem Künstler Tasso und dem politisch aktiven Staatsmann Antonio doch etwas anders gelagert ist und auf sehr andere Weise ausgetragen wird. Wenn sie dann einwendet, „die komplexe Konstellation der fünf handelnden Personen des **Tasso**“ sei hier „durch Hinzufügen einer sechsten Person (von Nebenfiguren abgesehen) empfindlich (ge)stört“ (ebd. 446), so ist dem entgegenzuhalten, dass Preyers Handlungsplan insgesamt sich mit dem Goethes keinesfalls deckt, dass ferner diese sechste Person - Fiametta - wesentlich dazu beiträgt, das gestörte Gleichgewicht innerhalb der Personenkonstellation wiederherzustellen, die verschwiegenen inneren Regungen Dominicas sichtbar zu machen und vor allem das zur Liebe unfähige Wesen Antonios, der, ganz abgehoben im Höhenflug seines Künstlertums, jedes Gespür für das Wirkliche vermissen lässt. Fiamettas Funktion rechtfertigt somit ihr Erscheinen.

Um noch mal auf den **Tasso** zurückzukommen, bleibt ein weiterer wesentlicher Unterschied zu erwähnen. Anders als dort treten die Konflikte hier nur als Zwiespalt im Inneren einzelner Personen in Erscheinung, führen indessen niemals zu echten Gegnerschaften, zu einem dramatischen Gegenspiel, wie jenem zwischen dem Künstler Tasso und dem Staatsmann Antonio. Die inneren Antriebe resultieren bei den Handlungsträgern hier nämlich fast durchgehend allein aus edler Gesinnung. Das Stück entbehrt daher echter Dramatik. Die Dialoge - sich verströmende Innerlichkeit - sind hochgradig lyrisch.

Preyers **Canova** hat eigentlich mehr mit Grillparzers **Sappho** als mit Goethes Künstlerdrama zu tun, und zwar gerade in der Kernaussage zur Beziehung Kunst-Leben. Über den Protagonisten Antonio lässt sich ohne Abstriche das Gleiche sagen wie über Sappho: „Was Sappho am Schluss erkennt ist nichts anderes, als dass sie selber unfähig ist, ganz, mit ungeteilter Seele in Glück und Schmerz des Augenblicks aufzugehen“ (Fricke/ Klotz 242). Somit ergibt sich die Lösung im **Canova** - das sei ein weiteres Mal betont - weniger aus Selbstüberwindung als aus Selbsterkenntnis.

Es ist auch nicht so, dass in diesem Gegeneinander zwischen Antonio und Rafael *die wahre Kunst* den Sieg davon trägt, wie von der Kritik angemerkt (Kessler 1997: 446). Ohne Zweifel *siegt in erster Linie das Leben* mit seinem berechtigten Anspruch: hier das liebende Paar Dominica und Rafael. Auf der anderen Seite mag man dann auch der Kunst einen Sieg zuerkennen, der aber nur um den Preis der Beschränkung auf ihre Domäne erreicht wird, also durch den Rückzug Antonios auf seine ästhetische Existenz, die ihm auch als Realitätsersatz zu dienen hat.

Thomas Mann sollte die Antithese Kunst-Leben ein halbes Jahrhundert später auf die Formel Künstler-Bürger bringen und in seiner Novelle **Tonio Kröger** erklären: „Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt.“ Tonio beseelt die „Sehnsucht nach den Harmlosen, den Einfachen und

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Lebendigen, […] nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit“ (Mann 2005: 296), an denen er als Künstler keinen rechten Anteil hat.
Dem Vorwort Preyers ist zu entnehmen, dass er sich für seinen **Canova** keine Bühnenwirkung versprach, lediglich eine angemessene Wertung des „menschlich Schönen und Wahren“, das, wie man feststellen kann, in der edlen Gesinnung und Haltung der beteiligten Personen wie auch in der gehobenen Verssprache, dem klassischen Blankvers, liegt.
Der kritischen Selbsteinschätzung des Autors kann nicht widersprochen werden. Dem Werk geht ab, was Schiller anlässlich der Bearbeitung von Goethes **Iphigenie** zwecks größerer Publikumswirksamkeit bemängelt: “ […] die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert […]“ (Schiller 1955: 61/ III).

Bezüge zu dem Klassiker Friedrich Schiller

Abgesehen von dem bereits Gesagten, ergibt sich die Verbindungslinie zu Schiller aus dem angedeuteten antithetischen Rollenbild der Geschlechter, wie es Preyer schon in jungen Jahren in der Äußerung vertreten hat:

> Das Weib ist nur reizend, wenn sie den Pflichten treu bleibt, die ihr von der weisen Natur und der bürgerlichen Gesellschaft angewiesen sind; überschreitet sie diese liebliche Blumenbahn und die Sphäre ihres Paradieses zur gewühl- und mühevollen Wirksamkeit des Mannes, um mit ihm um den Lorbeer und den Schweiß der Ehre zu ringen, so verliert sie auch ihren höchsten Zauber […] (Preyer 1828: 8).

Dem kann ein Sinnspruch aus Schillers letztem Lebensjahrzehnt an die Seite gerückt werden: „Das Gesetz sei der Mann in des Staats geordnetem Haushalt,/ Aber mit weiblicher Huld herrsche die Sitte darin.“ Eine solche Einstellung verrät die entschiedene Ablehnung dessen, was der moderne Emanzipationskampf der Frauen zu erreichen versucht.
Dieses tradierte Rollenbild wird im **Canova** fortgeschrieben. Dominica, die weibliche Zentralgestalt, erscheint als zartes Wesen, angewiesen auf den ritterlichen Schutz eines starken Mannes, der die Gefährdungen der Welt von ihr fernhält. Aus dem Munde ihres Vaters Volpatti klingt das so: „Es teilt ja nur der Mann mit sichrem Arme/ Die Brandungswogen dieses stürm’schen Lebens […]. Drum wünsch ich sie in eines würd’gen Gatten/ Obhut zu sehen, der treulich sie beschirme“.
Ähnlich grenzt Schiller im *Lied von der Glocke* die Sphäre des Mannes deutlich von jener der Frau ab:

> Der Mann muss hinaus/ Ins feindliche Leben,/ Muss wirken und streben/ Und pflanzen und schaffen,/ Erlisten, erraffen,/ Muss wetten und wagen,/ Das Glück zu erjagen […] (Schiller 1955: 786/ III)

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Dagegen die weibliche Domäne:

> Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau,/ Die Mutter der Kinder,[…] / Und füget zum Guten den Glanz und den Schimmer,/ Und ruhet nimmer (ebd.).

Unter dem Titel *Würde der Frauen* spiegelt Schiller den Antagonismus der Geschlechter im Wechsel der Strophen:

> 1. Ehret die Frauen! Sie flechten und weben/ Himmlische Rosen ins irdische Leben,/ Flechten der Liebe beglückendes Band,/ Und in der Grazie züchtigem Schleier/ Nähren sie wachsam das ewige Feuer/ Schöner Gefühle mit heiliger Hand.
>
> 2.Ewig aus der Wahrheit Schranken/ Schweift des Mannes wilde Kraft,/ Unstät treiben die Gedanken/ Auf dem Meer der Leidenschaft./ Gierig greift er in die Ferne,/ Nimmer wird sein Herz gestillt,/ Rastlos durch entleg'ne Sterne/ Jagt er seines Traumes Bild (Schiller 1955: 696/ II).

Demgegenüber ist in Preyers späteren Stücken wie auch weitgehend in Schillers Dramen das überlieferte Klischee zugunsten der Ebenbürtigkeit von Mann und Frau in Gesinnung und praktischem Handeln aufgegeben.
Ein weiterer Berührungspunkt Preyers mit Schillers Wertekanon liegt im Freundschaftskult dieses Dramas, in der hohen Wertschätzung zwischenmenschlicher Beziehungen auf der Basis von verwandter Gesinnung, von Vertrauen und Opferbereitschaft.

Rafael:

> […] Wenn dem theuern Freund/ Das hehre Glück im rosigen Glanze scheint,/ Dann will ich fliehn, und keine leise Klage/ Umwölke seiner Liebe heitre Tage.

Was Freundschaft für Schiller bedeutet hat, ist schon an der Vielzahl enger persönlicher Kontakte abzulesen, die seine Lebensstationen markieren. Ferner drängt sich hier die Assoziation zu dem von Beethoven vertonten rauschhaften *Lied an die Freude* auf, entstanden im Kreis der sächsischen Freunde um G. Körner, ebenso zur Ballade *Die Bürgschaft*, einem Hohelied auf die Freundestreue, in dem es heißt: „Des rühme der blut'ge Tyrann sich nicht,/ Dass der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht" (Schiller 1955: 775/ II).
Als weiteres Beispiel sei aus dem **Don Carlos** das vor dem König abgelegte ergreifende Bekenntnis des Prinzen zu Marquis Posa hinzugefügt:

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

> Ja, Sire! Wir waren Brüder! Brüder durch/ Ein edler Band, als die Natur es schmiedet […]. Mich zu erretten, schrieb/ Er an Oranien den Brief – O Gott!/ Es war die erste Lüge seines Lebens./ Mich zu erretten, warf er sich dem Tod,/ Den er erlitt, entgegen. Sie beschenkten ihn mit Ihrer Gunst – er starb für mich. Ihr Herz/ Und Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf,/Ihr Zepter war das Spielwerk seiner Hände;/ Er warf es hin, und starb für mich! (Schiller 1955: 694/ I)

In einer 1918 erschienenen Besprechung gesteht Steiner dem **Canova** zu, er „überragt […] den Durchschnitt der durch den ‚Tasso' veranlassten Flut von Künstlerdramen". Dabei hebt der Rezensent den „sentenzenreichen Dialog" hervor (vgl. Steiner 1918: 31). Dieses Urteil ist zu billigen. Sprachstilistische Schönheiten sind ein Markenzeichen Preyers. Allerdings erscheint uns Heutigen diese Sprache als zu salbungsvoll und die Idealität im **Canova** als zu weit getrieben. Durch den kaum zu überbietenden Edelsinn sämtlicher Beteiligten gerät das Geschehen beinahe auf die Ebene des Unwahrscheinlichen. Den Leser mag das Gefühl anwandeln, er bewege sich in einer überirdischen Traumwelt, was freilich auch über andere Seelendramen ähnlichen Zuschnitts zu sagen wäre.

Die Sulioten. Trauerspiel in fünf Akten, Leipzig, F.A.Brockhaus, 1854
(Anmerkung unterhalb des Personenregisters: Die Handlung spielt in und um Suli und fällt in den Zeitraum von 1797-1800.)
Diesmal greift der Autor nicht auf Ereignisse und Figuren der alten Geschichte zurück. Sein Thema - der Kampf der Griechen zur Abschüttelung des osmanischen Joches - ist sozusagen selbst erlebte Geschichte.
Man darf annehmen, dass Preyer den Stoff des Suliotenkrieges unter dem Eindruck des Philhellenismus aufgriff, der während des griechischen Unabhängigkeitskrieges (1821-1830) einen politischen Akzent erhielt. Eine Welle der Solidarität ging über Europa hin. In Literatur und Kunst der Zeit schlug sich diese Geisteshaltung in vielfältiger Weise nieder. Hier lag das für Preyer bewegendste Anliegen vor: der Kampf für Freiheit gegen Unterdrückung, der Kampf von Christen gegen den Islam, zudem die Möglichkeit, das Idealbild der griechischen Antike in die dramatische Gestaltung mit aufzunehmen.

Es ist nachweisbar, dass Preyer die historischen Hintergründe, um die es in seinem Trauerspiel geht, mit Umsicht dokumentarisch erarbeitet hat. Vermutlich kannte er auch das schwedische Theaterstück **Die Sulioten oder die Übergabe von Suli**, ein Schauspiel in drei Aufzügen, verfasst vom Sekretär des Philhellenen-Comités zu Stockholm, Wallmark, das 1827 zum ersten Mal auf dem königlichen großen

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Theater zu Stockholm aufgeführt und unter Mitwirkung des dortigen deutschen Hofpredigers Studach ins Deutsche übersetzt wurde.[2]

Das Geschehen

Die Haupthandlung ergibt sich einerseits aus dem von Ali Pascha von Janina, im Einvernehmen mit dem Sultan, auf verschiedenen Wegen vorangetriebenen Versuch, die griechische Republik Suli unter türkische Oberhoheit zu bringen, andererseits aus dem Widerstand der Sulioten, denen Vaterland und Freiheit alles bedeuten.

Nach der Devise „divide et impera" setzt der verschlagene Gegner zunächst auf altbewährte Mittel, wie arglistige Täuschung, Bestechung und Spaltung, um auch dies Suli „wohin der Rest der griechischen Freiheit sich geflüchtet", unter seine Gewalt zu bringen.

Zur Haupt-Konfliktebene: Griechen – Osmanen kommt als zweite, verschärfend, die Gegnerschaft zwischen den Sulioten-Capitänen hinzu, ferner ein innerer Konflikt des machthungrigen Botzaris, eines labilen, von Widersprüchen gezeichneten Charakters, der zwischen der Pflicht, für das Wohl aller einzustehen, und persönlicher Geltungssucht hin und her schwankt, dem verführerischen Angebot eines Fürstenhutes schließlich erliegt und den Pakt mit dem auswärtigen Gegner eingeht.

Mit einer gut überschaubaren Darstellung des äußeren und inneren Aufbaus soll verdeutlicht werden, dass die Behauptung, "das Stück (sei) literarisch verunglückt" (Kessler 1997: 448) nicht zu halten sei.

Aufbau: Im I. Akt rückt die Exposition zwei Spannungsfelder in den Blick: die Gegnerschaft zwischen Suli und Ali Pascha von Janina, ferner den durch Machtgier und Bestechung bewirkten Zwiespalt im Innern der Republik zwischen den Capitänen: Zavellas' Spitzenposition ist Botzaris ein Dorn im Auge.

Daher setzt dieser im II. Akt mit seinen Anhängern eine Verschwörung in Gang, um den Rivalen aus dem Weg zu räumen. Daraus ergibt sich die Steigerung der Handlung, ebenso aus dem hinterlistigen Vorgehen Alis, der Zavellas in eine Falle lockt, um ihn seinen Wünschen gefügig zu machen.

Im III. Akt bietet Achmet, Alis Vertrauter, dem Capitän Botzaris ein Bündnis an, unter der Bedingung, dass Suli die Osmanenmacht unter einem Fürsten seines Stammes anerkennt. Damit sind Botzaris' zwischenzeitliche Bedenken zerstreut. Zavellas, durch kluges Verhalten und Zurücklassung des eigenen Sohnes als Bürgen, dem Lager Alis entkommen, organisiert den Widerstand, da der Feind vor den Toren steht. Es gelingt unter schweren Verlusten – selbst Frauen nehmen am Kampf teil -, den Gegner zu schlagen (Höhepunkt).

---

[2] Vgl. **Banater Zeitschrift für Landwirtschaft, Handel, Künste und Gewerbe**, 1827, Nr. 7, 24. Jänner.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Der IV. Akt (Retardation) nimmt den Hauptteil der Liebesfabel auf, einer mit dem zentralen Geschehen verzahnten Nebenhandlung, anschließend die Auseinandersetzung zwischen den Capitänen - den Versuch des Zavellas, den Konflikt mit Botzaris auszuräumen. Seine Argumente stoßen indessen auf taube Ohren. Die Spaltung ist nicht zu überwinden. Vor den heranrückenden Landsleuten, die nach Aufdeckung der Verschwörung Rache üben wollen, flieht der gekaufte Verräter in Alis Kampflager.
V. Akt. Dort erreicht ihn die Nachricht von seiner Ächtung in Suli und dem Freitod seiner Gattin Despo, der die Schmach seines Verrats unerträglich war. Rachsucht verdrängt die Selbstvorwürfe. In Alis Auftrag rückt er mit bewaffneten Truppen über die ihm bestens bekannten Bergpässe gegen die eigene Stadt vor, um die Sulioten im Rücken anzufallen. Zavellas, als Feldherr, trifft die notwendigen Vorkehrungen zur Verteidigung. Männer und Frauen sind kriegerisch gerüstet. Der Mönch Samuel spricht ihnen Mut zu und fleht Gottes Segen auf sein Volk herab. Die Sulioten bestehen die Schlacht siegreich, der Feind weicht zurück.
Zavellas, die Verkörperung von Vaterlands- und Freiheitsliebe, erliegt seiner Verwundung. Mit der Ehrenbezeigung der Krieger für den Helden verbindet sich das Empfinden des Pathetischen, was nach Schillers Definition zum Wesen der Tragödie gehört. Versöhnlich stimmt der reumütige Monolog des Botzaris, der - im Solde des Despoten Ali Pascha ebenfalls verwundet - seinen Verrat an Suli als Irrtum begreift und den Freitod wählt (Katastrophe).

Erläuterungen

Dieser Handlungsplan lässt eine klare, leicht überschaubare Gliederung erkennen, in der jeder
Aufzug sein Eigengewicht hat und die Funktion erfüllt, welche ihm gemäß literarischer Theorie und Praxis gemeinhin zufällt.
Eine Schwäche des Stückes liegt allerdings darin, dass der Kampfeswille der Sulioten nicht überzeugend begründet ist, da die Biographien der Freiheitskämpfer längerfristige persönliche Erfahrungen mit Unterdrückung vermissen lassen. Auch leiden die Dialoge stellenweise durch Langatmigkeit, wodurch das Dramatische lahmt. Es ist dennoch vorstellbar, dass durch sorgfältige Textkürzungen in Preyers Lebenszeit eine gute Bühnenwirkung erzielbar gewesen wäre.
Noch ein Wort zu Botzaris' Freitod. Es fragt sich, ob hier von der ästhetischen Kategorie des Erhabenen gesprochen werden kann. Sollte Preyer das intendiert haben, so ist es dennoch nicht nachvollziehbar. Gründe: Botzaris verfolgt vom Beginn der Handlung bis zum Ende - sieht man mal von seinem kurzzeitigen Einlenken im II. Akt ab – eigensüchtige Machtziele, und zwar mit Hartnäckigkeit. Es werden ihm mehrfach Brücken zur Umkehr gebaut, doch er lehnt ab. Beim Angriff auf Suli im V. Akt wendet er eine besonders perfide Taktik an: Er fällt seinen Landsleuten in den Rücken. Seine späte Reue und das erwachte Ehrgefühl,

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

das zum Freitod führt, kann beim Zuschauer wohl Mitleid auslösen, nicht aber die Wirkung des Erhabenen. Zu spät findet er zu sittlicher Willenskraft.
In Betracht zu ziehen sind hier ferner kritische Urteile, die einer genauen Überprüfung nicht standhalten. Da heißt es z.B., es sei „historisch ungeschickt, ausgerechnet die gräzisierten Albaner der Festung Suli als Bannerträger altgriechischer Freiheitsideale vorzuführen“ (Kessler 1997: 448). Dagegen lässt sich mit geschichtlichen Tatsachen argumentieren. Suli war „Herd des griechischen Aufstandes“ (Jorga 1913: 176), die Sulioten eine „freie griechische Völkerschaft in den Gebirgen längs der Küste von Epirus“ (Lüdemann 1827: 77-79/ IV), die sich im Unterschied zu den übrigen griechischen Stämmen im Schutze ihrer schwer einnehmbaren Berge und durch heldenmütigen Widerstand dem türkischen Zugriff bis gegen Ende des 18. Jh.s entziehen und ihre republikanische Verfassung bewahren konnte. Nach zwölfjährigem Kampf 1803 in die Knie gezwungen, bildeten die Sulioten später die Kerntruppen des griechischen Heeres in den Befreiungskriegen. Preyer war über diese Tatsachen bestens unterrichtet, seine Stoffwahl also kein Fehlgriff.
Eine Besprechung des Stückes von 1853 kann sich zwischen Anerkennung und Tadel nicht recht entscheiden bzw. die positiven Äußerungen werden durch nachfolgende kritische aufgehoben. Der Rezensent spricht zunächst von einer „kräftigen äußeren Handlung“, bemängelt dann allerdings, die Handlung gehe zu oft „ins völlig Breite und Verschwommene“, der Autor habe seine „Charaktere nicht allzu gründlich durchdacht“, die Handlung lasse „einen solid durchgesonnenen Plan vermissen“ und „man fühlt den künstlerischen Grundgedanken nicht kräftig heraus“ (Schmidt 1853: 249-250).
Demgegenüber sei hier festgestellt, dass wir es mit einer insgesamt klaren Handlungsführung und einer logischen Verflechtung der Szenen zu tun haben. Direkte und indirekte Charakterisierung verleiht den Hauptpersonen die notwendige innere Bedeutsamkeit. Der künstlerische Grundgedanke ist offenkundig.

Inhaltliche und formale Hinweise auf das Vorbild Schiller

- das Motiv der Freiheit – national, religiös und sittlich gesehen wirkt als stärkster Impuls

in dem unerbittlichen Kampf der edelsten Sulioten gegen die Herrschaftsanmaßung eines fremden Volkes – Vertreter einer anderen Religion;
- vergleichbar bei Schiller: der vaterländische Kampf gegen Fremdherrschaft in **Don Carlos**, in der **Jungfrau von Orleans**, in **Wilhelm Tell**;
- der Freitod von Despo, Botzaris’ Frau, als einziger Weg, die eigene Würde zu bewahren; steht für den Begriff der sittlichen Freiheit, die sich in der Tragödie als die ästhetische Kategorie des Erhabenen darstellt - die Verwandlung eines Schicksals in eine Tat der Freiheit;

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

- Entsprechungen bei Schiller: Karl Moor liefert sich dem Gericht aus, d.h. er geht „in völliger Selbstüberwindung als ein Freier dem willig angenommenen Tod entgegen“, um seine menschliche Würde wieder zu erlangen, Maria Stuart nimmt das ungerechte Todesurteil sühnebereit auf;
- der kriegerische Einsatz selbst von Frauen erlaubt den Hinweis auf Schillers romantische Tragödie **Die Jungfrau von Orleans**, in der es um den nationalen Befreiungskampf der Franzosen gegen die englischen Besatzer geht; hier wie dort sind die Kämpfenden von hochgradigem Idealismus beseelt;
- mit der Figur des „unbekannten“ Mönchs, der im Kampf mit dem Kreuz in der Hand vorangeht, spielt das Übersinnliche herein, analog auch hier zu Schillers **Jungfrau von Orleans**, worin die legendären Züge handlungsbestimmend sind. Deshalb von einer Entwertung des von Preyer dargestellten Freiheitskampfes zu sprechen (vgl. Kessler 1997: 448) erscheint nicht gerechtfertigt. Das plötzliche Auftreten Samuels als Unbekannter, das Rätselhafte seiner Erscheinung deutet auf seinen Symbolcharakter hin. Im Konflikt zwischen Osmanen und Griechen geht es nicht allein um ein Gegeneinander von Völkern, sondern auch von Religionen. Die christliche Religion aber ist hier als moralische Kraft symbolisiert;
- die Verherrlichung der griechischen Antike
Zavellas (im Gespräch mit seiner Gemahlin Mosko):

> Doch urlebendig lebt in unsrer Brust/ Ein froh Bewusstsein stolzen Ahnenruhms/ Hin nach Athenes Größe rettet sich/ Der Geist, wenn uns Bedrängnisse umdräun,/ Am Vorbild der Heroen richtet sich/ Die Kraft, die halbgebrochne, wieder auf, / Und Hellas Götter sind es, deren Wort/ In unsre Gegenwart herübertönt./ Und dies ist das Geheimnis, dass wir sind,/ Und nicht erlagen unter hartem Druck. […]

Oder:

> Noch steht die Erde, wo der heil’ge Hain/ Der Gottheit Delphis sein Orakel sprach./ Hehr und stille waltet heut/ Ein neuer Glaub’ auf Hellas Göttterboden:/ Uns fehle nicht der Hoffnung heitres Licht! […] (Preyer 1854: 19)

Dazu ein Fragment aus Schillers *Die Götter Griechenlands*:

> Einen zu bereichern unter allen,/ Musste diese Götterwelt vergehn./ Traurig such’ ich an dem Sternenbogen,/ Dich Selene find’ ich dort nicht mehr. / Durch die Wälder ruf’ ich, durch die Wogen,/ Ach! Sie widerhallen leer! (Schiller 1955: 297/ II)

- die Charakterzeichnung: der widersprüchlich angelegte Capitän Botzaris, seine maßlose Ehrsucht und sein anhaltendes Zögern erinnern einerseits an **Fiesko** (**Die Verschwörung des Fiesko zu Genua**), an jenes von Schiller entworfene „Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes“, anderseits an die Figur des

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Wallenstein (**Wallenstein-Trilogie**)**.** Freilich bleibt die äußere wie auch psychologische Motivation des Handelns von Botzaris schwächer. Dessen ungeachtet ist hier ebenso wie in den Vergleichsbeispielen eine Einbuße individueller Entscheidungsfreiheit festzustellen. Ab einem bestimmten Handlungsmoment erscheinen alle drei innerlich unfrei, versklavt an die eigene Triebhaftigkeit, zu keinem selbstlosen Einsatz für übergeordnete Ziele fähig: Botzaris schielt nach dem Fürstenhut, Fiesko nach dem Herzogspurpur und Wallenstein nach einer Königskrone.
Es folgt ein Zitat aus einem Entscheidungsmonolog des Capitäns, der inneren Auseinandersetzung mit widerstreitenden Antrieben. Vor Beginn des Kampfes gegen den eigenen Volksstamm überkommen ihn schwerwiegende Bedenken.

Botzaris:

> Noch ist sie rein, die Hand, und unbefleckt,/ Mit keinem Griechenblute noch benetzt./ Noch sündigt ich, wenn es Verbrechen ist,/ *Nur in Gedanken* und noch ist *die Tat*/ Mit Blut nicht unterschrieben. – Wie, ich zaudre/ Im letzten Augenblicke noch, ich zaudre?

Oder:

> Nach dem Erfolg nur richtet sich die Welt:/ Nur nach dem Glücke richtet die Geschichte/ Und stempelt auch Gewalt zum guten Recht […]/ Fort denn zum Kampf. Es mag das Los entscheiden./ *Sieg oder Tod*, eins ist gewiss von Beiden [...] (Preyer 1854: 19)

Zum Vergleich: ein Fragment aus einem Monolog Wallensteins der ebenfalls vom Zwiespalt gezeichnet ist Die zentrale Figur der bekannten Trilogie sucht nach einer Möglichkeit, die ihr vorschwebenden Ziele: Befriedung des Reiches und die Königskrone von Böhmen auf gradem Wege zu erreichen.Vor dem verlockenden Bündnis mit den Schweden schreckt Wallenstein noch zurück, da es Verrat an der traditionellen Macht, am Kaiser, bedeutet und der Ausgang eines solch riskanten Unternehmens nicht vorhersehbar ist. Daher das Zaudern.

Wallenstein:

> Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?/ Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müsste/ *Die Tat* vollbringen, weil ich sie *gedacht*,/ Nicht dieVersuchung von mir wies […]

Oder:

> Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte./ Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte/ Den Samen legen wir in ihre Hände,/ *Ob Glück, ob Unglück aufgeht*, lehrt das Ende (Schiller 1955: 274/ III).

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

In den **Sulioten** wie auch im **Wallenstein** fällt eine Präferenz für den Monolog als Mittel der Selbstoffenbarung auf. Wer sich mit Plänen des Verrats trägt, die offen auszusprechen zu riskant ist, kann seine Reflexionen zwecks Entscheidungsfindung nur monologisch vermitteln.
Dass Preyer gleich Schiller in seinem Trauerspiel den Blankvers einsetzt, belegen die Zitate.

Hunyady Láßló, Trauerspiel in fünf Aufzügen, Wien, Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, 1882
Dauer der Handlung: Nov. 1456-März 1457. Ort des Geschehens: Belgrad – I. Akt, Ofen/Budapest – II. – V. Akt.
Für dieses bewegende Trauerspiel nahm Preyer den Stoff aus der ungarischen Geschichte des 15. Jh.s. Láßló, der ältere der beiden Söhne des verdienten Feldherrn im Kampf gegen die osmanische Expansion, János Hunyady, wurde zur Zeit des schwachen Königs Ladislaus V. ein Opfer der Hofintrigen rivalisierender Oligarchen. Indem Preyer die gesellschaftspolitischen Verhältnisse jener Epoche in dichterischer Freiheit umsetzt, schafft er ein erschütterndes „(Familien)Gemälde aus einem fürstlichen Hause" und setzt damit dem Geschlecht der Hunyadys, deren Schicksale auch mit der Geschichte der Stadt Temeswar verwoben sind, ein bleibendes Denkmal. Als Obergespan von Temeswar hat János Hunyady um 1446 sich allda ein Schloss errichten lassen, in welchem König Ladislaus V. 1456 längere Zeit die Gastfreundschaft der Familie Hunyady genoss. 1458 zog der junge König Matthias I. Corvinus in dieses Schloss ein und berief von dort aus den Reichstag nach Szegedin (vgl. Szentkláray 1891: 516/ II).

I. Akt
Der Eingangsmonolog zeigt den Protagonisten Láßló, Graf von Bistritz, Ban von Kroatien und Dalmatien, einen der Großen des Reiches, der das Wohlwollen seines Königs genießt, von schweren Sorgen um die Sicherheit und das Gedeihen des Staates bedrängt. In politischer Verantwortung stehend, sieht er es als seine Pflicht an, gegen Graf Ulrich von Cilli vorzugehen, dem Machtmissbrauch vorzuwerfen ist: Cilli hat „des Gesetzes Herrschaft" untergraben und den „Schatz des Landes […] schnöd vergeudet" (Preyer 1882a: 10)[3], er „hat die Lust, die sträfliche,/ Der König Böhmens lieber selbst zu sein". Láßló weiß um das Risiko eines Einschreitens gegen den hochrangigen Staatsmann und zögert daher.

[3] Weitere Zitate aus diesem Werk: Preyer 1882a: 19, 42, 65, 94, 17, 27, 28, 55, 7, 86, 5, 29, 87, 42.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Zu seinen Freunden spricht er offen über die Not des Vaterlandes: von außen bedrohen die Osmanen das Reich, im Innern untergräbt der eigensüchtige Statthalter Cilli seine Stabilität. Die Freunde stimmen der Entmachtung des Grafen zu.
In einer Auseinandersetzung mit Cilli bringt Láßló Beweise für seine Anklagen vor und droht die Verbannung an. Cilli greift zur Waffe und wird von den hereinstürmenden Freunden Láßlós erstochen (erregendes Moment).
II. Akt
Am Königshof in Ofen amüsieren sich die Angehörigen der höheren Kreise in rauschenden Festen und ritterlichen Turnieren. Láßló rechtfertigt diese die staatlichen Probleme ignorierenden Vergnügungen damit, dass des Königs Aufenthalt als ein Fest zu feiern sei. Obersttruchsess von Báthory tritt mit der Warnung an ihn heran: es werde um ihn „ein Netz von feindlichen Bestrebungen gewebt“. Láßló aber glaubt sich außer Gefahr, da er selbstlos handelt und niemandes Stellung bedroht. Sein Sinnen und Trachten ist auf den Schutz des Staates, auf das Bürgerglück gerichtet.
Von Báthory erfährt Láßló auch, dass der Plan einer Verbindung des Königs mit der fränkischen Prinzessin Margareta fallen gelassen wurde. Der stolze Palatin Ladislaus von Gara, im Zenit seiner Macht, noch immer von einem alten Groll gegen Láßlós verstorbenen Vater beherrscht und willens, den Machtanspruch des Feudaladels auszuweiten, setzt nun seinen Ehrgeiz darein, seiner Tochter Irma den Weg zu einem Ehebündnis mit dem König zu ebnen, wenngleich sie Láßló zugesprochen ist und beide sich lieben (Steigerung der Handlung).
Nach einer zweiten Warnung wendet sich Láßló an Gara mit der Bitte, der Eheschließung zuzustimmen. Gara reagiert mit Ausflüchten. Auch Irma bestürmt den Vater. Er aber verlangt Gehorsam. Als sie von Láßló den Plan ihres Vaters erfährt, ist sie entschlossen, Widerstand zu leisten. Irmas schwärmerische Liebesbeteuerungen vermitteln Láßló die Zuversicht: “[...] unser Seelenbund/ wird siegreich alle Stürme überstehen.“
III. Akt
Während die Festlichkeiten bei Hofe noch im Gange sind - galante Szenen zwischen Herren und Damen, charmante Konversation, der Bericht eines jungen Adeligen von seiner Orientreise fügen sich in das Bild höfischer Ergötzungen -, während Láßló noch hofft, die Braut heimführen zu können, setzt sich der Intrigant von Gara mit seinen Freunden ins Einvernehmen, den jungen Gegenspieler aus dem Weg zu räumen. Er soll beschuldigt werden, einen Anschlag auf den Monarchen geplant zu haben.
Der König erscheint im Kreise von Hofleuten und zieht Irma ins Gespräch. Sie ergeht sich in schwärmerischen Worten über ihre Glücksvorstellungen, spricht offen aus, dass ein Thron für sie nichts Verlockendes habe, vielmehr die Liebe den höchsten Wert für eine Frau darstelle. Anschließend entwirft sie das Idealbild

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

eines edlen Herrschers, gleichsam als Mahnung an den König, sich den Anforderungen seines Amtes zu stellen.
Gara ist mittlerweile nicht untätig – Láßlós Haus wird von Bewaffneten besetzt. Freunde raten ihm zur Flucht. Er aber, seiner Verdienste um den Staat bewusst, blind den Gefahren gegenüber (siehe: Graf Egmont!), lehnt ab und wird dann unvermutet schnell von einem Offizier mit Wache gefangen genommen. (Höhepunkt)
IV. Akt
Irma beschwört ihren Vater, etwas zur Rettung des verleumdeten Geliebten zu unternehmen. „O rette und befreie ihn und rette mich!/ Du kannst es durch ein Wort.“ Er bleibt ihren Bitten gegenüber ungerührt. So will sie denn - gleich Klärchen in Goethes **Egmont** - auf den Markt hinaus, um das Volk zu Hilfe zu rufen.
Die Großen des Reiches versammeln sich um den König. Es geht um die Anklage des Hochverrats. Von Gegnern bzw Anhängern werden gegensätzliche Standpunkte vorgetragen. Doch Gara übertrumpft mit seinen falschen Anschuldigungen alle anderen. Da erscheint Irma und fleht den König an, Láßló frei zu lassen. Sie sei bereit, mit ihm in die Verbannung zu gehen. (Retardation)
V. Akt
Ein lyrischer Monolog Láßlós im Kerker nimmt das dem Trauerspiel vorangestellte Seneca - Motto von der Wandelbarkeit des Glücks auf. Es kommt zu ergreifenden Abschiedsszenen zwischen dem Festgenommenen und seinen Freunden.
Obwohl Láßló nicht nach Recht und Gesetz gerichtet wurde, sondern als Garas Opfer fällt, hegt er keinen Groll, ist bereit, die Todesstrafe für die ungesühnte Tötung Cillis hinzunehmen. Seine Sorge gilt der Mutter, dem jüngeren Bruder und besonders Irma. Er spricht sich entschieden dagegen aus, gerächt zu werden. Das würde Bürgerkrieg bedeuten. Láßló hofft, sein Bruder werde – gemäß der in der Familie überlieferten Prophezeiung – das Vaterland neu aufrichten.
Während er sich im Gebet dem Allmächtigen zuwendet, tritt Irma ein. Sie hat unvermutet Zugang gefunden und nimmt rührend Abschied. Er versucht, sie mit dem Hinweis auf eine heitere Zukunft zu trösten. Doch sie hat mit dem Leben bereits abgeschlossen und geht ihm aus freier Entscheidung im Tode voraus. Als sie zu Boden sinkt, fleht er: „[…] Verweil’, verweile, schöne Seele,/ Dass ich den Weg des Heiles nicht verfehle.“ Láßló wird zur Hinrichtung abgeführt (Katastrophe).

Erläuterungen

Obige Darstellung des Geschehensablaufs belegt eine klare und sinnvolle Gliederung, in der jeder Aufzug seiner Funktion gerecht wird. Die Behauptung, es handle sich um „unklare Vorstellungen in unscharfer Bildersprache“ (Kessler 1997: 448) ist nicht vertretbar.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Der feudale Hof stellt sich in diesem Handlungsgefüge als Terrain der Demagogen und Strippenzieher dar. Die gradsinnigen Gegenkräfte unterliegen. Es geht um Hass und Liebe, um materielle und ideelle Werte. Das Böse obsiegt zwar, doch die Hoffnung auf den Triumph des Guten geht nicht unter.
Das Geschehen um den Idealisten Lászlό, dessen Hauptsorge der Abwehr der äußeren Bedrohung durch die Türken und einer dem Allgemeinwohl dienenden Innenpolitik gilt, ist beherrscht von den gewissenlosen Machtspielen der Oligarchen, von dem Gerangel um die obersten Ränge, um die Ausweitung der eigenen Hausmacht. Antithetisch zu diesen Vorgängen werden - von Lászlό und Irma - mehrfach Traumbilder von einer idealen Staatsform vor die Augen geführt. Zwar stellen die beiden die ständisch gegliederte Monarchie nicht in Frage, sondern lediglich die Missstände auf der Ebene der Amtsträger, deren Vorgehen auf Machterweiterung und Bereicherung ausgerichtet ist, doch handeln sie als Verfechter politischer Ideale, die über ihre Zeit hinausweisen, um die Schiller im 18.Jh. ringt und Preyer im 19.
Spannende Handlungsführung, abwechslungsreiche Szenen und die gut getroffene Atmosphäre eines feudalen Hofes sind geeignet, das Interesse des Lesers/ Zuschauers zu wecken. Die stärksten Akzente geben die lyrischen Passagen her. Über die Erfahrungen mit dem Lyrischen im Drama äußert Schiller nach einer Aufführung des **Wallenstein**: „Was mich verwunderte und erfreute, dass das eigentlich Poetische, selbst da, wo es von dem Dramatischen ins Lyrische übergeht, immer den sichersten und tiefsten Eindruck allgemein hervorbrachte“ (Schiller 1955: 14/ III).[4]

Gemeinsamkeiten mit Schillers Gedanken- und Formenwelt:

- das Ideal der Freiheit: national und religiös, verteidigt im Kampf gegen das Vordringen der Osmanen; gegen Übergriffe im Inneren des Staates.

Lászlό an den König:

> Es heftet sich an Euch, erhab’ner Fürst,/ Die frohe Hoffnung einer bangen Welt…/ Der Freiheit rettet ihren altenThron […] (Preyer 1882a: 17).[5]

Dazu ein Gegenbeispiel aus der **Jungfrau v. Orleans**:

Johanna zu einem der feindlichen Anführer:

> […] Führe deine Heere/ Hinweg von meines Vaterlandes Boden; […]/ Gib die Gefangenen ledig, [...]/ Frankreich wird nimmer Englands Fesseln tragen (Schiller 1955: 599/ III).[6]

[4] Weitere Zitate: Schiller 1955: 599, 282/ III.
[5] Weitere Zitate: Preyer 1882a: 27, 28, 55, 7, 86, 5, 29, 87, 42.
[6] Weitere Zitate aus Schiller 1955: 632, 636/ I.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

- die innere oder sittliche Freiheit, ausgedrückt einerseits in der gefassten Haltung Láßlós, der bereit ist, mit seinem Tod für Graf Cillis Tötung zu sühnen, in die er schicksalhaft verstrickt ist, anderseits im Freitod Irmas, der ein Fortleben nach der Hinrichtung des Geliebten sinnentleert und unerträglich erscheint, insbesondere auch wegen der Schmach, die das Vergehen des Vaters über die Familie gebracht hat; Vergleichbar bei Schiller: Karl Moor (**Die Räuber**) und **Maria Stuart**.
- Parallelen zu **Don Carlos**, dem „Familiengemälde aus einem fürstlichen Hause“: Láßló mit seinem Ideal einer auf Recht und Gerechtigkeit beruhenden Staatsordnung lässt sich zu Marquis Posa in Beziehung setzen, Irma zu Elisabeth von Valois (beide der Galerie der „schönen Seelen“ zuzuordnen); der Palatin von Gara gehört in die Nachbarschaft des Herzogs von Alba. Láßlós Freundschaft und Ergebenheit gegenüber dem jungen und entscheidungsschwachen König Ladislaus kann in Analogie zu dem Verhältnis Posa-Carlos gesehen werden;
- das staatsmännische Selbstverständnis des Protagonisten, weist auf die Staatslehre des Philosophen Platon (427-347) und die von ihm postulierten politischen Grundsätze zurück. Darauf stützt sich Láßlós scharfe Anklage des feudalen Machtmonopols, der Oligarchen als skrupelloser Nutznießer des Staates.

Láßló:

> Ein Übermaß von Macht ist im Besitz/ Nur wen’ger Oligarchen, und das Volk,/ Das breite Fundament des ganzen Staates,/ Vom schweren Dienste seines Herrn erdrückt,/ Dem Freiheit kaum dem Namen nach bekannt/ […]

Das trickreiche Vorgehen von Illo und Terzky im Drama **Die Piccolomini** lässt sich als analoges Beispiel für Machtmissbrauch anführen. Die Intriganten drängen Wallenstein zum Abfall vom Kaiser, weil sie auf weiteren sozialen Aufstieg spekulieren;

Terzky:

> Denn nur vom Nutzen wird die Welt regiert.

- die Vision einer aufgeklärten Staatsführung, eines Volksfürsten ist in Beziehung zu **Don Carlos** zu sehen.

Láßló:

> Die Leiden heilen, eine Morgenröte/ Herauf zu führen über dieses Reich,/ Dies deucht mich ein erhaben Ziel, das wert,/ Dafür ein ganzes Leben einzusetzen.

Báthory reagiert darauf mit den Worten:

> Ihr lebt voraus in einer Zeit, die einst/ Erscheinen mag, doch die nicht wirklich ist.

Zum Vergleich ein Ausspruch des Marquis Posa:

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe/ Ein Bürger derer, welche kommen werden.

Irma teilt Láßlós Idealismus:

Mich dünkt, mein Fürst, es ist ein göttlich Los,/ Es ist ein unaussprechlich Glück, ein Titus/ Zu heißen, und mit Macht begabt zu sein,/ Zu herrschen über eine weite Welt,/ Und über sie des Glückes volles Füllhorn/ Zu leeren.

König:

Wie bezaubernd ist die Lehre/ Platon'scher Fürstenweisheit, wenn sie uns/ Von solcher Lippe tönt.

Irma:

Bezaubernder/ Ist sie, wenn sie ein edler Fürst erfüllt,/ Und ihn sein Volk wie eine Gottheit ehrt.

Dazu noch mal die staatspolitische Vision Posas:

Der Marquis zu Philipp II.:

Gehn Sie Europens Königen voran./ Ein Federzug von dieser Hand, und neu/ Erschaffen wird die Erde. Geben Sie/ Gedankenfreiheit.

- Einbeziehung der Vorstellungswelt der Antike:
Als Láßló im I. Akt nach sorgenvoll durchwachter Nacht ans Fenster tritt, genießt er den Morgen mit den Empfindungen und Worten eines humanistisch Gebildeten. Die alles belebende Bilderwelt der griechischen Mythologie ist ihm vertraut.

Láßló:

Dort leitet *Phöbus* das Gestirn des Tag's,/ Das schimmervolle […]

Gegenbeispiel aus Schillers Gedicht *Das Glück*:

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon/ Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,/ Welchem **Phöbus** die Augen, die Lippen Hermes gelöset,/ Und das Siege der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt! (Schiller 1955: 763/ II).

- Prophezeiung, das Schicksal der Hunyady-Sippe betreffend:

Láßló beim Abschied von seinem Bruder Matthias:

Uns beide führte einst der Vater/ Zu Johann Kapistran, dem heil'gen Manne/ Und so weissagte sein Prophetenmund:/ Dich wählte Gott zu großen Dingen aus [...]/

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

> Und kommen wird nach seinem Wink der Tag/ Der deine Stirn mit einer Krone ziert.

Matthias wird tatsächlich nach dem frühen Tod Ladislaus' V. zum König gekrönt und regiert seinen Staat mehr als 30 Jahre lang mit Klugheit und Glanz.
Gegenbeispiele: die Heilsprophezeiung in der **Jungfrau von Orleans** und die Unheilsprophezeiung in der Tragödie **Die Braut von Messina** sowie deren jeweilige Erfüllung;
- die Macht des Schicksals, die den Handelnden schuldlos schuldig werden lässt, dazu das Zaudern vor schwerwiegenden Entscheidungen:

László:

> Noch ist die Tat in meiner Brust versenkt,/ In des Gedankens Hülle eingesargt./ Nicht in der Hand des Menschen liegt der Tat/ Ausgang und Folge. In das Gegenteil/ Verkehrt sie oft die Macht der Unterwelt/ Und ladet auf das Haupt des Sterblichen/ Die Schuld […] Und könnte mir die Tat denn nicht/ Erlassen bleiben?

Parallelen zu diesem Eingangsmonolog finden sich mehrfach in **Wallenstein**. Siehe im Kapitel über die **Sulioten**!
- bittere Erinnerungen an die harten Jahre der Ausbildung im Heerlager den frühen Erfahrungen von Max Piccolomini vergleichbar;

László:

> Früh nahm der Vater mich ins Feld. Das Lager/ War meine Heimat und mein Kissen war/ Der Sattel. Krieg'rische Fanfaren riefen/ Mich wach am frühen Morgen. Das Getös/ Der Waffen dröhnte Tags an mein Gehör,/ Und wann allmälig Nachts das Lagerfeuer /Verglühte, tönte durch die tote Stille/ Der Ruf der Wache haltenden Soldaten./ So war mein Lagerleben, und ich schien/ Gen zärtliche Empfindungen gefeit.

Max:

> Sag mir, was ist der Arbeit Ziel und Preis,/ Der peinlichen, die mir die Jugend stahl,/ Das Herz mir öde ließ und unerquickt/ Den Geist, den keine Bildung noch geschmücket?/ Denn dieses Lagers lärmendes Gewühl,/ Der Pferde Wiehern, der Trompete Schmettern,/ Des Dienstes immer gleichgestellte Uhr,/ Die Waffenübung, das Kommandowort,-/ Dem Herzen gibt es nichts, dem lechzenden./ Die Seele fehlt dem nichtigen Geschäft (Schiller 1955: 205-206/ III).[7]

- die Liebesbeziehung László-Irma hat einiges gemeinsam mit der Beziehung zwischen Max Piccolomini und Thekla von Wallenstein: die Väter sind mit der

[7] Weitere Zitate aus Schiller 1955: 491-492, 441/ III.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Partnerwahl ihrer Töchter nicht einverstanden; für beide Frauen hat die Liebe existentielle Bedeutung; beide wählen nach Verlust des Geliebten den Freitod.
- Kritik an machtbesessenen Vätern, die Söhnen/ Töchtern Ehebündnisse im Interesse von Karriere aufzwingen wollen bzw. sie ihnen vorenthalten: Irma soll den Aufstiegsplänen ihres Vaters geopfert werden, vergleichbar der Situation des Präsidentensohnes Ferdinand von Walter in **Kabale und Liebe**, leicht abgewandelt auch der des Carlos im **Don Carlos** und schließlich der von Thekla in der **Wallenstein**-Trilogie;
- die Szene der Plädoyers (belastenden bzw. entlastenden Aussagen über Láßló) vor dem König weist Ähnlichkeiten mit dem Schlagabtausch vor Königin Elisabeth im Staatsrat auf (**Maria Stuart**);
- die Abschiedsszenen im Kerker ergeben Hinweise auf den V. Akt in **Maria Stuart**: Láßlós gefasste Haltung sittlicher Größe, die Bereitschaft für Cillis Tod zu sühnen, den eigentlich nicht er verschuldet hat, seine Zuversicht:

Láßló:

> Auf Erden waltet fort das ew'ge Recht,/ Es wandelt mit dem Tagsgestirn vom Aufgang/ Zum Niedergang', und ob auch spät, es trifft/ Den Schuld'gen stets. So sühnt mein Tod den Cillis.

Maria Stuart:

> Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod/ Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen […] Der Königin von England/ Bringt meinen schwesterlichen Gruß – Sagt ihr,/ Dass ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen vergebe, -.Gott erhalte sie,/ Und schenk' ihr eine glückliche Regierung.

- vereinzelt Passagen, wo der Blankvers in gereimte Jamben übergeht – eine beschwingte, berauschte Stimmung tragend –, z.B. Irmas Liebeserklärung.

Irma:

> Für dich nur schlug dies Herz seit frühen Tagen,/ Und wird für dich, so lang ich atme schlagen./ […] Ich teile dein Geschick bis an das Ende;/ Und lege meines froh in deine Hände.

Maria Stuarts schwärmerische Freiheitshoffnung, da sie nach Jahren der Haft in den Park hinaus darf (III. Akt), drückt sich formal in einem Wechsel des Metrums und durch Hinzunahme von Reimen aus.

Maria zu ihrer Amme Kennedy:

> Lass mich der neuen Freiheit genießen,/ Lass mich ein Kind sein, sei es mit mir,/ Und auf dem grünen Teppich der Wiesen/ Prüfen den leichten, geflügelten Schritt./ Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?/ Lass mich in vollen, in durstigen Zügen/ Trinken die freie, die himmlische Luft.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Vor der Untersuchung von Preyers **Hannibal** sei darauf hingewiesen, dass Frau Radegunde Täuber zu diesem Trauerspiel bereits 2001 in den **Temeswarer Beiträgen zur Germanistik** eine sehr umfangreiche Arbeit publiziert hat, in der dieser Text unter allen nur denkbaren Gesichtspunkten mit nicht zu überbietender Akribie analysiert, ausgewertet und bewertet wurde. Diesen Erkenntnissen ist weitestgehend zuzustimmen.
Dem Kenner jenes Referats wird in nachstehenden Ausführungen einiges zwar bekannt vorkommen, da hinsichtlich der Wiedergabe des Geschehens Überschneidungen nicht zu vermeiden sind, indessen geht es dort insgesamt um andere Argumentationslinien als hier.

Hannibal – Trauerspiel in fünf Aufzügen von J. N. Preyer, Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, Wien, 1882
Der nachweisbar schon 1860, also im Umkreis des in Gmunden veröffentlich-ten Gedichtbändchens abgeschlossene **Hannibal** ging seltsamerweise erst 1882 in Druck. Preyer greift hier einen höchst anspruchsvollen Stoff auf: Karthagos Kampf gegen das Hegemonialstreben Roms, der sich über hundert Jahre hinzog. Der vom Autor gewählte Ausschnitt umspannt Begebenheiten aus 33 Lebensjahren Hannibals, des größten Konkurrenten Roms im Altertum, konkret: den Zweiten Punischen Krieg sowie die nachfolgenden Jahre bis zu Hannibals Freitod.
Der einzelne Aufzug komprimiert jeweils das Wesentliche, was Jahre des Geschehens an Dramatik hergeben. In Bildern der Bibel veranschaulicht, erstreckt sich die Handlung vom Palmsonntag zum Karfreitag hin, bewegt sich also zwischen „Hosianna" und „Kreuzige ihn!", wobei der „Karfreitag", genauer: der V. Akt, die stärkste Wirkung hervorbringt.

Die Einmaligkeit des dramatischen Helden und die ungeheure Stoffmasse stellen gewaltige Anforderungen an die Gestaltung. Es steht außer Frage, dass es gerade auch in einem solchen Geschichtsdrama nicht um Details, vielmehr nur um die relevanten Erscheinungen gehen kann. Preyer wird den Anforderungen gerecht, die Lessing 1768 in seiner **Hamburgischen Dramaturgie** ausformuliert hat: „Die Tragödie (ist) keine dialogierte Geschichte", an einen historischen Stoff darf kein gelehrter Maßstab gelegt werden, doch müssen dem Dichter „die Charaktere heilig sein" (19., 24. bzw. 34. Stück).

Handlungsverlauf

I. Akt – Capua (216-215 v. Chr.). Die Exposition setzt zum Zeitpunkt von Hannibals größtem Triumph ein. Der Sieg über die Römer bei Cannae 216 gewinnt ihm die Stadt Capua als Verbündete und in der Folge noch weitere Bundesgenossen. Das bedeutet Erweiterung der Machtbasis und Festigung der errungenen Position. Hannibal bringt vielen die Freiheit, die Rom ihnen verweigert

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

hat. Er ist daher der Bewunderte, der Umjubelte. Man erzählt sich Wunderdinge von seiner Einzigartigkeit: „Er hebt die ganze Welt aus ihren Angeln“ (Preyer 1882b: 5)[8]. Unter die Hochrufe mischen sich allerdings auch Gegenstimmen.
Die Anhänger Roms sehen in ihm den verhassten Feind, „der ihre Erde mit Strömen Blutes tränkte“. Die Erbitterung Einzelner geht so weit, dass ein Anschlag auf den Oberbefehlshaber geplant wird. Selbst in seinem Heerlager rumort es zuweilen. Die Basis seiner kriegerischen Unternehmungen, die Söldner, stehen zu ihrem Feldherrn nur so lange, wie die pünktliche Soldzahlung erfolgt und Siege Aussicht auf Beute versprechen. Reiteroberst Maharbal ist mit Hannibals Strategie nicht einverstanden. Er findet es unklug, nicht geradewegs nach Rom gezogen zu sein. Hannibal seinerseits ist sich dessen bewusst, dass er die Unterstützung der heimatlichen Hauptstadt braucht, um Rom entscheidend schlagen zu können. Doch der Senat Karthagos überlässt sich „dem Krämergeiste Hannos“. Hannibal ist sozusagen auf sich allein gestellt. Die Widersacher versuchen, seinen Erfolg zu hintertreiben: (erregendes Moment).
II. Akt – Meer bei Rhegium (211-203 v. Chr.). Eine besorgniserregende Wende ist eingetreten, die Stimmung umgeschlagen. Hiobsbotschaften jagen einander. Der erfolglose Vorstoß auf Rom hat zu Autoritätseinbuße und in der Folge zum Abfall der Bundesgenossen geführt. Hannibal ist in der Defensive, er steht förmlich mit dem Rücken zur Wand. Als man das abgeschlagene Haupt seines Bruders Hasdrubal, der ihm aus Spanien mit Truppen zu Hilfe eilen wollte, ins Lager hinein wirft, gerät er in starke Erregung. Der Feind hat sich auf psychologische Kriegsführung verlegt, auf eine Zermürbungstaktik. Der Feldherr versucht, sich Mut zu machen: „Unser Glück wird wiederkehren […], noch sind wir dieselben, die wir waren.“ Maharbal hält nüchtern dagegen: „Der Glaube an Karthagos Glück ist tief erschüttert.“
Calavius, als Vertreter des Adels von Capua, beschwört Hannibal, die Stadt aus der Drangsal zu retten. In einem Streitgespräch dämmert ihm, dass der Bündnispartner nicht mehr handlungsfähig ist. Da stößt er sich das Schwert in die Brust.
Gisgo, Mitglied des heimatlichen Senats, trifft mit der Nachricht ein, dass römische Truppen in Afrika landeten. Hannibal solle nun dort den Oberbefehl übernehmen. Nur widerstrebend folgt er diesem Appell, der völligen Preisgabe seiner 16 Jahre hindurch gehaltenen Position auf italischem Boden. Den Vorwurf, er sei im Stich gelassen worden, kontert Gisgo anklagend, man habe schwer an den ungeheuren Lasten des Krieges getragen. In einem lyrischen Monolog kommt Hannibal zu der bitteren Einsicht: Karthagos „Gestirn ist im Verbleichen“. Die erlittenen Rückschläge versetzen ihn in eine gedrückte Stimmung. Seine ganze Hoffnung richtet sich auf den Beistand der „Unsterblichen“.

[8] Weitere Zitate: Preyer 1882b: 11, 34, 35, 47, 52, 53, 64, 65, 69, 75, 93, 91, 98, 99, 105, 111.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Als es unter den Söldnern, die nach Afrika übersetzen sollen, zu einer Meuterei kommt, greift Maharbal gnadenlos durch. Die Spannung steigt, zugleich aber die Unruhe und Bedrücktheit über die schwindenden Möglichkeiten, den zentralen Konflikt erfolgreich auszutragen.

III. Akt – Lager bei Zama (203-202 v. Chr.). Der Senat erteilt Hannibal unbeschränkte Vollmacht", mit dem Imperator Frieden abzuschließen". Es naht die Entscheidung, „ob Roma, oder ob Karthago fällt."

In der Begegnung der Heerführer, dem „außerordentlichen Ereignis", stehen sich die Entschlossenheit Hannibals, Frieden auszuhandeln, und die Begierde Scipios, sich die Siegeschance nicht entgehen zu lassen, gegenüber. Hannibal spricht bittere Kriegserfahrungen als Warnung an den jungen Heißsporn aus, redet dem Gegner ins Gewissen: „Nach Frieden sehnt sich die erschöpfte Welt", gibt zu bedenken: „Es ist nichts ungewisser als der Krieg" und „[…] die nimmersatte Furie/ Des Kriegs verschlang Erwerbnisse von Völkern […]" Das wandelbare Schicksal hat ihn vorsichtig werden lassen. Er erscheint in dieser Konfrontation eher als väterlicher Ratgeber, denn als Kontrahent. Wissend, dass er zu diesem Zeitpunkt die schwächere Position innehat, da ohne Bundesgenossen, führt er alle nur denkbaren Vernunftgründe an, um den Gegner zum Einlenken zu bewegen. Doch seine Argumentation verfehlt ihr Ziel. Der andere ist nicht zum Ausgleich bereit. Einvernehmlich ausgehandelte, abgegrenzte Einflusssphären, ein Gleichgewicht der Kräfte, wie es Hannibal vorschwebt: „Rom und Karthago beide mächt'ge Träger/ Des Götterstrahls, der Glück und Licht versendet/ Weit unter Menschen […]", das kommt für Scipio nicht in Betracht. Rom geht es um Vormachtstellung, um Expansion – Endziel: Weltherrschaft. Hannibals Vorwurf „schrankenloser Herrschsucht,/ Die Größe nicht und Freiheit neben sich/ Erträgt […]" ist berechtigt. Doch er trifft den Römer nicht, denn der praktiziert die Grundsätze der römischen Politik aus innerster Überzeugung. Der Kampf ist unvermeidbar. Für Hannibal wird es eine schwere Niederlage. Die Kulmination liegt hier nicht in der kämpferischen Auseinanderset-zung, sondern in der ideellen, im Aufeinanderprallen der proklamierten politischen Positionen.

IV. Akt – Karthago (201-195). Der betagte Hasdrubal, höchster Amtsträger im Staat, zieht in der Senatsversammlung eine traurige Bilanz: Karthago hat alle Eroberungen eingebüßt. Es droht in Roms Knechtschaft zu geraten. In der anschließenden Kontroverse zwischen Hannibal und seinen Widersachern Hanno und Gisgo von der Partei der Oligarchen, prallen die Meinungen aufeinander. Aufgrund langjähriger Kriegserfahrung erkennt Hannibal nüchtern, dass ohne Verbündete „mit den Waffen nichts mehr" auszurichten sei. Er ruft zur Besonnenheit auf: „Wir retten nun den Staat nur durch Ergebung / In das Geschick […]" [154] Die Gegenspieler, die ihm während seiner Kriegszüge die notwendige Unterstützung versagten, drängen jetzt darauf, in eine neue Schlacht zu ziehen, da ihnen die Friedensbedingungen zu hart erscheinen. Sie können sich

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

mit diesem Standpunkt aber nicht durchsetzen. Darüber erbost, voll Missgunst dem Feldherrn gegenüber und voll Neid auf das Ansehen, das er beim Volk immer noch genießt, beschließen sie im Rat der Hundert, Hannibal in die Acht zu tun.
Der alte Hasdrubal fühlt sich den Aufgaben des Suffeten in dieser kritischen Zeit nicht mehr gewachsen und legt sein Amt nieder. Da trägt der Volkssenat Hannibal diese höchste Würde an. Anders als die Partei der Oligarchen lastet das Volk die Schuld am Unglück des Staates nicht ihm an. Hannibal hebt den Rat der Hundertmänner auf, der mit seiner Parteisucht dem Feind in die Hände arbeitet und plant weitere Reformen. Doch er hat nicht ausreichend Zeit, für Karthago zu wirken. Rom verlangt seine Auslieferung und so bleibt ihm keine andere Wahl, als in die Verbannung zu gehen, um den Bürgerkrieg zu vermeiden. (Retardation)
V. Akt – Nikäa – Hof des Königs Prusias (189-183 v. Chr.). Hannibal genießt die Gastfreundschaft des Königs von Bithynien. Vor allem Theoxena, die Königin, begegnet ihm mit Hochachtung und Herzlichkeit. Doch Roms Häscher sind hinter ihm her. „Er wird uns nicht entgeh'n, wo er auch sei", hatte Lälius noch im IV. Aufzug versichert. Sie haben seinen Zufluchtsort aufgespürt und fordern von Prusias die Auslieferung. Hannibal – im I. Aufzug Gegenstand der Akklamation – ist nun Gegenstand maßlosen Hasses und Vernichtungswillens. Der Berater legt dem König nahe, den Vorteil des Staates zu bedenken. Es sei ein Wagnis, Rom zu reizen, das „vom Atlas bis zum Taurus herrscht"?
In aussichtsloser Lage richtet Hannibal seine Klage an die höheren Mächte: „Ihr Götter, trüg' die Erde keinen Fürsten,/ Kein Land, kein Volk und keinen Winkel mehr,/ Wo nicht die Furcht vor Roms Senat geböte?/ Das streitet wider Ordnung und Natur,/ Und in Erstarrung sinkt die träge Welt."
Um der Auslieferung zu entgehen, wählt Hannibal den Freitod. Er greift zum Giftfläschchen in der festen Zuversicht: „[...] der Senat gewärtige den Tag/ Da Romas Weltenbau zusammenfällt,/ Und einst ein Held, der glücklicher als ich,/ Das Kapitol und seine Allherrschaft/ Zerstört, und die bezwung'ne Welt befreit."

Erläuterungen

So vermittelt auch dieses letzte Trauerspiel Preyers die Lehre, dass der Geist der Freiheit die Geschichte der Völker durchweht und sich fortdauernd mit der Zuversicht artikuliert, trotz zeitweiliger Niederlagen einen endgültigen Triumph zu erlangen.
Preyer ist bemüht, den objektiven Gang der Geschichte nachzuzeichnen. Der große Feldherr bewegt sich in einem konfliktträchtigen Beziehungsgeflecht und die Erwartungen an ihn gehen über das menschliche Maß hinaus. In Kenntnis seiner Verantwortung wie auch seiner Grenzen wendet er sich immer wieder Hilfe suchend an die Götter. Allein im Umgang mit Julius, den er auf italischem Boden als Kriegswaise in seine Obhut genommen hat, begegnet ihm restlose Zuneigung und Verehrung. Hier kommt auch seine persönliche menschliche Wärme ins Spiel. Das tragische Schicksal dieser imposanten Persönlichkeit, in deren Gesinnung und

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Haltung sich die Grundanliegen der Menschen aus Preyers eigenem Umfeld widerspiegeln, löst beim Leser/ Zuschauer innere Erschütterung aus.
Für sich allein betrachtet, lässt sich manches zur Ehrenrettung dieses schätzenswerten Trauerspiels sagen. Doch verglichen mit dem Anspruch, der sich aus einem solchen Sujet ergibt und erst recht verglichen mit Schillers Spitzenleistung, dem **Wallenstein**, werden Defizite in der dramatischen Bewältigung des ungemein umfangreichen Stoffes sichtbar. Mehr noch als im **Wallenstein** ist der Verfasser hier zu zusammendrängender und aussparender Verdichtung gezwungen. Das gigantische Aufgebot der Kräfte in der Auseinandersetzung mit Rom kommt nur begrenzt zur Darstellung. Mitunter fehlt auch der nötige Raum für das Ausschwingen von Motiven und Seelenlagen. So wird z.B. Hannibals Aufgewühltheit nach der grausigen Abschlachtung seines Bruders kaum angedeutet, an anderer Stelle die Meuterei der Truppen in paar Sätzen abgetan. Wo die Konkretisation des Textes auf gediegenen Geschichtskenntnissen basiert, vollzieht sich im Bewusstsein des Lesers sicherlich eine Aufrundung auch kaum angedeuteter Sachverhalte. Wer kein Vorwissen mitbringt, hat Mühe, den Durchblick nicht zu verlieren.
Wenngleich es nie an Spannungselementen fehlt, vermisst man ein kompaktes, sich steigerndes, vorwärts drängendes Geschehen. Im II. Akt zeichnet sich eine Art Ebbe ab und erst im IV. gehen die Wogen wieder hoch und Hannibal tritt mit dem ganzen Gewicht seiner staatsmännischen Persönlichkeit auf.
Klammer für zeitlich und räumlich weit Auseinanderliegendes ist die Zentralfigur. Folgt man Wolfgang Kayser in der Unterscheidung der dramatischen Gattungen, dann ist der **Hannibal** Preyers als „Figurendrama“ anzusprechen. Das Stück bringt „die Geschichte von der Gestalt her ins Drama“. „Die Einheit liegt nicht in der Handlung, sondern in der Figur“ (Kayser 1971: 368-369). Für Schiller war die „Handlungstragödie“ die reinste Form des Dramas. Er hatte Vorbehalte gegen „die Lockerheit des Geschehens“, gegen dieses Aufeinanderfolgen von Stationen im „Figurendrama“. Kayser aber rechtfertigt die Gattung, indem er auch Beispiele des Sturm und Drangs aufführt, in welchen der jeweils „starke Kerl“ Zentrum und Bindeglied einer nicht sonderlich geschlossenen Handlung bildet.
Dieser Blickwinkel ermutigt dazu, die mehrfach getadelte mangelhafte Verflechtung der Baukomponenten von Preyers **Hannibal** mit dessen Zugehörigkeit zu eben dieser Gattung zu erklären und zu legitimieren. Denn das Unbehagen an der schwächelnden Dramatik des Stückes rührt gerade daher, dass gemeinhin die Maßstäbe des „Handlungsdramas“ angelegt werden, die hier indessen – so Kayser – fehl am Platze sind.
Angesichts der immensen zeitlichen und räumlichen Dimension, die zu erfassen war, drängt sich die Frage auf, warum Preyer eigentlich nicht, dem Beispiel seines Vorbildes folgend, eine Aufgliederung des Stoffes vorgenommen hat. Sein dichterisches Handwerk hätte dazu ausgereicht, der Tragödie ein Vorspiel

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

voranzustellen, das mit einem Aufriss der vielfältigen Problemfelder dem Leser/ Zuschauer den Nachvollzug der im Hauptstück komprimierten Abläufe erleichtert, ja die Aufnahme weiterer, packender Szenen ermöglicht hätte.
Ausgehend von dem historischen Sieg bei Cannae, hätte sich innerhalb des Heerlagers die Hochstimmung der Truppen und das damit verbundene ausgelassene Treiben vergegenwärtigen lassen, dazu etwaige Spannungen und Konflikte zwischen einzelnen Truppenkontingenten, zwischen den Obersten und einfachen Söldnern, ferner Zustimmung bzw. Widerspruch in der Einstellung zum Feldherrn, zum Kriegsgeschehen - Abenteuerlust oder Überdruss am ruhelosen Treiben -, Probleme des Unterhalts, der Beziehung zur Zivilbevölkerung und anderes mehr. Zur Sphäre der Truppen vermittelt in Preyers Stück allein der Reiteroberst Maharbal einen doch sehr schmalen Zugang.

Als Komponenten eines solchen Vorspiels wären auch gewichtige Szenen aus Bündnisverhandlungen des erfolgreichen Feldherrn mit anderen Rom-Gegnern denkbar, Begegnungen mit Vertretern der karthagischen Senatspartei, die sich dem Sieger gegenüber doppelgesichtig, zwiespältig verhält: einerseits an seinen Erfolgen interessiert, weil sie daraus Gewinn zieht, andererseits seine Machtstellung mit Neid und Missgunst argwöhnisch belauernd. Diese zweite, die interne Konfliktebene, von der sich Hannibal gefordert und gefährdet sah, wäre damit zeitig ins Blickfeld gerückt und so mehr Einblick in die dortigen Hintergründe möglich geworden, so dass z.B. im IV. Akt die dramatische Potenz des Geschehens besser zur Geltung kommen würde.
Auch die Persönlichkeit des Feldherrn hätte zusätzlichen Darstellungsraum gefunden, um die Monumentalität seiner Unternehmung mit angemessener Wucht spürbar werden zu lassen. Die Vergegenwärtigung der ungeheuren Anforderungen, denen sich Hannibal gegenüber sah, wäre nicht auf eine gelegentliche Unmutsentladung wie die nachfolgende beschränkt geblieben:

> Seit Jahren führ' ich diesen Krieg allein;/ Ich stampfte meine Krieger aus der Erde,/ Und feilschte um Gefang'ne wie ein Kaufmann,/ Um auf dem fremden Boden uns zu halten./ Das ging bisher, doch kann's nicht immer dauern./ Wir fallen Freunden und Verbündeten/ Zur Last. Entsetzen schreitet vor uns her,/ Und hinter uns erhebt sich die Erbitt'rung./ Glaubt denn Karthago, dass wir Götter sind,/Und auch das Übermenschliche vermögen?/ Wir kämpfen mit der Wut der Elemente,/ Wir kämpfen mit Verrat, mit jeglicher/ Beschwerde eines großen Kriegs, indes/ Sich der Senat Karthagos unbesonnen/ Dem Krämergeiste Hannos überlässt (Preyer 1882b: 25).[9]

[9] Weitere Zitate: Preyer 1882b: 21, 102, 18, 107, 93, 61, 50, 27, 65, 27.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Was als Aktion über die Bühne gehen sollte, ist hier zur Deklamation geschrumpft. Zugegeben, die Verszeilen sind ungemein dicht, allein die gemachten Erfahrungen werden eher episch mitgeteilt als dramatisch veranschaulicht.
Trotz solcher Defizite liegt immer noch so viel Dynamik im Text, dass eine gute Inszenierung in Preyers Lebenszeit zu einem Achtungserfolg hätte führen müssen, obschon Trauerspiele in puncto Akzeptanz beim Publikum häufig den untersten Rang einnehmen.

Wo nähert sich dieses Trauerspiel Schillers Weltsicht und Formwillen?

Schiller hat keinen **Hannibal** geschrieben, aber sein Karl Moor nennt den genialen Feldherrn beim ersten Auftreten im Drama **Die Räuber** mit einer Hochachtung, die aus seiner Sicht nur Titanen zustand.
Preyer zeichnet seinen Protagonisten als Ausnahmemenschen, als Selbsthelfer, der den Suprematieansprüchen Roms die Stirne bietet. Aus dem bisher Gesagten geht bereits überzeugend hervor, dass ihm Freiheit, Vaterland und Freundschaft die höchsten Werte sind. Damit ist die Verbindung zu Schillers Gedankenwelt offenkundig.
Zahlreiche Vergleiche bieten sich zum **Wallenstein** hin an, schon wegen der historischen Monumentalität beider Hauptfiguren, doch finden sich die Leitgedanken eigentlich in sämtlichen Werken von Schiller.
Die Idee der Freiheit erscheint im **Hannibal** vornehmlich als politische sittliche.

Hannibal:

> Wir führen diesen blut'gen Krieg mit Rom/ Um unsre und die Freiheit einer Welt.
> Auch wenn ich falle. Träger war ich nur/ Des Geist's der Zeiten, der die Völker alle/ Nach eignem freien Dasein ringen heißt.

Calavius:

> Nein! Nein! Wir haben uns mit Hannibal/ Verbündet, Romas Zwingherrschaft zu brechen.

Hannibal:

> So kam denn die verhängnisvolle Stunde,/ Die mich zum Ausgang dieses Lebens drängt./ Du *Tod*, der mich in tausendfältigen/ Gestalten oft umgab, du bist, zu dem/ Ich rettend mich nun flüchte, mein *Befreier*.

Nachstehend ein Beispiel für das Freiheitsverlangen der Schweizer im **Wilhelm Tell**.

Stauffacher:

> Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht/ Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,/ Wenn unerträglich wird die Last - greift er/ Hinauf getrosten Mutes in den Himmel,/ Und holt herunter seine ew'gen Rechte,/ Die droben hangen

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

unveräußerlich/ Und unvergänglich, wie die Sterne selbst (Schiller 1955: 733/ III).[10]

- Vaterlandsliebe:

Hannibal:

O, was das Herz zu lieben auch verlernt […]/ Das Vaterland bewahrt es ewig treu.

Elissa, Hannibals Mutter:

So geh', mein Sohn, umgürt' das Schwert und siege!/ Des Vaterlandes Retter kehre heim,/ Als solchen will ich an die Brust dich legen,/ Die dich mit Vaterlandesliebe tränkte.

Wallenstein:

Vom Kaiser freilich hab ich diesen Stab,/ Doch führ ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr,/ Zur Wohlfahrt aller, zu des Ganzen Heil.

Johanna:

Eine weiße Taube/ Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier/Anfallen, die das Vaterland zerreißen.

Attinghausen:

Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an,/ Das halte fest mit deinem ganzen Herzen./ Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft.

- Freundschaft:

Hannibal zu Julius:

Auch du, mein junger Freund, bist dieser Erde,/ Die dich gebar, verpflichtet. Soll ich dich/ Aus Eigennutz von ihrem Busen reißen?

Julius' Erwiderung:

Wohin du gehst, dort ist auch meine Heimat./ Wenn du aus deiner Nähe mich verbannst,/An welchen Ort sollt ich dann flüchtig wandern?

Beispiel aus dem **Wallenstein**:

Max zu Questenberg, dem Abgesandten des Kaisers:

Und hier gelob' ich's an, versprützen will ich/ Für ihn, für diesen Wallenstein, mein Blut,/ Das letzte meines Herzens, tropfenweis, eh dass/ Ihr über seinen Fall frohlocken sollt.

[10] Weitere Zitate: Schiller 1955: 224, 510, 723, 207, 219, 159, 197/ III.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

- erfüllte Prophezeiung: Hannibal begegnet dem im Traum angekündigten Freund auf italischem Boden.

Hannibal zu Julius:

> Als Pfand bist du, mein Knabe, als Wahrzeichen/ Mir von den hohen Sternen angewiesen./ Als ich mein Heer nach diesem Lande führte,/ Und Ebros Fluten hoffend überschritt,/ Sah ich hoch im azurnen Himmelsraum/ Erscheinen eines Knaben Lichtgestalt,/ Auf goldgesäumtem Wolkenthrone schwebend./ Ein heller Stern hing über seinem Haupte,/ Und eine Stimme, wie sie von der Lippe/ Der Götter, der Unsterblichen, ertönen mag,/ Sprach aus dem goldnen Wolkensitz herab:/'Sein Leitstern führt dich nach Italien […]'

Vergleichsmomente bei Schiller in der **Jungfrau von Orleans** und in der **Braut von Messina**.
- Götter- und Sternenglaube:

Hannibal:

> Seit jener Stunde bin ich mir's bewusst,/ Dass meine Sendung von dem Schicksal kam,/ Und oben in den Sternen sei verzeichnet.

Wallenstein:

> Die himmlischen Gestirne machen nicht/ Bloß Tag und Nacht, Frühling und Sommer - nicht/ Dem Sämann bloß bezeichnen sie die Zeiten/ Der Aussaat und der Ernte. Auch des Menschen Tun/ Ist eine Aussaat von Verhängnissen,/ Gestreuet in der Zukunft dunkles Land,/ Den Schicksalsmächten hoffend übergeben./ Da tut es not, die Saatzeit zu erkunden,/ Die rechte Sternenstunde auszulesen […]

- Anklage gegen Krieg und Kriegsfolgen:

Hannibal:

> Rom und Karthago haben Ströme Blut's/ Vergossen; Reihen von Geschlechtern sanken/ Dahin; die nimmersatte Furie des Kriegs verschlang Erwerbnisse von Völkern […]./ Nach Frieden sehnt sich die erschöpfte Welt.

Wallenstein-Prolog:

> Ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich,/ Verödet sind die Städte, Magdeburg/ Ist Schutt, Gewerb und Kunstfleiß liegen nieder,/ Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles […]

Illo:

> Es ist der Krieg ein roh, gewaltsam Handwerk./ Man kommt nicht aus mit sanften Mitteln […]

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

- Proklamation eines neuen politischen Prinzips:
Das Treffen der Feldherren im III. Aufzug bringt zwar eine Aufgipfelung im Geschehen, stellt sich indes nicht als Zuspitzung des Konflikts dar, nicht als Kollision, vielmehr als ein Aufeinandertreffen gegensätzlicher Standpunkte, wobei Scipio Exponent des imperialen Prinzips, Hannibal des Prinzips von Vernunft, Gerechtigkeit und Selbstbestimmung für alle Völker ist. Es geht in diesem Stück also nicht um Dramatisierung einer Biographie, sondern um die Proklamation einer neuen Politik und Weltordnung. Preyer führt seinen Hannibal zu der Einsicht, dass Expansion der falsche Weg sei. Er lässt ihn bedauern, sein Kampfschwert je über die eigenen Grenzen hinausgetragen zu haben. So gesehen, haben wir es mit einem Ideendrama zu tun und die Vergleichbarkeit der besagten Szene mit jener der Unterredung zwischen Philipp II. und Posa in **Don Carlos** liegt auf der Hand, in gewisser Weise auch mit der Konfrontation der Königinnen in **Maria Stuart**, in welcher sich Macht und Menschlichkeit gegenüberstehen und einander ausschließen.
- menschliche Sensibilität gegen kriegerische Rohheit:
Aus poetischen Erwägungen wird über fiktive Figuren, wie Julius, Elissa, Theoxena menschliche Wärme in das raue kriegerische Szenario hineingetragen und das düstere Bild stellenweise aufgehellt, ähnlich wie es im **Wallenstein** besonders durch die Kontrastfiguren Thekla und Max bewirkt wird.

5. Fazit des durchgeführten Vergleichs

Schiller ist das dramatische Genie schlechthin, der Vollblutdramatiker. In ihm manifestiert sich in überwältigender Weise die Urkraft des Dramatischen. Die Durchseeltheit seiner Figuren und die jede Szene durchglühende Leidenschaft sind wohl unüberbietbar.
Preyer begegnet dem „deutschen Shakespeare“ mit grenzenloser Bewunderung und Verehrung. An Schillers Meisterwerken erkennt er, was das Drama gegebenenfalls auf der Bühne an Breitenwirkung ins Publikum hinein, an geistig-seelischer Bereicherung und ethischer Motivierung zu leisten vermag.
An diesem überwältigenden Können entzündet sich Preyers eigenes dichterisches Wollen. Das klassische Kunstideal entspricht seinem Wesen, seinem Stilgefühl und er verspürt offenbar keinen Impetus, aus diesem Vorstellungskreis auszubrechen. Klassische Themen – soweit sie in seiner Gegenwart noch aktuell sind – und die edlen klassischen Formen erscheinen ihm nicht als überlebt. Ihn zieht es nicht zu neuen Ufern. Ihn beflügeln keine neuartigen Impulse. Mit anderen Worten: er ist nicht Neuerer, sondern Bewahrer. Mir widerstrebt es, den abwertenden Begriff „Epigone“ zu verwenden, wenngleich selbst der Literatur-

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Nobelpreisträger von 1910, Paul Heyse (1830-1914) vom Münchener Dichterkreis als solcher bezeichnet wird.
Bei der Gegenüberstellung der Werke und der Werteordnung tritt die für beide Dichter bestimmende Sehnsucht nach Herstellung von Idealität im ästhetischen Raum zu Tage, auch die Nähe der weltanschaulichen Position. Gleich Schiller greift der Banater Autor seine Stoffe aus dem unendlichen Raum der Völkergeschichte, vergegenwärtigt beispielhafte Taten und tragische Untergänge. Er macht die Vergangenheit transparent für die politischen und sozialen Anliegen seiner Gegenwart. Nicht abzusprechen sind ihm sensibler und verantwortungsbewusster Umgang mit seinen Stoffen, hohe Sprachkultur, Könnerschaft in der Handhabung der Metrik, ja künstlerischer Formen überhaupt.
Gleich Schiller folgt er der Neigung zur Idealisierung. Überragende Persönlichkeiten im Zentrum des jeweiligen Handlungsgeflechts treten den feindlichen Machenschaften, den negativer Kräften der historischen Realität mit Kühnheit und rückhaltlosem Einsatz entgegen.
Der Banater Autor lehnt sich an Schiller an, ohne sich doch je mit dem großen Vorbild messen zu wollen und ohne sich je seiner eigenen schöpferischen Freiheit zu entschlagen. Dass Schillers dramatische Wucht und sprachliche Eloquenz unerreichbar bleiben, war ihm zweifellos bewusst.
Preyers redliches Bemühen und achtbares Gelingen sollte nicht vom hohen Kritiker-Podest mit herablassender Gebärde kaltsinnig beurteilt werden. Ohne seine Texte als herausragend kennzeichnen zu wollen, kann man sich doch gut vorstellen, dass das Mitwirken eines sachkundigen Regisseurs und guter Schauspieler ihnen auf der Bühne zu einem beachtlichen Publikumserfolg verholfen hätte. Es ist kaum zu verstehen, dass keines dieser Dramen, die immerhin in ihrer Entstehungszeit als über dem Durchschnitt liegend anzusprechen waren, auf die Bühne kam. Man denke an die um die Mitte des 19. Jh.s noch sehr wohl spürbare Aktualität der **Sulioten**. Da hätte das Publikum bei entsprechender Darstellungsqualität doch mitgehen müssen. Man muss sich fragen, wieso ein **Láßló Hunyady** auf der Temeswarer Bühne jener Zeit kein Interesse erweckt haben sollte.
Es erscheint müßig, darüber zu spekulieren, ob Preyer auf den „frischeren“ Bahnen der Romantik beispielsweise nicht eine größere Resonanz beschieden gewesen wäre. Er orientierte sich ja nicht an literarischen Trends, sondern an inneren Neigungen und äußeren Gegebenheiten. Bei diesbezüglichen Gedankengängen dann allerdings die Klassik als „rückwärtsgewandt“ zu etikettieren und der Romantik den Begriff „Aufbruchsstimmung“ zuzuordnen (vgl. Kessler 1997: 442), ist doch wohl fragwürdig. Denn wer eigentlich hat romantische Volkstümlichkeit, Natürlichkeit, Schlichtheit herzgewinnender zum Strahlen gebracht als der Klassiker Schiller, der in seinem **Tell**-Drama eine (fast) völlig unblutige Revolution von bezaubernder Märchenhaftigkeit vor Augen führt und lyrische

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Gedichte einbezieht, die man zu den reizvollsten Hervorbringungen der Romantik zählen darf.
Bei allem Vergleichen bleibt freilich der gebührende Abstand gewahrt. Zwar finden sich, wie weiter oben nachgewiesen wurde, sehr viele gedankliche und auch formale Entsprechungen – vor allen Dingen die Freiheitsidee als inhaltliche Konstante und der Blankvers als formale -, doch an dem höheren ästhetischen Rang des Schillerschen Werkes ist nicht zu deuteln. Rezensenten haben Preyer übrigens mehrfach empfohlen, sich lieber der epischen Gattung zuzuwenden, dort läge seine eigentliche Begabung. Dass ich mich diesen Urteilen nicht anschließe, ist obigen Ausführungen entnehmbar.
Literaturkritik ist überhaupt ein schwieriges Kapitel. Sie kann leicht über das Ziel hinausschießen. Mit Bezug auf Schiller lässt sich dazu feststellen, dass er zwar nicht selten mit anderen, ja auch mit sich selbst hart ins Gericht ging, anderseits gelegentlich unfaire bis gallige Kritiken hinzunehmen hatte und hernach imstande war, solchen Kritikern liebenswürdig gegenüberzutreten. So berichtet der Verleger Göschen 1785 in einem Brief, dass der Schriftsteller Karl Philipp Moritz den drei Jahre jüngeren Kollegen in der Berliner Zeitung hämisch rezensierte und nichtsdestotrotz bei einer nachherigen Begegnung von Schiller mit großer Zuvorkommenheit behandelt wurde, so dass Moritz ihm beim Abschied „ewige Freundschaft versicherte“. Eine solche Haltung lehrt Gelassenheit.

6. Vermutliche Ursachen des ausbleibenden Bühnenerfolgs

Zwar hat Preyer von manchen Seiten Zuspruch und Anerkennung erfahren, doch insgesamt war die Resonanz seiner literarischen Leistung mäßig.
In einzelnen Stellungnahmen wird das schwache Echo seiner Dramen mit fehlender Geschlossenheit und unbefriedigender Austragung und Zuspitzung der Konflikte erklärt. So auch von Stein (1918: 33). Andere Untersuchungen vertreten den Standpunkt, die dürftige bzw. ausbleibende Rezeption sei auf unzureichende Qualität, auf den politischen Charakter oder auch auf zu hohe Ansprüche an die Inszenierung zurückzuführen (vgl. Kessler 1997: 442, 445-446).
Tatsache ist: Preyer schreibt in einem Jahrhundert überbordender literarischer Produktivität. Wer sich bei derlei Gegebenheiten mit inhaltlich und sprachstilistisch anspruchsvollen Werken behaupten will, die nicht das Siegel des Neuen, Originellen, oder gar Spektakulären tragen, hat von vorneherein geringe Aussichten, ins Rampenlicht zu geraten, es sei denn, er findet prominente Förderer.
In diesem Zusammenhang drängt sich das Scheitern des Dramatikers Adam Müller-Guttenbrunn ins Bewusstsein. Jener sah sich nach einigen bemerkenswerten Bühnenerfolgen in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s in Wien

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

genötigt, ins journalistisch-essayistische Fach zu wechseln. In einer Untersuchung zu den Ursachen dieses Misslingens führt Horst Fassel (1992: 86) in einleuchtender, wohl auch auf Preyer anwendbarer Argumentation aus, dass „um die Jahrhundertwende vor allem in Wien eine sehr reichhaltige […] Produktion von Bühnenwerken vorhanden war, wobei das Sprechtheater durch die Erfolge des Musiktheaters (Operette und Oper) in den Schatten gestellt wurde“, dass ferner der genannte Autor „keineswegs […] neue Wege einschlug“, außerdem in Wien „Lokalsujets“ bevorzugt wurden.

Diese Tatbestände hatten ohne Frage auch jenseits von Wien Geltung. Preyer hat sich, wie man weiß, mit seinem **Hannibal** an großen deutschen Bühnen um Aufnahme ins Repertoire beworben und damit keinen Erfolg gehabt. Es handelt sich um das königlich-bayrische Hoftheater (1860), das Wiener Stadt-Theater (1873) und das Wiener Hofburg-Theater (1878).[11] Ein unbekannter Autor, der keinen Fürsprecher findet, geht in der Anonymität unter, es sei denn, er ist bescheiden genug, sich einem zweitrangigen Provinztheater anzuvertrauen. Für solche waren aber Preyers Jamben-Tragödien zu anspruchsvoll.

Nun hat er in einer Stadt mit reger Theateraktivität gelebt und es ist anzunehmen, dass man ihn als Prominenten nicht abgewiesen hätte. Wie erklärt sich seine Zurückhaltung gegenüber dieser Bühne. Hielt er es der politischen Botschaft seiner Stücke wegen für riskant, hier gespielt zu werden? Gerade auch in der Zeit der nachrevolutionären Repressionen? Oder hatte er kein Vertrauen in die Leistungsfähigkeit des lokalen Ensembles? Man ist geneigt, diese Annahme für wahr zu halten, wenn eine Darstellung mit wissenschaftlichem Anspruch belegt, dass es in Temeswar z.B. in der Spielzeit 1844/45 fünfzig Neuaufführungen gab. War bei so viel Quantität noch Qualität zu erwarten?

Über die Entwicklung der Temeswarer deutschen Bühne von ihren Anfängen kurz nach der Mitte des 18. Jh.s (1764) und bis zu ihrer Schließung 1899 kann der Interessierte in dem Büchlein **Thalia in Temeswar** von Maria Pechtol manches erfahren. Zu den wesentlichen Erkenntnissen gehört, dass im Verlauf von 135 Jahren hier beinahe 60 Direktoren einander abwechselten, der einzelne also im Schnitt zweieinhalb Jahre dieses Amt bekleidete. Daraus ergibt sich ein Bild fortdauernder Fluktuation, fehlender Kontinuität. Das Kommen und Gehen in der Leitung zog wie selbstverständlich auch laufenden Personalwechsel nach sich, weshalb schon rein theoretisch ein hoher Leistungsanspruch auf längere Sicht sicherlich nur bedingt durchsetzbar war. Eine insgesamt negative Beurteilung verbietet sich allerdings, denn es gibt Entwicklungsphasen, in denen Temeswar andere Provinzbühnen in den Schatten stellte, so schon einmal in den zwanziger Jahren des 19. Jh.s. Auch Goethe, Schiller, Grillparzer und andere Autoren von Rang wurden aufgeführt. Sich zu einer Klassiker-Vorstellung einzufinden, war der

[11] Täuber, R.: **Preyer-Monographie**, Bildteil: Nr. 65.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

gehobene Bürger immerhin seiner Selbstachtung schuldig. Wessen Name aber in der literarischen Welt noch keinen Klang hatte, der konnte wohl schwerlich zum Zuge kommen.
Hier noch einige Feststellungen aus der genannten Theatergeschichte: „Für die Darstellung klassischer Stücke war das Bühnenpersonal nicht genügend geschult"; „[…] die verwahrloste Bühne sollte wieder auf ihre ehemalige Höhe gebracht werden." „Die französischen Stücke (waren) bevorzugt […] die Oper, das Singspiel, die Operette" (vgl. Pechtol 1972: 153, 162, 142, 88).
Die **Banater Zeitschrift** (Nr. 57, 1828) empfiehlt den deutschen Schauspielern, von den „ungrischen bescheidenen Bühnengliedern Fleiß im Memorieren und Auffassen des Sinnes der Rolle" zu lernen.
Diesen Einschätzungen lässt sich passend ein Ausschnitt aus den Lebenserinnerungen Adam Müller-Guttenbrunns anfügen, der, wie bereits gesagt, in jungen Jahren, in Wien, den Ehrgeiz hatte, das Dramenschaffen zu seiner Existenzgrundlage zu machen. Gelegentlich einer Reise ins Banat beabsichtigte er, sein Stück **Judith** dem damaligen Oberregisseur Schwabe in Temeswar vorzulegen. Nach dem Besuch einer dortigen Aufführung am 8. Oktober 1878 ließ Adam Müller-Guttenbrunn, bitter enttäuscht über diesen „entsetzlichste(n) Theaterabend seines Lebens", diesen Plan fallen (zit. nach Weresch 1975: 104).
Liegt da nicht die Vermutung nahe, dass Preyer vielleicht wegen ähnlicher Einsichten die Temeswarer Bühne nicht in Anspruch nehmen wollte? In die Überlegungen einzubeziehen ist ferner, dass im letzten Jahrhundertdrittel die massive Assimilierungspolitik der Magyaren einsetzte und in diesen Verhältnissen das Deutsche immer mehr an Boden verlor. Alles, was sozial aufsteigen wollte, geriet in den Sog dieses Identitätswandels. Preyer selbst kommt zu der Auffassung, dass die Verwendung des Ungarischen ihm wahrscheinlich eher Erfolg beschert hätte, wie in der wiederholt zitierten Preyer-Monographie zu lesen steht.
Es gibt etliche Rätsel die literarische Produktion und Rezeption Preyers betreffend. Wir sind darauf angewiesen, fast allein aus den erhaltenen belletristischen Texten und aus wenigen Briefen unsere Schlüsse auf Vorbilder, auf empfangene Anregungen, auf den Schreibprozess, auf die Beweggründe des jahrzehntelangen Aufschubs der Veröffentlichung einzelner Werke und schließlich auf die völlig unbefriedigende Rezeption zu ziehen, die zur Folge hatte, dass Preyer als Autor bald in Vergessenheit geriet. Wir haben das zu bedauern, denn er hat uns viel Bewahrenswertes vermittelt und hätte ohne Zweifel mehr Beachtung verdient.
Preyer beurteilte sich bescheiden und doch selbstbewusst, wenn man folgende Strophe aus seinem Gedicht *Der Preiswürdige* auf ihn anwenden darf:

> Der eingedenk des schönen Berufs,/ Ein Sandkorn nur zum hehren Baue/
> Menschlicher Sittigung trägt, o er sei/ Preiswürdig künft'gen Geschlechtern.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Die Ungunst der Umstände hat ihm verweht zu erleben, was dieses Gedicht dem schöpferisch Tätigen in Aussicht stellt:

> Späte Triumphe belohnen den Geist/ Des schönen Freundes der Menschheit (Preyer 1858: 55).

Literatur (in Auswahl)

Arndt, Ernst Moritz: **Geist der Zeit**, Bd. I.

Banater Zeitschrift für Landwirtschaft, Handel, Künste und Gewerbe, Nr. 7/ 24. Jänner 1827.

Fassel, Horst (1992): "Adam Müller-Guttenbrunn und das Theater". In: **Geschichte, Gegenwart und Kultur der Donauschwaben**, Heft 3/ 1992, Hrsg. von der Landsmannschaft der Donauschwaben. Bundesverband. Sindelfingen.

Fricke/ Klotz: **Geschichte der deutschen Literatur**, Lübeck/Hamburg: Mathiesen.

Jorga Nicolaie (1913): **Geschichte des Osmanischen Reiches**, Bd. 5, Primus.

Kayser, Wolfgang ([15]1971): **Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft**, Bern und München: Francke.

Kessler, Dieter (1997): **Die deutschen Literaturen Siebenbürgens, des Banates und des Buchenlandes. Von der Revolution bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (1848-1918)**, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 9, München: Kindler.

Lessings Werke, Bd. 4, Leipzig: Philipp Reclam jun.

Lüdemann, Wilhelm von (1827): **Geschichte Griechenlands und der Türkei**, Bd. 4, Dresden: Hilschersche Buchhandlung.

Mann, Thomas (1997): **Essays**, Bd. 6, Frankfurt/Main: S. Fischer.

Mann, Thomas (2005): **Die Erzählungen**, Frankfurt/Main: S. Fischer.

Pechtol, Maria (1972): **Thalia in Temeswar. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert**, Bukarest: Kriterion.

Preyer, Johann Nepomuk (1828) in: **Iris**, Nr. 2/ 1828, 8.

Preyer, Johann Nepomuk (1828): „Phantasie" in: **Iris**, Nr. 31/ 1828, 123.

Preyer, Johann Nepomuk (1833): „Dramaturgische Aphorismen". In: **Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt**, Wien, 25. und 26 Jg., Nr. 89/ 1833, 356.

Preyer, Johann Nepomuk (1836) in: **Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode**, Herausgeber und Verleger Franz Wiesen, neunter Jahrgang, Nr. 88/ 1836.

Preyer, Johann Nepomuk (1853): **Canova. Dramatisches Gedicht in fünf Acten**, Leipzig: F.A.Brockhaus.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)

Preyer, Johann Nepomuk (1854): **Die Sulioten. Trauerspiel in fünf Akten**, Leipzig: F.A.Brockhaus.
Preyer, Johann Nepomuk (1858): **Ver sacrum. Dichtungen von Johann N. Preyer**, Gmunden: Johann Habacher.
Preyer, Johann Nepomuk (1882a): **Hunyady Láßló. Trauerspiel in fünf Aufzügen**, Wien: Carl Gerold's Sohn.
Preyer, Johann Nepomuk (1882b): **Hannibal. Trauerspiel in fünf Aufzügen**, Wien: Carl Gerold's Sohn.
Rehm, Walther (1936): *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. In: Otto Immisch (Hrsg.): **Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike**, 2. Reihe, Bd. XXVI, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
Schiller, Friedrich (1955).: **Werke in drei Bänden**, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
Schmidt, Hermann Th. (1853): **Dramatische Schriften**, Leipzig: Arnold.
Steiner, J. (1918): „J.N. Preyer als Dramatiker. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung im Banate". In: Vetter Michel (Hrsg.) **Der schwäbische Hausfreund. Volkskalender auf das Jahr 1918**, siebenter Jahrgang, Temeswar, 31.
Szentkláray, Eugen (1891): **Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Ungarn**, Bd. 2, Wien: kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei.
Täuber, Radegunde (1977): **Johann Nepomuk Preyer. Sein Leben und Werk in Wort und Bild**, Bukarest: Kriterion.
Weresch, Hans (1975): **Adam Müller-Guttenbrunn und seine Heimatromane. Ein Beitrag zur Banater Literaturgeschichte**, Freiburg: Selbstverlag des Verfassers.

BDD-A13145 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:58:40 UTC)