



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

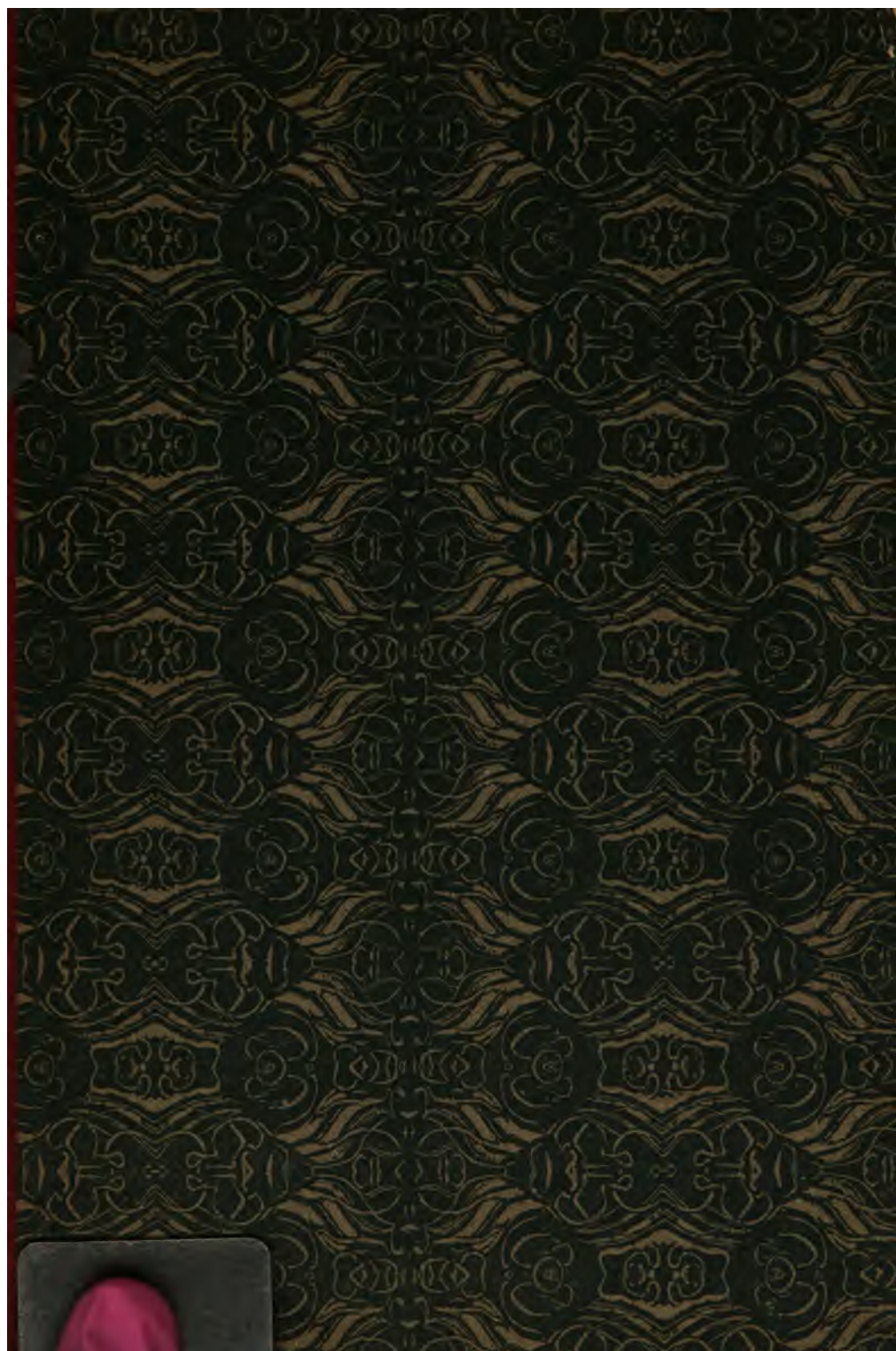
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.







1-5. Names

Man

## Klassische Dramen und ihre Stätten



NAFH  
Kohlraum

7/26. 20/8/05

# Klassische Dramen und ihre Stätten

Von

Robert Kohlrausch

Illustriert von Peter Schnorr



Stuttgart 1903

Verlag von Robert Suß

1113



THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
**133039B**  
ASTER, LENOX AND  
TILDEN FOUNDATIONS  
R 1941 L

Druck von H. Bong' Erben in Stuttgart.

## Vorwort.

Weit umher, nach Norden und Süden, bin ich gewandert, um die Blätter zu sammeln, die nun hier vereinigt sind. Stets hatte ich Begleitung von bester Art. Denn unsere großen Dichter waren an meiner Seite und ihre Gestalten wiesen mir den Weg. Die Erdenheimat dieser Gestalten aufzusuchen und sie zu vergleichen mit ihrer Dichterheimat, das war mein Ziel. Wo der Poet seinem Werk einen realen, fest bezeichneten Ort zum Hintergrunde gegeben hatte, — mochte die Geschichte oder eigener Wille ihn dabei geleitet haben, — da wallfahrtete ich zu dieser durch eine große Dichtung geheiligten Stätte, um sie auf ihren eigenen Charakter und auf ihre Beziehung zu jener Dichtung zu prüfen. Nach Jagsthausen und Heilbronn bin ich gezogen dem Göß von Berlichingen zuliebe, nach Verona und Montecchio, weil Romeo und Julia mich dorthin riefen, und so nach vielen anderen Orten diesseits und jenseits der Alpen. An den Stätten der großen klassischen Dichtungen aber gedachte ich der kleineren Quellen, aus denen sie gewaltig und prächtig hervorgeströmt sind, und verglich das Gewordene mit seinem rohen Stoff. So gesellte sich die Kunstgeschichte der Poesie, die Stätten aber, die ich besuchte, begannen auch zu reden und steuerten ein Stückchen Weltgeschichte bei. Mit einem

reichen Schatz von Anregung und Genuß bin ich heimgekehrt und ich hoffe, daß etwas davon durch dieses Werk auch auf andere übergeht.

Die Liebe zu unserer klassischen Poesie lebt noch tief im deutschen Volke. Die Jugend vor allem läßt sich die Begeisterung für das wahrhaft Große nicht nehmen, die Schule pflegt sie, und wenn mitunter eine törichte Kritik an Schiller oder Lessing heute zu mäkeln wagt, — noch auf unabsehbare Zeit werden sie nachwirken in deutschen Seelen, weil sie stets wieder aufleben in den Herzen der Jugend. Ihr zu dienen wie den Erwachsenen, die sich das köstliche Gut der Begeisterung bewahrt haben, ihnen allen den Genuß unsterblicher Werke zu erhöhen und neue Wege zu solchem Genuß zu weisen, das wäre meines Buches schönstes Ziel.

München, im Juli 1905.

Robert Kohlrausch.

# Inhalt.



## ✓ Shakespeare

✓ Der Kaufmann von Venedig . . . . .	9
✓ Der Widerspenstigen Zähmung . . . . .	34
✓ Hamlet . . . . .	56
✓ Romeo und Julia . . . . .	76

## Lessing

Emilia Galotti . . . . .	101
--------------------------	-----

## Goethe

Göz von Berlichingen . . . . .	129
Tasso . . . . .	153
Faust . . . . .	176

## Schiller

fiesco . . . . .	205
Wilhelm Tell . . . . .	250

## Kleist

Käthchen von Heilbronn . . . . .	261
Der Prinz von Homburg . . . . .	283



Fred Unger 12. June 1941



# Shafespeare

Der Kaufmann von Venedig. —  
Der Widerspenstigen Zähmung. —  
Hamlet. — Romeo und Julia.





## Der Kaufmann von Venedig.

Und wie die Phantasie Gebilde schafft  
Von unbekanntem Dingen, stattet sie  
Des Dichters Hand mit Wohnsitz aus und Namen.

Es ist die höchste dichterische Kraft, die Shakespeare in diesen Versen feiert: die schöpferische Kraft im eigentlichsten Sinn. Gottgleich zaubert der Dichter Gestalten aus dem Nichts hervor, gottgleich schafft er ihnen eine Heimat, ihrer Art gemäß. Aus dem „Sommernachtstraum“ klingen jene Worte her und auf die Fabelwelt dieser Dichtung beziehen sie sich zunächst. Die Elfen, der Puck, das Herzogtum Athen, der Zauberwald mit seinen Wunderblumen, sie alle waren nicht, ehe Shakespeare nicht war. Als seines Geistes Schöpfungen überdauern sie ihn; die bunte Geisterwelt lebt und ist, seit er sein „Werde!“ zu ihr sprach. Er selbst wurde zu Staub, aber das fröhliche Lachen des Puck tönt weiter durch die Jahrhunderte.

Anderer Werke fordern vom Dichter andere Kräfte. Nicht immer hat er mit souveräner Macht das Nichts nach seinem Willen zu beleben und zu formen; oft stellt sich ihm die harte Wirklichkeit als Schranke in den Weg, und er hat heiß zu kämpfen, bis er seine Gestalten mit ihr und mit sich selbst in Einklang gebracht hat. Wo Stoff, Zeit und

Land für eine Dichtung gegeben sind, — und gerade die größten Dichter haben sich vielfach solchen Halt und Zügel für ihre Phantasie gewählt, — da müssen Beobachtungsgabe, Kritik und Anpassungsfähigkeit die eigentliche Schöpferkraft ergänzen. In ferne Zeiten und fremde Länder, nicht in freie Regionen der Phantasie, sondern in unbekannte und vergangene Wirklichkeiten muß sich der Dichter hineinversetzen, und wenn er wahrhaft groß ist, so tut er's mit Hilfe wunderbarer Intuition. Die Tage des Götz von Berlichingen sind durch Goethe wieder lebendig geworden, und die Berge der Schweiz leuchten im Sonnenlicht und Mondesglanz über den Gestalten des ‚Tell‘ in kraftvoller Wahrheit, ohne daß Schiller sie jemals mit Augen geschaut hat. Für den Beobachter aber sind solche Fälle beinahe noch lehrreicher, als die, wo der Dichter in völliger Freiheit schuf; denn die Wirklichkeit bietet einen Maßstab für den Vergleich, der einem heiteren Phantasiespiel gegenüber fehlt. So ist es denn merkwürdig interessant, jene Stätten aufzusuchen, wo die klassischen Dramen mit Wirklichkeitshintergrund spielen, einerlei ob Geschichte, Sage, Ueberlieferung dem Dichter den Weg zu einer bestimmten Ortlichkeit gewiesen haben. Meist wird man finden, daß der Ort dem Dichter mehr verdankt, als dieser ihm, und daß die Strahlen einer Dichtersonne auch altes, totes Mauerwerk eigentümlich verschönern und verklären können. Was wäre Heilbronn ohne das ‚Kätzchen‘, was Jagsthausen ohne den ‚Götz‘, was Eger selbst ohne Schillers ‚Wallenstein‘? Dort auf dem Marktplatz unter der kunstreichen Uhr des Rathauses meinen wir das traute, träumerische Kind wandeln zu sehen; im Ahnensaal der väterlichen Burg tafelt der wackere Ritter mit der eisernen Hand im Kreise seiner Getreuen, und aus den engen Räumen zu Eger, wo der Friedländer zur letzten Ruhe ging, tönen düster die Worte her: „Ich denke einen langen Schlaf zu tun.“

Hat der Dichter den Ort besucht und studiert, so kommt für den Menschen von heute ein neuer Reiz hinzu: des großen Mannes Gestalt gefellt sich zu denen, die er geschaffen hat, und belebt mit ihnen zugleich die unvergeßlich gewordene Stätte. Doch ist dieser Fall nicht häufig. Schiller war für den ‚Wallenstein‘ in Eger, Goethe in Ferrara für den ‚Casso‘, — im allgemeinen haben sie durch Buchstudium und Intuition die lebendige Anschauung ersetzt. Da könnte es Torheit scheinen, jezt mehr tun zu wollen, als sie, und Orte aufzusuchen, die ihnen fremd geblieben sind. Aber die scheinbare Torheit verwandelt sich, indem man sie ausführt; sie leitet, wie eine vielfache Probe mir bewiesen hat, auf doppeltem Wege zu Genuß und Gewinn. Entweder stimmt der Schauplatz einer Dichtung mit ihrem Charakter in mitunter wunderbarer Weise überein und macht sie selbst erst ganz verständlich, oder man findet den Gegensatz anstatt der Harmonie und sieht — nach dem großen Gesetz des Kontrastes — Dichtung und Schauplatz, jedes für sich, in doppelt scharfer Beleuchtung, in zwiefach deutlichen Formen. Dabei ist es gleichgültig, ob die Dichter selbst die Stätte ihres Dramas mit leiblichen Augen geschaut haben. Oft haftet an der Sage, dem geschichtlichen Ereignis, das als Samenkorn einer großen Dichtung in eine empfängliche schöpferische Seele fiel, etwas wie Heimatsduft, wie Erdgeruch, der im Dichterwerk aus geheimer Naturnotwendigkeit weiterlebt und uns mit voller Kraft entgegenströmt, sobald wir den fernen Ursprungsort der ersten Quelle betreten; aber wenn ein Drama auch nur den Wegweiser macht zu einer Stätte, die ihm selbst gegensätzlich und fremd ist, so entsteht durch den Vergleich von Wirklichkeit und Phantasiespiel eine eigenartige Wirkung; Wahrheit und Dichtung treten, ihr Daseinsrecht verteidigend, mit stärkerem Nachdruck hervor, und aus der Dissonanz zwischen beiden entwickelt sich eine neue Melodie.

Zuerst aber habe ich den Einklang auf meinen Fahrten gefunden, nicht solch interessante Dissonanz. Venedig hat ihn mich empfinden lassen, den wunderbarsten Einklang von Schauspiel und Dichtung. Venedig! So viel gepriesen, beschrieben, besungen, und stets wieder neu an Zauber und Reiz! Durch die Erinnerung an Shakespeares ‚Kaufmann‘ aber, durch den Vergleich der Dichtung und ihrer Stätte belebt sich diese mit seltsam heimischen Gestalten. Voll staunender Ueberraschung findet man alle die Elemente, die sich im ‚Kaufmann von Venedig‘ begegnen und mischen, hier wieder in der einzigen traumhaften Stadt, an deren weiße Marmorpaläste das Wasser pocht. Märchen, Tragödie und Lustspiel vereinigen sich in jenem Werk, Phantasiewelt und Wirklichkeit greifen ineinander über, — und all das, was der Dichter kühn verband, wird in Venedig zu lebendiger, greifbarer Wahrheit.

Wie er es liebte, verflocht Shakespeare auch im ‚Kaufmann‘ zwei verschiedene Handlungen ineinander, und beide sind märchenhaft in vielen Zügen. Jene Zweiteilung des Stückes wird auf dem Titelblatte der ältesten gedruckten Ausgabe mit naiver Deutlichkeit ausgesprochen. Im Jahre 1600 benannte man die buntfarbige Dichtung: ‚Die vortreffliche Geschichte vom Kaufmann von Venedig, mit der ausbündigen Grausamkeit des Juden Shylock gegen besagten Kaufmann, im Ausschneiden eines richtigen Pfundes von dessen Fleisch. Und wie Porzia durch die Wahl von drei Kästchen gewonnen wurde.‘ Da hat man die beiden Handlungen klar nebeneinander: den furchtbaren Vertrag mit dem Juden und die Wahl unter den drei Kästchen. Beide stammen übrigens aus der gleichen Quelle; Shakespeare, der so gerne den Stoff als etwas Gegebenes nahm, um seine ganze, gigantische Kraft auf die Erschaffung der Menschen zu konzentrieren, fand sie in der alten Geschichten- und Anekdotensammlung, die unter dem Titel der Gesta Romanorum im Mittelalter weit ver-

breitet war. Hier las er die Erzählung von dem Vertrage eines Ritters mit einem Kaufmann, der ihm Geld borgte, und dem er all sein Fleisch zum Pfand setzte, wenn er das Darlehen nicht rechtzeitig einlösen konnte, — nur daß in dieser Geschichte der Geldgeber noch kein Jude war. Im übrigen verlief die Sache ähnlich, wie Shakespeare sie dargestellt hat. Der Tag der Zahlung erschien, der Ritter war nicht imstande, seinen Gläubiger zu befriedigen, und wurde vor Gericht gestellt, um die Buße zu leiden. Auch hier erschien eine als Mann verkleidete Frau als Retterin, aber die Gemahlin des Ritters selbst, keine Fremde. Sie versuchte, durch weitgehende Angebote des Kaufmanns hartes Herz zu erweichen, doch als er unerbittlich blieb, rief sie aus: „Herr Richter, sprecht ein gerechtes Urteil über das, was ich sagen will: Ihr wißt, daß der Ritter sich niemals zu etwas Anderem schriftlich verbunden hat, als zur Ermächtigung des Kaufmanns, ihm das Fleisch von den Knochen zu schneiden ohne Blutvergießen, weil davon nichts gesagt ist. Mag er denn gleich Hand an ihn legen, wenn er aber sein Blut vergießt, hat der König gegen ihn zu verfahren.“ Durch diese Rede — das trockene Urbild des poesievollsten Plaidoyers, das je gesprochen worden ist, — war der Grausame besiegt und nahm zu demütigen Bitten seine Zuflucht, wie Shylock es tut. „Gebt mir mein Geld,“ jammerte er, „und ich will die ganze Klage gegen ihn fallen lassen.“ Aber die Frau verhöhnnte ihn mit klugem Wort: „Amen, ich sage Euch, Ihr sollt keinen Heller bekommen; so legt denn Hand an ihn, daß Ihr sein Blut nicht vergießt.“ Also besiegt, mußte der Kaufmann ohne Zahlung abziehen; und so, heißt es, wurde das Leben des Ritters gerettet, ohne daß er einen Heller dafür, gegeben.

Dies war die eine Geschichte, die Shakespeare in den *Gesta Romanorum* las; die zweite erzählte ihm von einer Königstochter, die nach Rom kam, um sich mit dem Sohne

des Kaisers zu vermählen. Der vorsichtige Herrscher wollte sie prüfen und ließ drei Gefäße vor sie hinstellen, die aus Gold, Silber, Blei gefertigt und mit Inschriften versehen waren. Auf dem goldenen Gefäß war zu lesen: „Wer mich erwählt, findet, was er verdient,“ sein Inhalt aber bestand aus Totenknochen. Das zweite, silberne war mit Erde gefüllt und trug die Aufschrift: „Wer mich erwählt, findet, wonach die Natur verlangt.“ Im dritten aber waren die herrlichsten Edelsteine, und darauf war geschrieben: „Wer mich erwählt, findet in mir, was Gott verordnet hat.“ Der Kaiser ließ nun die Königstochter unter diesen drei Gefäßen wählen und versprach ihr die Hand des Sohnes, wenn sie Nützliches und Ersprießliches in dem bezeichneten Gefäße finde. Sie entschied sich für das bleierne Gefäß und errang so die Hand des Gewünschten, — von Liebe ist in dieser Geschichte noch nicht die Rede. Den Vorgang der geheimnisvollen Wahl hatte Shakespeare bis auf die Inschriften hin hier gefunden, aber ein Weib war die Wählende, Werbende, und das paßte ihm nicht für die Bühne. Zur Herstellung des richtigen Verhältnisses der Geschlechter half ihm eine andere Geschichte, die sich in einer italienischen Novellensammlung des Giovanni Fiorentino aus dem Jahre 1554 fand, und in der auch sonst schon der künstlerischen Formung des Stoffes glücklich vorgearbeitet worden war. Hier zog ein Jüngling aus, um zu werben, und dieser Jüngling besaß zugleich in seinem Pflegevater, einem reichen, venetianischen Kaufmann, einen zärtlichen Freund und Beschützer. Die Jungfrau von Belmonte freilich, um die der junge Gianetto warb, erschien als eine Art von Kirke, die jeden Freier, der ihr nicht paßte, mit allerlei heimtückischen Künsten von sich fern hielt und ihn außerdem noch um Geld und Gut zu bringen wußte. Zweimal sandte sie auch Gianetto ausgeplündert, seiner Schiffe beraubt heim, das dritte Mal aber gewann er ihre Gunst und ihre Hand. Für diese

dritte Fahrt hatte sein Pfllegevater ihn nur mit Hilfe eines Darlehens ausrüsten können, das er von einem Juden in Mestre nahm, und wofür er diesem ein Pfund von seinem Fleisch verschreiben mußte. Der Schein verfiel, der Jude trachtete ihm nach dem Leben, sein Ende schien gekommen, — da griff die Frau von Belmonte, als Mann verkleidet, hilfreich und rettend ein. In dieser Novelle war also schon vieles vereinigt, was auch Shakespeare verbunden hat; er brauchte nur noch an die Stelle unschöner Künste bei der Herrin von Belmonte die Wahl zwischen den drei Kästchen zu setzen, und das Gerippe seines Werkes war fertig. Auch die Gestalt des Juden war bereits gegeben und Venedig zum Schauplatz erwählt worden, die kluge Vereinigung zweier Handlungen aber, von denen die eine heiter, die andere ernst war, während beide im märchenhaften Grundton schön zusammen stimmten, blieb dennoch Shakespeares eigenstes Werk. Jener märchenhafte Charakter beider Handlungen erklärt und rechtfertigt vieles in der eigenartigen Dichtung. Im Märchen nur findet man die Verfügung über die Hand einer Jungfrau durch den Zufall solcher Kästchenwahl erträglich; denn das Märchen hat seine besondere Gottheit, die alles zum Guten zu lenken pflegt. Märchenhaft ist auch der Vertrag mit dem Juden, dessen Grausamkeit ihn der Spukgestalt eines Oger verwandt macht, märchenhaft die naive Hilfslosigkeit aller Personen, mit Ausnahme einer einzigen klugen Frau, den Nachstellungen dieses Juden gegenüber. Es ist viel vom Gesetz und Recht Venedigs in dem Stücke die Rede, dabei erfreuen sich aber die Personen, bis zum Dogen hinauf, einer rührenden Unfähigkeit, diese Gesetze gegen den Juden anzuwenden und den Kaufmann vor seinen Nachstellungen zu schützen, was auch ohne Porzias Dazwischentreten sehr wohl möglich wäre. Ueberall finden wir die naive Harmlosigkeit einer märchenhaften Welt, und wenn Shakespeare dieser Welt daneben doch eine Reihe von

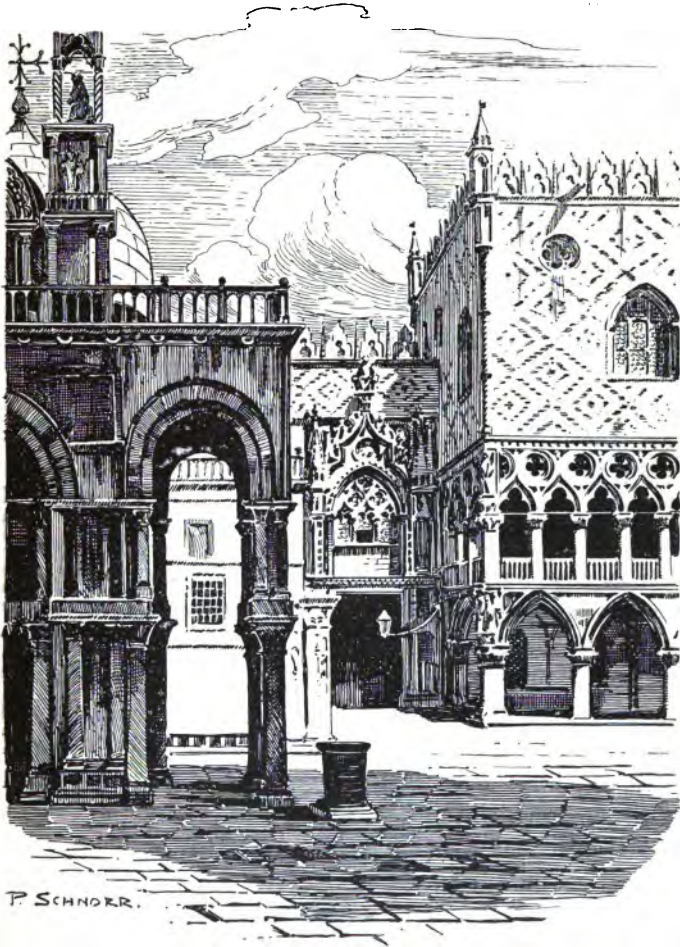


Wirklichkeitszügen gab, so durfte nur er das wagen, ohne die künstlerische Harmonie zu stören. Innerhalb seiner Märchenwelt schlägt der Dichter alle wechselnden Töne an, von der Posse und dem Lustspiel bis zur Tragödie hinauf. Der muntere, wenn auch nicht allzu weitreichende Lanzelot vertritt den ausgelassenen Humor der Posse, aus Porzias Munde klingt die maßvolle Heiterkeit des Lustspiels, und hinter der Gestalt des blutgierigen Shylock steigt es empor wie eine tragische Wetterwolke. Doch sie droht nicht lange. Der finstere Schatten verschwindet, und für alle die Menschen, die sich zusammengefunden haben, bricht eine sanfte Mondnacht an, so voll von süßer Melodie und Licht, wie nur die Welt eines märchenhaften Glückes zu sein vermag. Lustspiel, Tragödie und Märchen, — alles in einem ist der ‚Kaufmann von Venedig‘. Die Stadt aber, nach der er seinen Namen trägt, verkörpert das Gleiche. Klingt es nicht schon wie ein Märchen, wenn man von ihr erzählt? Bei dem Namen ‚Venedig‘ muß ich immer an ein Erlebnis aus meiner Kindheit denken, an das neugierige Staunen, das mich ergriff, als eine alte Guckkastenfrau uns Kindern ein Bild von Venedig zeigte und dabei geheimnisvoll sagte: „Diese Stadt ist ganz auf Wasser gebaut.“ Jahrelang suchte ich die Art dieser wunderbaren Bauweise zu ergründen, als ich dann aber später die Wirklichkeit mit eigenen Augen sah, war sie kaum weniger märchenhaft, als der Ausspruch jener alten Frau. Eine Stadt, in der die Straßen Kanäle, die Wagen Gondeln, die Kutscher Seeleute sind, in der es kein Peitschenknallen, keinen Staub, keine Pferde und kein Rädergerassel gibt, — liegt dieser Ort wirklich auf unserem Stern, auf unserer lärmerefüllten Erde? Aber auch wenn man das alles kennt und sich eingelebt hat in diese wunderbare Welt, das Märchen begegnet einem hier doch immer wieder auf Schritt und Tritt. Man wandelt abends einsam durch die Straßen, verfehlt nachsinnend den Weg und

verläßt die Gassen, die von Menschengewühl erfüllt sind; immer stiller und einsamer wird es umher, die Laternen scheinen dunkler zu brennen, die Häuser zu beiden Seiten höher empor zu wachsen und dabei immer näher und näher zusammenzurücken. Man vermag die Arme nicht mehr auszubreiten, ohne an die dunklen Steinwände anzustoßen; die Öde legt sich beängstigend auf die Brust, die finsternen Haustüren erscheinen wie die Eingänge zu Räuberhöhlen, man ringt nach Atem, Luft und Freiheit. Da plötzlich endet die Straße, die enge, schmale, finstere; ein Platz tut sich auf, einsam auch er, aber von Mondeslicht erfüllt, und in dem grünlichen Schimmer steigt es empor wie ein geträumtes Wunderwerk. Eine Kirchenfassade, überreich, aus weißem Marmor gebildet, mit Ornamenten, Zieraten, Gestalten überschüttet, bietet sich dem Lichte der Nacht, das in weichen Strömen an ihr nieder gleitet und über alles Schöne den zwiefachen Zauber halben Geheimnisses ergießt, — das ist das Märchen! Oder man fährt in schwarzer Gondel im Dämmerchein die langen dunklen Kanäle entlang, die Seitenstraßen der Wasserstadt. Totenstille ringsum; nur ein ganz leises Aufseufzen des Wassers, das der Kiel mit einem Stoß zerschneidet, ein Stöhnen des Holzes unter dem Tritt des Ruderers, der stehend das Fahrzeug lenkt, ein Ruf von ihm durch die Stille des Abends, um den Genossen im Nebkanal zu warnen vor einem Zusammenstoß. Durch die wachsende Dunkelheit schauen die alten Paläste her, und man vermag kaum den Verfall noch zu erkennen, dessen Spuren sie tragen. Eine grenzenlose Traurigkeit breitet ihre schattenden Flügel aus, die finstere Gondel erscheint wie ein Sarg, und die dunkle Gestalt des Gondoliere wird zum Charon, der nach dem Hades steuert. Da plötzlich belebt sich die Luft! Musik tönt leise, dann lauter; Gesang fügt sich zu Mandolinenton, die Worte eines Liedes klingen halb heiter, halb melancholisch durch die sinkende Dunkelheit her. Plötzlich biegt

man ein in den großen Kanal, und ein zauberhaftes Schauspiel wird Wirklichkeit. Von einem mächtigen Fahrzeug her klingt die Musik, und dieses Fahrzeug ist ganz in Licht getaucht; buntfarbige Flammenketten umschlingen es, steigen auf, steigen nieder, gleiten heran und vorüber. Hinterher aber hunderte von Gondeln, alle mit farbigen Lampen geziert, die glühende Funken über das Wasser streuen; in endloser Schar ziehen die bunten Lichter über die stille Flut, spiegeln sich in ihr und machen anderen Platz von anderen Farben, immer mehr, immer mehr, — das Märchen! Oder man steigt die goldene Treppe im Dogenpalast hinauf, die einstmal nur der Fuß des Nobile betreten durfte, und tritt hinein in die Säle, wo der Gestalten Fülle verschwenderisch aus Wand und Decke quillt. Ein Farbenrausch, ein süßes Vergessen und süßeres Genießen umfängt die Seele. Eine Welt des Glanzes und der Schönheit, von der man sonst nur träumen darf, ist Wirklichkeit geworden; die Götter der alten Welt leben wieder auf und verbinden sich friedlich nachgeborenen Geschlechtern. Es leuchtet rings von Gold, Farben und Marmor! Da folgen wir dem Führer, schreiten eine Treppe hinab, treten durch eine Thür, die er öffnet, und fühlen uns vom feuchten Moderduft finsterner Gefängnisse umweht. Es gibt in der ganzen Welt keinen grausameren Gegensatz, als diesen. Auch hier das Märchen, aber mit der Tragödie vermählt. Und diesem Bündnis begegnet man noch oft in Venedig. Wie sich dort im Gesang, im Lautenspiel und fröhlichen Lachen bei der Serenata auf dem Canal grande das Lustspiel dem Märchen verband, so heftet sich ihm die Tragödie noch weit öfter an die Fersen.

Mitten im fröhlichen Gewühl des Markusplatzes, der wie ein heller, gewaltiger Tanzsaal zu zauberhaftesten Lustbarkeiten einlädt, taucht sie plötzlich auf. Der Blick, der vom Gold- und farbenschlummer der uralten Kirche zum weißen



Dogenpalast zu Venedig.

Marmorglanz des Dogenpalastes hinüberglitt, wird mit einem Male starr und erschrocken. Er haftet auf zwei roten Säulen, die in das Unschuldsweiß der langen Arkadenreihen die Farbe des Blutes hineintragen. Zwischen diesen beiden Säulen wurden die Todesurteile der Republik verkündet, jene unzähligen Todesurteile, die das Pflaster des märchenhaft schönen, scheinbar der Freude geweihten Platzes mit Strömen warmen Menschenblutes besudelten. Und dort, — zwischen den beiden hohen, schlanken Säulen der Piazzetta, von wo der geflügelte Löwe und der heilige Theodor, der durch St. Markus entthronte Schutzpatron von Venedig, niederblicken, wo die Wasserfläche im Lichte der Nacht so träumerisch herüberglänzt, — dort heben sich Schattengestalten grau und furchtbar empor. Dort war die Richtstätte für die Verurteilten, dort beugten sich die Nacken dem Schwert, dort verklangen die letzten Seufzer der Sterbenden. Auf diesem schönen Platze war die Opferstätte der seltsamen Stadt, in der vor ein paar hundert Jahren alles zum Genuß des Daseins zusammenströmte, was Europa an Lebenslust und Reichtum besaß, und wo trotzdem schon damals die stillen Gondeln in der Farbe des Todes dahinglitten, wo die Menschen — wie in steter Furcht vor einander — mit Masken vor den Gesichtern umhergingen, wo der Rat der Zehn im geheimen seines furchtbaren Amtes waltete und besoldete Mörder hielt, um ohne Lärm die Leute aus der Welt zu schaffen, deren öffentliche Hinrichtung zu viel Aufsehen erregt hätte. So streckt in Venedig aus Pracht und Schönheit hervor der Tod seine Faust, der vernichtende und erlösende Beschließer aller menschlichen Tragödien. Die größte aller Tragödien aber, die man hier schauen kann, ist es nicht Venedig selbst? Diese entthronte, in sich zusammengesunkene, vom Alter gezeichnete Herrscherin von ehemals, verkörpert sie nicht eine ganze Reihe von Tragödien? Keine feindliche Flotte hat jemals diese Stadt erobert, keine

Kugel hat sie getroffen, kein Zerstörer sie betreten, und doch ist sie nur noch der Schatten von ihrem einstigen Selbst. Die Paläste verfallen und stehen leer, oder halb bewohnt; Fabriken und Geschäftsräume haben sich darin eingemischt. Ein armes, bettelhaftes Volk peinigt den Fremden, und wo der einst an zweihunderttausend Menschen hausten, darunter die reichsten der damaligen Welt, da müht sich jetzt kaum die Hälfte in einer neuen Zeit um eine neue Existenz.

Aber auch Schuld und Sühne fehlen dieser Tragödie so wenig, wie eine künstlerische Verklärung. Die Geschichte Venedigs ist eine Warnung für alle Gemeinwesen, ob groß oder klein, denen wirtschaftliche Interessen das Höchste in der Welt scheinen, und die jedes ideale Motiv meinen verachten zu dürfen. Seit sich einfache Fischer auf den kleinen Inseln vor den adriatischen Sümpfen ansiedelten, seit sie zu vermögenden Kaufleuten wurden und sich Tribunen, dann — vereint — einen Dogen wählten, seit jenen Tagen bis in die fernsten Zeiten höchster Macht hat das vom Rivo Alto her sich ausdehnende Venedig mit eiserner Konsequenz nur seiner wirtschaftlichen Entwicklung gedient. Idealerer politische Motive hat es nicht gekannt. In den Kreuzzügen, die mit religiöser Begeisterung Millionen von Gemütern erfüllten, hat Venedig nur eine Gelegenheit gefunden, sich auf Kosten aller Beteiligten zu bereichern. Das neue Königreich Jerusalem war für die Venetianer nichts, als ein erwünschter Handelsplatz, mit dem sich günstige Beziehungen anknüpfen ließen, und als die lombardischen Städte den Kampf mit Friedrich Barbarossa aufnahmen, da war für die Republik von San Marco das einzige Motiv zu ihrer Unterstützung die Furcht vor einem Übergewicht der Kaisermacht in Italien, die ihrer Wirtschaftspolitik hätte schädlich werden können. Auch Venedigs innere Entwicklung geschah unter dem selben Gesichtspunkt, und zunächst brachte diese Politik ihm eine Zeit höchster Macht;

im fünfzehnten Jahrhundert beherrschte die Republik das gesamte Adriatische Meer mit seinen bedeutsamsten Küstenstrichen, der geflügelte Löwe thronte auf Kreta und Cypern, ein Gebiet von zweitausend Quadratmeilen gehörte ihr, und der Handelsumsatz bezifferte sich auf zehn Millionen Dukaten. Dann aber begannen die Verluste, der Niedergang. Der Adel war in Venedig von alters her identisch gewesen mit den Vertretern von Großhandel und Schifffahrt und hatte, um seine wirtschaftlichen Interessen einseitig zu fördern, die Geislichkeit ebenso geschickt von der anfänglichen Teilnahme an der Herrschaft auszuschließen gewußt wie das Volk. Nachdem er dann aber auch innerhalb des eigenen Kreises noch eine Oligarchie geschaffen hatte, waren die Gefahren des Aussterbens und der Degeneration heraufbeschworen worden. So sank die höchste Macht Venedigs allmählich in sich selbst zusammen. Dazu kamen die immer energischeren Eroberungsversuche fremder Herrscher, und mit der eigentlichen politischen Machtstellung Venedigs war es im sechzehnten Jahrhundert vorbei, wenn auch der Goldglanz des Reichtums die Lagunenstadt noch lange umstrahlte. Und gerade in dieser Periode politischen Niedergangs gesellte sich versöhnend und verklärend ein anderer Glanz hinzu, das reine, schöne Leuchten aller zum höchsten Wirken vereinigten Künste. Die Renaissance prägte Venedig einen so herrlichen Stempel auf, wie nur einer der kunstberühmten Städte des festen Landes, und in der märchenhaften Umgebung der stillen Wasserstadt wirken auch die Künste noch eigener, mit noch gesteigerter Kraft. So ist der Schluß dieser Tragödie, die Venedig heißt, in ein so mildes Licht getaucht, wie das mondscheinumwobene Ende von Shakespeares Dichtung, und wenn heute kein Doge mehr am Himmelfahrtstage auf dem Bucentoro hinausfährt, um sich der stolzen Adria zu vermählen, so wallfahrten dafür die Bewohner aller Länder zu dem köstlichen Grabmal einstiger Größe.



Ob auch Shakespeare diese Wallfahrt gemacht hat, ob er Venedig sah in seiner ganzen Pracht? Niemand vermag es zu sagen; der Schleier des Geheimnisses ruht über dem Leben des größten Dramatikers. Absolut ausgeschlossen ist der Gedanke nicht; denn in den Sonetten, die man nach Ueberwindung veralteter Torheit und Prüderie jetzt mehr und mehr als wertvollstes biographisches Denkmal betrachtet, ist mehrfach von einer offenbar längeren Reise die Rede, die den Dichter von seinem geliebten Freunde trennte. Das Meer muß er bei dieser Gelegenheit gekreuzt und den Kontinent betreten haben, weil er sehnsuchtsvoll klagt: „denn Meer und Land hält mich in schwerem Bann“. Über diese Vermutung hinaus aber gibt es keine Gewißheit; ob Shakespeare bis Venedig kam und dort alle die Elemente des ‚Kaufmann‘ mit eigenen Augen so wunderbar vereinigt und verkörpert fand, wird wohl immer Geheimnis bleiben. Wahrscheinlich hat er jedoch nur darum die Stadt von San Marco zum Schauplatz gewählt, weil Giovanni Fiorentino es vor ihm in seiner Novelle getan hatte, und der Italiener mag ja dichterisches Feingefühl genug besessen haben, um das Passende dieses Hintergrundes zu empfinden. Ein Blick auf die Sonette ist darum aber doch gerade beim ‚Kaufmann von Venedig‘ erwünscht; bei einer Vergleichung der prachtvollen, von so tiefer Glut und so hoher Geistesgröße erfüllten Gedichte wird man neben Ähnlichkeit im Ton, die sich aus verwandter Entstehungszeit erklären, auch eine Beziehung persönlichster Art herausfinden. Manches in den Sonetten mag noch un- aufgeklärt sein; soviel steht jedoch für jeden Menschen mit offenen Augen fest, daß Shakespeare eine leidenschaftliche Neigung zuerst einer Frau, dann einem Freunde schenkte, daß jenes Weib, in der man das Urbild der Kleopatra vermutet, den Freund in ihre Netze zog, und daß der Dichter nach schmerzlichem Kampf auf die Liebe der schwarzen Verführerin

verzichtete, um sein Herz ganz dem geliebten Manne zu eigen zu geben. Die Geschichte einer Freundschaft, und zwar einer leidenschaftlichen Freundschaft, ist aber auch der ‚Kaufmann von Venedig‘ in seiner wichtigsten Handlung, und hat man diese Beziehung zwischen den lyrischen Gedichten und dem venetianischen Drama einmal gefunden, dann treten andere, verwandte Züge rasch hervor. So gewinnt der Umstand eine persönliche Bedeutung, daß Shakespeare die Gestalt des Pflegvaters, die er beim Novellisten fand, in die eines Freundes verwandelte. Man verfolgt so gern in den Werken unserer großen Dichter die Beziehungen auf ihr eigenes Leben; bei Shakespeare ist man hier leider auf Vermutungen angewiesen. Dem ‚Kaufmann‘ gegenüber wird aber bei genauer Beobachtung der Sonette die Vermutung fast zur Gewißheit, daß gerade hier der Dichter seine eigenste Empfindung hat reden lassen, daß er in der Gestalt des Antonio sich selbst gezeichnet hat. Die tiefe, scheinbar unerklärte Schwermut, die aus vielen der Sonette spricht, bildet gleich den Einleitungsafford des Schauspiels; Antonio weist die neugierigen Frager, die den Grund dieser Schwermut kennen möchten, mit der Entgegnung ab: „Fürwahr, ich weiß nicht, was mich traurig macht.“ Er weiß es gut genug, aber er will es nicht aussprechen. Die tiefste Ursache seiner Melancholie ist das Bewußtsein, daß der Freund ihm die Neigung niemals in gleichem Maß erwidern wird, daß in dessen Herzen stets ein Weib als Königin regiert. Es ist dieselbe Empfindung, die sich in den Versen des einen Sonettes ausspricht, wenn auch die Situation nicht ganz die gleiche ist.

Daß du sie hast, ist nicht mein ganzer Schmerz,  
Obwohl sie mir, beim Himmel! teuer war.  
Doch daß sie dich hat, daß dein Freundesherz  
Jetzt ihr gehört — das beugt mich ganz und gar.

So klagt Shafespeare, Antonio aber erwidert auf die Frage, ob er verliebt sei, mit einem unwillkürlichen: „Pfui! Pfui!“ Noch ferner als der Dichter steht der königliche Kaufmann dem Weibe; die Freundschaft erfüllt ihn ganz und läßt alle anderen Gefühle verstummen. Den Adel der Seele, die Kraft selbstlosen Verzichts aber haben beide gemeinsam; Shafespeares Geistesgröße lebt in Antonio fort. Seine eigenen Wünsche zwingt dieser gewaltsam zum Schweigen, als des Freundes Glück in Frage steht, und um Bassanios Werbung bei Porzia zu ermöglichen, tut er, was er für sich selbst niemals getan haben würde: er leiht Geld vom Juden, dem er sein Fleisch dafür zum Pfande setzen muß. Ohne Zaudern und Klagen stattet er den Freund aus für die Reise zu einer Frau, die ihm den besten Teil von dessen Herzen nehmen wird; sein tiefes Gefühl mit Macht unterdrückend, zeigt er dem Scheidenden bis zum Abschied eine ruhige, gleichmäßige Heiterkeit, und erst nachdem er ihn noch ermahnt hat, seine Rückkehr nicht zu beeilen, sondern nur seiner Liebe und seiner Werbung zu gedenken, überwältigt ihn eine gewaltige Empfindung. Voll Staunen berichtet Salarino über diesen Abschied:

Und hier, die Augen voller Tränen, wandt' er  
Sich abwärts, reichte seine Hand zurück,  
Und, als ergriff ihn wunderbare Rührung,  
Drückt' er Bassanios Hand, so schieden sie.

Solanio aber entgegnet: „Ich glaub', er liebt die Welt nur seinetwegen.“

Dieses Wort offenbart sich als Wahrheit beim Hereinbrechen der Katastrophe über Antonio; sein bevorstehendes Ende bewegt ihn nicht so sehr als der Gedanke an den Freund und der Wunsch, ihm auch im Tode noch zu dienen. „Gebe Gott, daß nur Bassanio mich für ihn zahlen sieht, so gilt mir's gleich.“

Gibt es eine nähere und schönere Parallele zu diesen Worten, als die von liebevoller Demut so ganz erfüllten Verse des einen Sonetts?

Dein Sklav' bin ich, und darum stets bereit  
Zu deinem Dienst, was immer du beliebst,  
Für mich ist kostbar keine andre Zeit,  
Als wenn du mir zum Dienen Anlaß gibst.

Dies Gefühl erfüllt auch Antonio ganz, und als der Jude schon sein Messer gegen ihn zückt; bittet er Bassanio nur, seinem Weibe den Hergang vom Ende des Freundes zu erzählen.

Wie ich euch liebte, rühmt im Tode mich;  
Und wenn ihr's auserzählt, laßt sie entscheiden,  
Ob nicht Bassanio einst geliebt ist worden!

Beim plötzlichen Auftauchen der Rettung aber, bei der wundervollen, märchenhaften Befreiung aus furchtbarster Gefahr findet er kein Wort des Jubels; der Wechsel ist zu groß, er schweigt. Noch einmal spricht er im letzten Akt ein ernstes Wort zur Porzia, um die scheinbare Verstimmung zwischen ihr und ihrem Gatten zu verschweigen, dann tritt er bescheiden zurück. Seine Rolle ist ausgespielt, sein Freund ist glücklich, er hat nichts mehr zu sagen. In dieser Beleuchtung, durch diese Beziehung auf Shakespeares eigenes Leben gewinnt Antonios Gestalt eine Bedeutung, von der man auf der Bühne meist nur einen schwachen Begriff bekommt; hier ist der königliche Kaufmann oft ein recht langweiliger, nüchterner Geselle. Für einen Darsteller von Geist aber sollte es die lochendste Aufgabe sein, alle Feinheiten der Charakteristik an dieser Gestalt klar zu legen, ihre ganze Empfindungstiefe zu erschöpfen; ist doch Antonio Shakespeare und Shakespeare Antonio, und was kann es für den Schauspieler Bedeutenderes geben, als das Herz dieses Gewaltigen der Menge zu offenbaren?

Wird diese Rolle gespielt, wie sie gespielt werden muß, dann bekommt das Stück auf der Bühne seinen richtigen Mittelpunkt; für den passenden Rahmen des reichen Bildes muß der Regisseur sorgen. In den letzten Jahrzehnten, seit dem reformatorischen Auftreten der Meininger besonders, hat man in Deutschland die echte Regiekunst kennen und üben gelernt. Man weiß, daß die stimmungs- und charaktervolle Inszenierung einer Dichtung aus ihrem eigensten Wesen heraus ebenso wichtig für ihre Wirkung ist wie die Darstellung selbst. Proteste und Beschränkungsversuche — wie die Shakespeare-Bühne in München — haben das deutsche Theater auf dem Wege zu dieser Erkenntnis nicht aufgehalten; die Kunst der Meininger hat, weil sie eine historische Notwendigkeit war, im Prinzip überall gesiegt. Und nach diesen künstlerischen Grundsätzen, die so zum Gemeingut geworden sind, ist nun auch die Frage zu entscheiden, inwieweit man die Stätten der klassischen Dramen, die wirklichen, sichtbaren, erhaltenen Stätten, auf der Bühne nachbilden soll. Die historischen Dramen haben hier ihren eigenen Platz; bei ihnen soll man in der Wiedergabe der wirklichen Stätte so weit als möglich gehen. ‚Die Sache will’s;‘ die geschichtlichen Gestalten heben sich von einem historisch echten Hintergrunde mit erhöhter Wahrheit ab, und an charakteristischem, intimem Reiz übertreffen die Bühnenbilder, die einer ganz bestimmten Wirklichkeit entnommen sind, fast immer die schönsten Phantasiegemälde. Bei den übrigen Dramen ist die Frage ebenso leicht beantwortet: die Dichtung allein muß entscheidend sein; wenn ihr die wirkliche Stätte in Charakter und Stimmung entspricht, soll man sie getreulich nachschaffen, wenn nicht, soll man sich volle künstlerische Freiheit bewahren. Ein Suchen und Forschen aber nach diesem Grundsatz lohnt sich auf jeden Fall; ein ganz besonderer Wirklichkeitsreiz eignet jedem bestimmten Motivo aus der wirklichen Welt, und wenn sich’s

der Eigenart nach für eine einzelne Dichtung schiebt, so ist es gleichgültig, ob man es gerade an der Stätte entdeckt hat, wo es nach des Dichters Weisung zu suchen war. In Padua kann man den passenden Hintergrund für ein Schauspiel finden, das in Verona vorgeht, und umgekehrt; das Wesen der Dichtung ist das einzig zuverlässige Kriterium. Vergleichen und sammeln und immer wieder vergleichen, das ist die wichtigste Regel für diese Kunst.

Beim „Kaufmann von Venedig“ hat man's leicht. Nur in den seltensten Fällen stimmen Dichtung und Stätte so wunderbar zusammen, und so ist einfaches Abschreiben der Wirklichkeit mit geschmackvoller Auswahl der Motive das Mittel zu vollkommener Verkörperung des Werkes auf der Bühne. Venedig muß in seinem ganzen Glanz erstehen, in seiner Märchenpracht und seiner wunderbaren Mischung von heiteren und finsternen Farben. In diesem Venedig aber muß man wieder zwei getrennte Welten unterscheiden: die eine, im goldenen Schimmer des Reichtums und der Kunst erstrahlend, die Welt des königlichen Kaufmanns Antonio, — die andere eng, finster und winklig, die Welt Shylocks, des Juden. Markusplatz und Ghetto stehen einander gegenüber, und das Auge muß sie vor sich sehen, um den Gegensatz voll zu erfassen. Der Markusplatz und seine Umgebung — die Piazzetta, die Riva degli Schiavoni, der Dogenpalast und die Procurazien — verkörpern das Lebensbereich Antonios und seiner lustigen Freunde. Gleich, wenn der Vorhang sich hebt, sollte man diesen einzig schönen und glänzenden Platz, vielleicht von der Piazzetta aus gesehen, vor Augen haben, von einem fröhlichen, lauten Gewimmel erfüllt, aus dem die Hauptfiguren sich loslösen. Und immer wieder sollte dies Bild, oder ein verwandtes aus der Nähe, erscheinen, so oft die heiteren Vertreter des Reichtums und der Lebenslust auf der Bühne sich zeigen. Unbewußt empfindet der Zuschauer die Wirkung

solcher symbolischer Dekorationen, in denen das Wesen der handelnden Personen sich ausdrückt. Darum muß auch das finstere Ghetto den Hintergrund bilden, sobald Shylocks verderbliche Gestalt erscheint; auch ist es nur wahrscheinlich, daß Bassanio den Juden aufgesucht hat, um sein Anliegen vorzubringen, und daß die erste Szene zwischen den beiden sich in der Nähe von Shylocks Wohnung abspielt. Das Ghetto liegt ziemlich weit vom Mittelpunkte der Stadt in der Nähe des heutigen Bahnhofs; man erblickt bei einer Fahrt über den Canal grande die ungewöhnlich hohen, bis zu acht und neun Stockwerken aufsteigenden Häuser des Ghetto vecchio in einiger Entfernung über einem Seitenkanal. Mächtig und finster heben sie sich vom reinen Himmel ab; man kann bei ihrem Anblick an die drohend erhobene Faust des Shylock denken. Im In-



Ghetto vecchio zu Venedig.

nern unterscheidet sich das Ghetto, das in einen ältern und neueren Teil zerfällt, die jedoch beide in alte Zeiten zurückreichen, kaum von den übrigen Straßen Venedigs. Das Ghetto vecchio steht mit einer breiteren, einem Kanal folgenden Straße nur durch ein viereckiges steinernes Tor in Verbindung, das in

ein Haus eingebaut ist und den Zutritt zu einem finsternen Durchgang eröffnet. Dies Ghetto selbst ist eng und dunkel, und auch die farbigen, vielfach grünen Fensterläden, die sich hier wie im übrigen Venedig finden, vermögen den düsteren Grundton nicht aufzuhellen. In einem Winkel der Straße, die sich für einen Augenblick nach links wendet, um dann gleich wieder geradeaus zu laufen, steht der jüdische Tempel, ein ziemlich einfacher Bau mit großen vergitterten Fenstern, der seine heutige Form erst nach Shakespeares Zeiten erhielt. Das Ghetto nuovo ist geräumiger als die ältere Judengasse, deren Thor ehemals bei Nacht vermutlich geschlossen wurde; es erweitert sich sogar zu einem großen, freien Platz mit einem Brunnen in der Mitte und hohen, nicht ärmlichen Häusern ringsum. Das Innere der Gebäude freilich ist hier wie dort sehr eng und düster; man blickt in Räume von geringer Höhe hinein, an deren Decken die Balken hervortreten, und wollte man Shylocks Wohnräume nachbilden, so könnten sie kaum niedrig und winklig genug geschaffen werden. Für das Äußere seines Hauses bietet sich auf dem freien Platz des Ghetto nuovo ein treffliches Vorbild, eine Partie, die zugleich altertümlich, finster und in gewissem Sinne malerisch ist. Sogar das Schuttdach, von dem bei Shakespeare die Rede ist, fehlt hier nicht, und ein Erker, wie ein halbes Türmchen gebildet, von dem herab Jessika reden könnte, hebt an der Wand. Vor diesem Haus könnten die Szenen zwischen Bassanio und Shylock, Lancelot und Gobbo, Jessika und Lancelot sich abspielen, mit noch größerem Recht die späteren, die Shakespeare selbst vor Shylocks Haus verlegt hat, wenn man nicht zur Abwechslung auch ein Bild aus dem noch dunkleren, älteren Ghetto einfügen will. Hätte ein Shylock gelebt, so müßte er hier gehaust und Verderben gesonnen haben; denn hier ist der historische Wohnsitz der venetianischen Juden, die von alters her als gute Handelsleute in der Lagunenstadt gastliche



Aufnahme fanden und im Jahre 1492 durch spanische Flüchtlinge noch ansehnlichen Zuwachs erhielten.

Wenn Shylock Macht gewonnen hat über Antonio, darf er wie ein finsternes Gespenst auch in der Welt des Glanzes erscheinen, in der jener bisher ein Herrscher war. So kann der Auftritt mit Tubal sich wirksam auf dem Markusplatz abspielen. Für die Szene aber, in der Shylock den Antonio ins Gefängnis führen läßt, bietet sich eine schöne und charaktervolle Dekoration von selbst: der Hof des Dogenpalastes. Unmittelbar neben dem prächtigen Gebäude, nur durch einen schmalen Kanal und die Seufzerbrücke von ihm getrennt, befinden sich seit alten Tagen die Gefängnisse. So ist es ganz natürlich, wenn Antonio über den Hof des Palastes in die Haft geführt wird; inmitten seiner glänzenden Welt erscheint er so entthront, vernichtet, und die Kuppeln der Markuskirche, die weißen Arkaden der Galerien, die beiden mächtigen Gestalten der Scala dei Giganti schauen nieder auf seinen Sturz. Hierher wird auch passend die kleine Szene zwischen Porzia, Nerissa und Graziano nach der Gerichtsverhandlung verlegt; denn diese selbst muß ganz in der Nähe, im Dogenpalast selbst, vor sich gegangen sein. Dort wurden alle Verbrechen gerichtet, alle Streitigkeiten entschieden; für die Bühne aber kann es keinen glänzenderen, künstlerisch wertvolleren Hintergrund für die große Szene geben, als einer der Prachtsäle ihn bietet. Irgend ein beliebiger Saal, — denn das märchenhafte Schauspiel fordert keine historische Genauigkeit, — und so könnte man den schönsten aller Säle, den des Senats, für die Gerichtsverhandlung wählen, obwohl hier in Wahrheit nur die wichtigsten Regierungsbeschlüsse gefaßt wurden. Aus dem Glanze der schweren, goldenen Ornamente an Decken und Wänden blicken die herrlichsten Gemälde von Tintoretto und dem jüngeren Palma hervor, der Thronbau für den Senat ist wundervoll gebildet, und in dem

Ganzen spricht die Machtfülle der reichsten Republik sich mit Nachdruck aus. Will man aber historisch verfahren, — was hier freilich schon in das Gebiet künstlerischer Spielerei gehören würde, — so muß man den Saal des ‚neuen Zivilgerichts der Vierzig‘ als Vorbild wählen; denn dies Gericht hatte u. a. über die Schulden von mehr als achthundert Dukaten zu urteilen. Der Saal ist einer der kleinsten im Dogenpalast, auch einfacher gehalten als die übrigen. Er hat nur ein Fenster und zwei Türen nahe bei der Fensterwand; vorspringende Tafelungen, die wohl Alttenrepositorien hinter sich bergen, laufen an den Wänden her, und über ihnen befinden sich drei lange, nicht sehr hohe Bilder, die bis zur dunkelbraunen, maßvoll mit Gold verzierten Decke reichen. Diese von Janiberti, Foller und Lorenzetti gemalten Bilder sind es, die auf die Bestimmung des Saales hinweisen und ihn zur Nachahmung vielleicht empfehlen könnten. Die Wahrheit, der jedes Gerichtsverfahren dienen soll, herrscht als allegorische Gestalt auf diesen Gemälden. Man sieht sie Venedig krönen, sieht sie im Gespräch mit Venedig, das ihr aufträgt, Gesuche zu beantworten, sieht sie der Zeit gegenüber, von der sie entdeckt und enthüllt wird. Damit aber dem irdischen Recht ein Hinweis auf die himmlische Gnade nicht fehlt, ist ein Madonnenbild, steif, altertümlich, in goldenem, giebelgekröntem Rahmen in das eine der Gemälde eingelassen, gerade über der Stelle, wo der oberste Richter gethront haben muß. Um ihn scharten sich die Beisitzer, wie sich die Senatoren um den Dogen scharen auf Paris Bordones schönem Gemälde in der Academia delle belle arti, wo der alte Fischer den Ring dem Dogen überreicht, mit dem dieser sich der Adria vermählte, und der aus dem Magen eines Fisches wieder ans Tageslicht kam, — ein Gemälde von prachtvoll dekorativer Wirkung, das jeder Bühne für den Aufbau der Gerichtsjzene als Vorbild dienen kann.

Neben Venedig kommt noch ein zweiter Ort im ‚Kaufmann‘ vor: Belmont, das Schloß der schönen Porzia. Auf der Erde aber ist dieser Ort nicht zu finden; er ist ganz Märchen und Poesie. Man kann aus den Palästen Venedigs und des übrigen Italiens Motive für dieses Schloß zusammensuchen, — die schönsten sind hier eben gut genug. Und in den Park muß man die leuchtendsten Wunderblumen setzen, muß aus den prächtigsten Brunnen magisch beglänzt Wasser strömen lassen, muß die Luft mit den lieblichsten Tönen erfüllen. Jeder Mißklang wird hier besiegt, alles löst sich auf in die sanfte Harmonie eines freundlich endenden Märchens, und nur Antonios leise Melancholie darf auch diese Szene überhauchen, wie ja zuweilen in einem fröhlich leuchtenden Auge eine zerdrückte Träne noch schimmert.



Ghetto vecchio zu Venedig.

## Der Widerspenstigen Zähmung.

Es war ein früher Nebelmorgen im März, als ich von Venedig nach Padua fuhr. Daß der Kellner im Kaffeehause mich ausnahmsweise einmal nicht zu betrügen versucht hatte, war mir eine gute Vorbedeutung für die Fahrt, und so bestieg ich voll Hoffnung auf den Sieg der Sonne das Dampfschiff, das von der Riva degli Schiavoni nach Fusina hinüberschwamm. Denn diesen Weg hatte ich gewählt, er war mir als interessant gerühmt worden im Vergleich zu der langweiligen Eisenbahnfahrt, die ich kannte.

Zuerst freilich war es gleichgültig, wohin ich fuhr, — der Nebel hing wie ein dichter, weißgrauer Schleier über den Inseln und den Lagunen. In seiner Umhüllung erschien das mutige Denkmalsroß des Königs Vittorio Emanuele am Ufer wie ein düsteres Gespensterpferd; zu einer verdämmernden Vision war der Dogenpalast mit seinen festen Linien geworden, und aus dem Morgenlichte, das mit dem Ersticken zu kämpfen schien, tönten die Signale der Dampfer klagend und warnend hervor. Die Körper, Schornsteine, Masten und Takelagen der Schiffe tauchten aus dem Nebel unerwartet auf, schienen weit entfernt, waren plötzlich ganz nahe und verschwanden wieder eben so schnell. Der riesenhafte Bau eines überseeischen Dampfers, der an den fondamenta delle Zattere lag, wuchs ins Unermeßliche und sein schwarzer Leib, der auf den ebbenden,

graugelben Wassern ruhte, drohte den kleinen Dampfer zu erdrücken, der an seiner Seite entlang fuhr.

Nun lag Venedig hinter uns und das Schiff suchte sich unter eifriger Arbeit der Maschine, deren Geräusch wie ein unaufhörliches, zur Eile treibendes „Presto“ Klang, den Weg durch die künstlich vertieften Kanäle der Lagunen zwischen den Inseln. Zur Ebbezeit, unter dieser Nebelhülle, boten sie einen unendlich traurigen Anblick. Nicht Land, nicht Wasser, amphibien-gleiche Kinder unserer Mutter Erde, versuchten sie für wenige Stunden ihre schlammigen, grau-grünen Gewächse am Lichte zu erquickern, aber von unten her sog und zerrte das Wasser, von oben braute der Nebel, ein zweites Meer. Ein schwarzes Ungetüm, lag eine mächtige schwimmende Baggermaschine in der halben Helle da und ließ ihre Ketten mit den Eisentübeln daran durch die umschleierte Luft gleiten. Alk-förbe lauerten am schleimigen Ufer der Inseln auf ihren Fang, und Männer in hohen Wasserstiefeln, halb in die schmutzigen Wellen versunken, erschienen wie Wassergeister über der Flut.

So unerwartet, wie alle Gegenstände aus dem Nebel hervortraten, war auch das kahle, einzelne Haus plötzlich da, das Susina heißt. Bewegtes, italienisches Leben lärmte am Ufer für ein paar Augenblicke, dann setzte die Dampftram, die zur Stadt des heiligen Antonius und des bösen Käthchen fuhr, sich in Bewegung. In der Luft fingen Licht und Nebel zu kämpfen an, zu Füßen kämpften noch immer Erde und Wasser. Zwischen sicheren Strecken festen Landes tauchten Sümpfe, Lachen, Entwässerungsgräben auf, hier am Ufer des Festlandes zeigte sich der Urzustand unserer Erde, bevor festes und feuchtes sich endgültig trennten. Aber die Erde siegte über das Wasser und die Sonne über den Nebel. Er war ein Sohn des Meeres gewesen, das ihn ein Stückchen weit ins Land hineingesandt hatte, jetzt aber verlor er an Kraft, verschwand und verwehte. Eine weite, stille Ebene dehnte

sich in freigewordenem Lichte nach allen Seiten, glatt wie Holland oder Ostfriesland, aber nicht ganz so rein in den Farben. Zuerst eine große Monotonie: das flache Land, ein dunkler Kanal hindurchgezogen, die Landstraße daran her, auf der die Trambahn allen Windungen des Wasserlaufs folgte. Hie und da eine Hütte mit steilem Strohdach — höher als die Wand, die es trug, — mit grauen, dickköpfigen Schornsteinen, die an der Außenmauer in die Höhe stiegen. Nun ein erstes, einsames Licht der Kunst in der Ode: inmitten der grenzenlosen Fläche jenseits des Kanals eine Villa von Palladios Hand! Malcontenta, die Traurige, heißt die Ortschaft, zu der sie gehört, und ein reicher, melancholischer Junggeselle, der völlige Einsamkeit suchte, soll sich das Gebäude haben errichten lassen. Es ist halb verfallen und grau vor Alter, aber die reinen Linien, die Palladio hier in die tote Landschaft hineingezeichnet hat, stehen heute noch edel und schön vor dem Luftmeer da. Ringsum hat es nicht seinesgleichen, aber es ist doch ein Bote, der von Genossen erzählt. Noch eine Fahrt, nicht allzu weit, und die beiden Seiten des Kanals fangen an, sich zu beleben. Zuerst ein vereinzelt Landhaus, ein Sommerpalast, dann ein zweiter und dritter, und endlich eine fast ununterbrochene Kette von Villen und Palästen. Hier am Kanal der Brenta entlang hat sich von alters her der Adel von Venedig und Padua angesiedelt und in die flache Landschaft Säulen, Giebel, Tore, Statuen, Urnen und Tiergestalten hineingestellt, das Ganze dann mit einem Kranz immergrüner Gärten umgeben. Zwischen das blanke Laub der Palmen und des Kirschlorbeers schoben Tazetten, Pyrus, Laurus tinus und Magnolien ihre Blüten und öffneten sie der Frühlingssonne, die den Nebel überwunden hatte.

Wenn es jemals einen Petrucchio und ein Käthchen gegeben hätte, so müßte hier in dieser anmutigen Kette von Villen das Landhaus gestanden haben, zu dem der kluge Be-

zähmer seine Widerspenstige führt. Fast alle Villen waren noch unbewohnt, mit zugemachten Läden; unbelebt, unbetreten lagen die Wege der Gärten, und da keine Gestalten der Wirklichkeit sich dazwischen drängten, so hatte die Phantasie freies Spiel. Und mit derselben Plöghlichkeit, mit der vorhin aus dem Nebel die Wirklichkeit hervorgetreten war, standen jetzt die Nebelgestalten der Dichtung ungerufen vor mir. Das wiegende Dröhnen der Trambahn wurde zu einer seltsamen, halb wilden, halb ausgelassenen Musik, und unter ihren Klängen zog ein abenteuerlicher Hochzeitszug auf der weißen Straße an dem dunklen Brentakanal entlang. Ein Reiter, trohig, wild, aber schön in seiner Wildheit; ein Mädchen, in seinen Armen hängend, halb widerstrebend, halb angstvoll, die Zähne zusammenbeißend vor Wut und Furcht, mit ihm auf demselben Roß, — und auf welch' einem Tier! In die tolle Musik mischte sich ein helles Lachen des Biondello, der eben die Krankheiten dieses Pferdes geschildert hatte. Hinkend, in die Kniee brechend schleppte sich der Gaul mit seiner Doppelast dahin, und rings um ihn her tobte die Lustigkeit einer zu äußerster Tollheit aufgestachelten Hochzeitsgesellschaft. Geschwungene Säbel, in die Luft geworfene Hüte, umgewandt angezogene Wämser, und dort — eine Fahne? Mein träumendes Auge war einem Stückchen Wirklichkeit begegnet, und ich sah noch einmal genau hinüber. Nein, es war keine Fahne, was dort in gelbrotem Schimmer glänzte; es war das Segel eines großen Bootes, das langsam auf dem Kanal vorüberglitt. Vor dieser Erkenntnis verschwand der ganze Spul der Phantasie. Nein — es waren nicht Petrucchio und Katharina, die dort verträglich und friedlich auf einem hohen, zweiräderigen Karren mit ihrem Maulesel zur Stadt tutschierten. Es war auch keine Musik, was ich vernommen hatte, und der stolze Palast, der mit Säulen, Giebelfeld, Parktoren und Baumgrün dort so königlich dastand, war nicht Petrucchios Land-

haus, sondern das reiche Schloß zu Stra, das Napoleon I. für Eugen Beauharnais, den Vizekönig von Italien, kaufte.

Während aber die Trambahn für ein paar Minuten unweit des Palastes Halt machte, der jetzt italienisches National-eigentum ist, wurde ich Zuschauer einer kleinen Szene, die mich doch wieder zu Shakespeare und seinen Gestalten zurückführte. Ein Arbeiter, jung und hübsch, aber ein wenig gedrückt von Aussehen, näherte sich dem Zuge, der zur Abfahrt bereit stand. Bevor der Mann jedoch den Fuß auf das Trittbrett eines Waggonns setzen konnte, war eine Frau mit einem Kinde auf dem Arm ihm nachgeeilt, hatte ihn an der Hand ergriffen und redete leidenschaftlich auf ihn ein. Er wandte sich mit dem Gesicht eines ertappten Verbrechers zu ihr um, — vielleicht hatte er sich heimlich einen vergnügten Tag in Padua machen wollen, — widerstrebte nur wenig und ließ sich von ihr mit fortziehen, während die Maschine pfiiff und der Zug seinen dröhnenden schwankenden Lauf von neuem begann. Aus den wehmütig nachschauenden Augen des Mannes aber las ich, daß er keine Petrucchio-Natur war; ich hatte den Lucentio mit seiner Bianca gesehen — ein paar Jahre nach der Hochzeit, versteht sich. Die Frau hatte ein zartes Gesicht, das ehemals gewiß schmachtend und demütig hatte blicken können; jetzt aber war sie ihres Besitzes gewiß und lehrte die Krallen der Widerspenstigen hervor, die sie vor der Ehe zu verbergen gewußt hatte. Und indem ich der beiden Frauentypen gedachte, die Shakespeare in ebenso derben wie sicheren Strichen nebeneinander gezeichnet hat, fiel es mir ein, daß die Geschichte von Lucentio und Bianca ja überhaupt aus Italien stammt, und daß einer der glänzendsten Namen des schönen Landes mit ihr verbunden ist.

Wird bei uns in Deutschland von Ariosto gesprochen, so gedenkt der Gebildete des ‚Rasenden Rolands‘. Gelesen hat wohl kaum der Hundertste die berühmte Dichtung und noch



Wenigere wissen, daß Ariost außerdem ein paar Lustspiele geschrieben hat, die eine Rolle in seinem Leben gespielt haben — eins davon auch in der späteren Literatur. Zwei der Lustspiele, *La Cassaria*, eine Nachahmung des Plautus, und *I Suppositi*, machten den Kardinal Hippolyt von Este auf den Dichter aufmerksam; er vertraute Ariost mit verschiedenen diplomatischen Sendungen und behielt ihn fünfzehn Jahre lang in seinen Diensten. Während dieser Zeit sorgenlosen Daseins schuf der Dichter das Werk, das ihn unsterblich gemacht hat, den ‚Rasenden Roland‘. Aber auch *I Suppositi* (‚Die Unter-  
geschobenen‘) leben fort, und zwar in Shakespeares lustigstem Lustspiel. Das italienische Stück, dessen Name nach Ariosts eigener Erklärung herrührt: ‚vom Unterschieben, das mit Greisen hier stattfindet und mit Jünglingen‘, hat Stoff und Muster für die Geschichte von Bianca und ihren Freiern in der ‚Zähmung einer Widerspenstigen‘ geliefert. Hier wie dort wird der Edelmann für den Schulmeister, der Diener für den Herrn, der Fremde für den leiblichen Vater untergeschoben, und alle Elemente des italienischen Intriguenspiels haben sich über Meer und Land nach England auf die Bühne Shakespeares, von dort wieder auf die unsrige gerettet, wo sie bis auf den heutigen Tag fortleben. Die Gestalten des Baptista, Vincentio, Gremio und Grumio haben den maskenhaften Charakter der älteren italienischen Bühne treu bewahrt und müssen, wenn sie richtig wirken sollen, wie Karnevalsfiguren aus einer übermühtigen Welt der Lebenslust und Ausgelassenheit gespielt werden.

Petruchio und Katharina, das Heldenpaar der zweiten Komödie, die Shakespeare mit zwei anderen — denn das Vorspiel mit dem Scherz vom betrunkenen Kesselflicker ist auch noch da! — zu einer einzigen zusammengeschmolzen hat, stehen als Wirklichkeitsgestalten neben den Masken. Auch sie sind Typen, aber nicht die versteinerten, schablonenhaften der Bühne, sondern Typen des auch im Alten stets wieder neuen, wirklichen

Lebens. Der Kampf zwischen Mann und Weib datiert vom Anbeginn der Welt, und wenn die oft übertriebene Verhimmelung des Ewig-Weiblichen bei den Germanen auch vielfach dazu geführt hat, ihn zu verhüllen, — erstorben ist er darum nicht. Heute ist er sogar aus dem Kreise des Ehelebens, aus den Mauern des Hauses auf die Straße hinausgetreten und tobt als Emanzipationskampf der Frauen in der Öffentlichkeit. Daß er darum innerhalb der vier Wände nicht schweigt, weiß jeder, und mancher geplagte Ehemann seufzt heute, wie vor Hunderten von Jahren, nach einem Petrucchio, der ihn lehren könnte, wie man eine böse Sieben zähmt. Weil es aber so ist und immer so bleiben wird, darum bewahrt das Lustspiel von ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘ seine unverwüßliche Popularität und Wirkungskraft, mögen auch höfliche Kritiker den Damen zuliebe seine Derbheit noch so oft tadelnd betonen. Diese Höflichkeit ist übrigens eine spezifisch deutsche Eigenschaft; unsere Nachbarvölker denken kräftiger und rücksichtsloser über das Verhältnis von Mann und Frau. In Molières Lustspiel ‚Die Schule der Frauen‘ sagt Arnolphe zu Agnes:

„Votre sexe n'est là que pour la dépendance!  
Du côté de la barbe est la toute = puissance.“

Und wie hier die ‚Oberherrschaft des Bartes‘ als Gesetz verkündet wird, so beginnt in einer titellosen Commedia des Machiavelli die Schlußrede, welche die Tendenz des Werkes ausspricht, mit den Worten:

„Der Mann ist seiner Frauen Haupt, und maßen  
Die Frau ein Teil des Manns, dem sie entstammt,  
Muß sie der Mann auch leiten und regieren,  
Auf daß sie als sein Fleisch sich stets erkenne.“

Das ist derselbe Geist, der in Shakespeares Lustspiel waltet. Als die Deutschen sich ihre Märchen schufen, da waren auch

sie noch nicht gar so höflich und wohlherzogen wie heute, sonst hätten sie die Geschichte vom Zornbraten nicht erfunden, und von England wissen wir, daß die Gestalt des zänkischen Weibes bereits vor Shakespear eine Lieblingsfigur des lachlustigen Volkes war. In Gedichten und Schwänken bildete sie den Mittelpunkt; sogar die Kinder durften sich 1569 durch Aufführung einer Posse ‚Tom Tiles und sein Weib‘ über die großen Leute weiblichen Geschlechts — sofern sie es verdienten — lustig machen, und in Chettles ‚Griseldis‘ gab es neben der Haupthandlung eine zweite, in der die shrew, die Widerspenstige, die Keiserin, für die Erheiterung der Zuhörer sorgte.

Weil der Stoff des Lustspiels von alters her populär war, kam es auch zeitig über den Kanal und nach Deutschland. Schon Gottsched konnte aus dem Jahre 1658 in seinem ‚Nötigen Vorrat‘ ein Stück ‚Die wunderbare Heurath Petruccios mit der bösen Katharine‘ aufzählen und im Jahre 1672 wurde in Dresden der erste und zweite Teil der ‚Bösen Katharine‘ gegeben. Während diese Bearbeitungen — nur in solchen hat Shakespear zuerst Eingang bei uns gefunden — sich noch verhältnismäßig nahe an das Original der ‚Zähmung‘ anschlossen, ist man später selbst zahmer geworden. So waren in einer Bearbeitung von Schink, die 1781 in Mannheim unter dem Titel: ‚Die Widerbellerin‘ gespielt wurde, die Gestalten verwässert und modernisiert, auch im Kostüm. Dasselbe tat später Holbein, dessen sentimentaler Titel ‚Liebe kann alles‘ zur Genüge verrät, was er aus dem Original gemacht hat. Bei Shakespear ist von Liebe kaum die Rede, bei ihm steht Kraft gegen Kraft, feste Männlichkeit gegen weiblichen Trotz. Das Merkwürdigste ist aber, daß auch der größte Teil unseres heutigen Publikums — so unglaublich es klingt — das Lustspiel Shakespeares von der Bühne herab noch nicht kennen lernt. Seit 1839 herrscht auf ihr die matte, schwächliche Bearbeitung Deinhardsteins, bei der mehr als dreiviertel des

Inhalts die freie Zutat des Bearbeiters sind. Neuerdings haben freilich daneben einige Bearbeitungen Raum gewonnen, die dem Dichter geben, was des Dichters ist, aber gebrochen ist Deinhardsteins Herrschaft darum doch noch nicht.

Daß Shakespeare jene beiden Haupthandlungen mit einer dritten umrahmt hat, erfährt unser Bühnenpublikum überhaupt nicht. Und doch ist auch das Grundmotiv des Vorspiels mit der Geschichte von dem Lord und dem Kesselflicker ebenso alt wie volkstümlich. In ‚Tausend und eine Nacht‘ klingt es bereits in der Erzählung vom Schäfer Abu Hassan und dem Khalifen Harun, in Calderons ‚Leben ein Traum‘ und Grillparzers ‚Traum ein Leben‘ wird es in ernsteren Tönen variiert und auf der modernen Bühne hat es in dem Schwanz ‚Der verwunschene Prinz‘ seine alte Heiterkeit zurückerobert. Der Mensch träumt sich so gern zu etwas anderem, als er ist, und Märchen und Bühne haben ihm von jeher diesen Traum freundlich verwirklicht. Darum sollte man es auch endlich wagen, die Shakespearesche Variation dieses Motivs auf der Bühne vorzuführen und zu der ‚Widerspenstigen‘ das Vorspiel mit dem betrunkenen Kesselflicker hinzuzuspielen; dann wäre wenigstens die Gefahr beseitigt, daß die Schauspieler den burlesken Grundton des Stückes selbst verfehlen, der nur ganz am Schluß in der letzten Szene verklingt und durch die Lautesanfter, tiefer Poesie versöhnend abgelöst wird.

Aus diesen literarhistorischen Erinnerungen und Träumereien weckte mich das Halten des Zuges. Mit dem Gedanken ‚Wenn Padua nur ebenso lustig wäre wie Shakespeares Stück!‘ verließ ich den kleinen Nebenbahnhof, auf dem die Trambahn hielt. Aber was ich sah, versprach nicht viel Heiterkeit. Ruhige, unbelebte Straßen taten sich auf, an deren Seiten gewölbte Arkadenreihen für die Fußgänger sich hinzogen. Unter diesen Bögen und Hallen verloren die Reisenden sich schnell, die mit mir angekommen waren, und

die Fahrstraßen dehnten sich öde weithin. Ich mußte an die Kreuzgänge stiller Klöster denken, und es war mir, als schwebte ein leiser Weihrauchdunst um mich her. Diese Vorstellung bin ich nicht wieder los geworden, so lange ich in Padua war; ja, sie hat sich mir noch verstärkt, je mehr ich einsah, daß ich nicht in die Stadt des bösen, aber lustigen Kätthchen, sondern in die des heiligen Antonius gekommen war. Das Alte, ferne wird in Padua daneben fast so sehr in Ehren gehalten, wie das Heilige, und man begegnet ihm auf Schritt und Tritt. Als ich ein Haus für den reichen Baptista suchte, fand ich das Grabmal des Antenor; als ich nach Eucentios fröhlichem Junggesellenquartier forschte, traf ich auf den schönen, ernsten Palazzo, in dem Dante gewohnt haben soll, und als ich auf das Lachen des Grumio oder Biondello horchte, vernahm ich die Grabesstimme der tapferen Arria, die sterbend ihrem Gatten zuflüsterte: „Natus, es schmerzt nicht.“ Eucentio nennt Padua ‚der Künste schöne Wiege‘ und in gewissem Sinne trifft diese Bezeichnung zu, denn Tasso, Dante, Petrarca und Giotto haben hier gelebt und geschaffen — von Giotto bewahrt die Kapelle der Madonna dell’ Arena ein berühmtestes Werk. Aber doch haben Wissenschaft und Bigotterie der Stadt ihren Stempel noch fester aufgeprägt, als die Kunst. Während des Mittelalters war die weltberühmte Universität von Padua das Ziel und die Quelle des Wissens für Unzählige, die zu ihr wallfahrteten. Dort wurde wohl auch die Liebe für das Altertum großgezogen, die sich allmählig der ganzen Bevölkerung bemächtigte. Ernst und Feierlichkeit strömten von dieser Anstalt aus über die Stadt und haben sich in ihr bis heute eingenistet. Als ich ihre Straßen eine Zeitlang durchstreift hatte, verstand ich Goethes Worte: „Das Universitätsgebäude hat mich in aller seiner Würde erschreckt.“ Mit einiger Abschwächung darf man diesen Ausspruch auf ganz Padua anwenden; es ist eine feierliche Stadt, über der,

trog des lebendigen Verkehrs in ihrem Mittelpunkt, ein Schatten vergangener Größe liegt, und die mehr imponiert, als gewinnt.

Bis zu welchem frommem Betrage die Liebe zum Altertum die Paduaner verführt hat, beweist am besten das angebliche Grabmal des Antenor. Er war nach Homer ein weiser Trojaner, der Odysseus und Menelaos gastfreundlich aufnahm, da sie als Friedensgesandte kamen. Dafür wurde sein Haus bei der Zerstörung Trojas verschont und er konnte nach der furchtbaren Katastrophe ein neues Dasein beginnen. Einige lassen ihn auf den Trümmern Trojas eine neue Stadt gründen, andere berichten, daß er mit seinen Söhnen die aus Daphlagonien vertriebenen Heneter (Veneter), deren Führer Pylaimenes vor Troja gefallen war, nach Italien geführt und dort Patavium, das heutige Padua, gegründet habe. Der Stolz einer Stadt auf solche ehrwürdige Überlieferung ist gerechtfertigt und begreiflich, aber zu hell muß man die Sage nicht beleuchten, wenn sie einen Schimmer von Glaubwürdigkeit behalten soll. Das haben die Paduaner getan, indem sie den Sarg des Antenor aufstellten, und die Gelehrten sagen ihnen dafür wenig Schmeichelhaftes. Die das Grab errichteten, können die Spöttereien freilich nicht mehr hören, denn es geschah bereits im Jahre 1283. Neun Jahre zuvor hatte man bei Ausgrabungen neben einem Hospital das Skelett eines Kriegers in einem Bronzesarge gefunden, der mit einem zweiten aus Cypressenholz umhüllt war. An der Seite des Gerippes lag ein Schwert, das die Stadt später als besondere Kostbarkeit dem Alberto Scaliger schenkte. Ein damals in Padua angesehener Mann Namens Lovato redete sich und anderen ein, daß man die Reste des Antenor gefunden habe, und der Rat der Stadt zeigte sich bereit, dem angeblichen Gründer von Padua ein Denkmal zu errichten. Das geschah denn auch bald darauf, und heute noch verkünden lateinische Inschriften, daß hier der Staub des alten, berühmten Antenor

seine Ruhestätte gefunden habe. Die neueren Gelehrten aber sind nicht so gläubig; sie behaupten, die Gebeine stammten von einem ungarischen Krieger aus dem neunten Jahrhundert her. Ursprünglich stand das Denkmal — ein stattlicher Sarkophag unter schützender, säulengetragener Wölbung — neben einer Kirche, die später in Privatbesitz überging und abgebrochen wurde; dabei wurde jedoch die Bedingung gestellt, daß Antenor in seiner Ruhe nicht gestört werden dürfe. So blieb denn das Denkmal an der alten Stelle, aber neue Häuser wuchsen rings empor, und eine belebte Straße führt nun unmittelbar daran vorüber. Ein Kleiderhändler ist heute der nächste Nachbar des trojanischen Weisen, der nur darin einen Trost finden kann, daß ihm schräg gegenüber das Dante-Haus steht. Hier wohnte der Dichter im Jahre 1306 als Gast seines Freundes Giotto, und so bewahrt diese Straße neben dem Andenken an den sagenhaften Trojaner Antenor die Erinnerung an zwei große Italiener der Wirklichkeit.

Auch dem trefflichen Titus Livius, dem berühmten Historiker, haben die Paduaner keine Ruhe im Jenseits gelassen. Sie hatten das Grab des Antenor, sie wollten auch das Grab ihres Landsmanns, des Livius, haben. Im Jahre 1413 fand man angeblich seine Gebeine in der Nähe der Kirche Santa Giustina und stellte sie in einem der würdigsten und mächtigsten Bauwerke Paduas auf, im Gerichtsgebäude, das aus dem Ende des zwölften und dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts stammt. Am bekanntesten ist es unter dem Namen ‚Salone‘ nach einem riesenhaften, mit gewölbter Holzdecke überdachten Saal in seinem Innern. In der festen, finsternen Architektur der Umfassungswände und der ernsten Abgeschlossenheit der gewaltigen Wölbung verkörpert das Gebäude deutlich den Charakter der ganzen Stadt. Es birgt Erinnerungen interessanter Art und auch Titus Livius hat hier seinen Ehrenplatz gefunden; das Volk aber hat es sich außerdem nicht

nehmen lassen, eine Wohnung für den berühmten Paduaner auszufuchen, und nennt ein Gebäude das Haus des Livius.

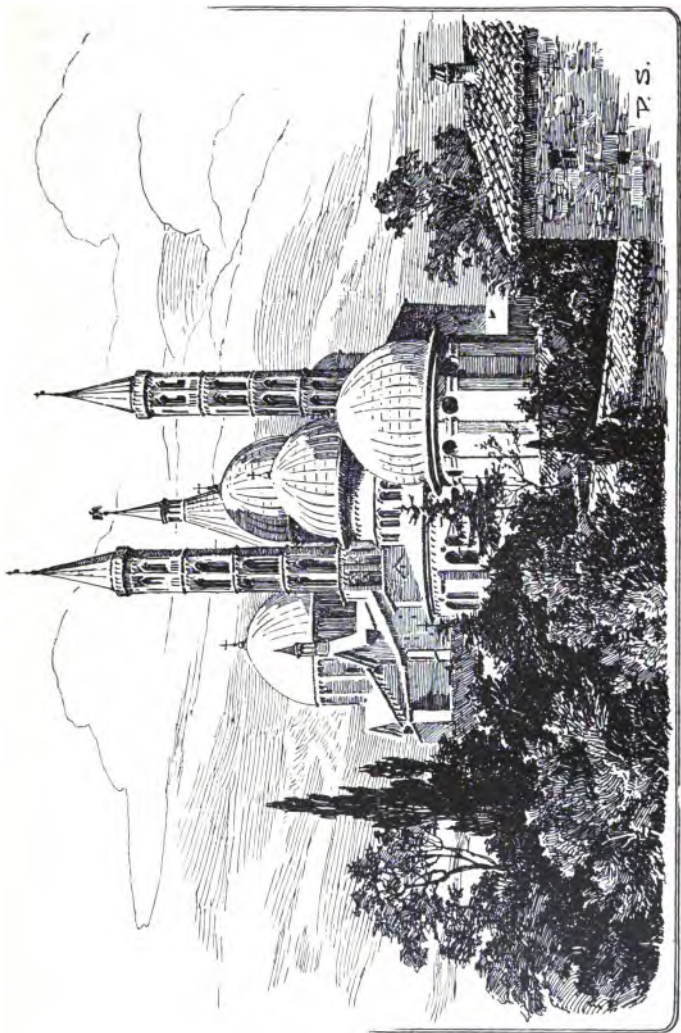
Diese Vorliebe für antike Reminiszenzen, die zu Paduas Eigentümlichkeiten gehört, ist das einzig Gemeinsame zwischen der Stadt und Shakespeares Dichtung, die in ihr spielt. Man weiß die genaue Entstehungszeit des Lustspiels nicht, aber das vielfache Hervorkehren von Schulbankweisheit, das in den ersten Schöpfungen des Dichters am häufigsten auftritt, verbietet es, die ‚Widerspenstige‘ in eine spätere Lebenszeit Shakespeares zu setzen. Freilich ist das Lustspiel ja nur die Umarbeitung eines älteren Stückes, das im Jahre 1594 zuerst gedruckt wurde und heute noch den Forschern zu raten aufgibt, ob Shakespeare selbst oder ein anderer es geschrieben hat. Jedenfalls aber ist die Neigung zu antiken Reminiscenzen in ihm stark ausgeprägt; gleich in den ersten Szenen hören wir von Karthagos Königin, von Agenors Tochter und von Kretas Strand, obwohl die Personen auf italienischem Grund und Boden lustwandeln. Daß es zufällig das Pflaster Paduas ist, das sie treten, gibt jenen Äußerungen einen satirischen Beigeschmack, an den Shakespeare freilich nicht gedacht hat. Aber wer eben von den Gebeinen des Antenor und Livius herkommt, der lächelt verständnisvoll, wenn er gerade in dieser gelehrten Stadt solche Gelehrsamkeit austramen hört. Von Weihrauchduft und Kirchendunst ist dafür in dem Stücke nicht das mindeste zu spüren; Baptista, Katharina und die anderen Paduaner Shakespeares wissen nichts vom heiligen Antonius. Aber die Gemüter der wirklichen Einwohner von Padua herrscht er dagegen heute noch so unbedingt, wie seine mächtige Kirche — einfach ‚Il Santo‘ genannt — mit ihren Kuppeln und Türmen die Stadt überschaut und beherrscht. Antonius muß in der Tat ein bedeutender und eigenartiger Mensch gewesen sein; denn man hat nichts von ihm und seinem Tun zu vergessen brauchen, um ihn für heilig zu erklären. Sonst pfl egt einige Zeit zu



vergehen, bis ein Sterblicher den Ruf der Heiligkeit gewinnt; die Erinnerung an die auch ihm anhaftenden Erdenclacken muß im Gedächtnis der Menschen erlöschen, bevor man zu ihm beten lernt. Antonius aber wurde bereits ein Jahr nach seinem Tode — 1232 — heilig gesprochen, und zugleich entbrannte im Volk auch der Wunsch, ihm ein Heiligtum zu errichten. Die alte Kirche der Jungfrau Maria, die sich an dem für das Heiligtum ausgewählten Platze erhob, wurde niedergedrückt und schon 1263 konnte man den Leichnam des Heiligen in die zum Teil vollendete Kathedrale überführen, deren Türme jetzt den Ruhm des Franziskaners mit lauter Stimme weit in die Lande hinausrufen. Vielleicht war die Sehnsucht des Volkes nach einem Wundertäter und Helfer so groß, weil es gerade damals unter der eisernen Faust Ezzelinos des Grausamen seufzte. Vor einem Hintergrunde von Elend, Angst und Verzweiflung mußte die Gestalt eines begeisterten Bußpredigers, wie Antonius es war, sich doppelt mächtig und bedeutsam abheben. Ein Bürger von reinstem Wandel, schleuderte er seine Feuerworte in die Seelen der Menschen, und wenn sie nicht hören wollten, predigte er den Fischen im Wasser. Das Leiden als Sündenold anzusehen, war die Anschauung aller, der Höheren wie der Niedrigen, und so mußten die Reden des Bußpredigers in einer Zeit des Jammers, wie sie auf Padua lastete, wie mit überirdischer Macht erklingen. Aber auch seine persönlichen Eigenschaften müssen beigetragen haben, ihn in den Ruf der Heiligkeit zu bringen. Schon zu seinen Lebzeiten wob sich ein reicher Kranz von Wundersagen um sein bescheidenes Mönchshaupt. Die besondere Tendenz dieser Wundergeschichten konnte sein Ansehen nur noch erhöhen; denn der Legende nach hat er die Wunder häufig nicht nur des Wunders wegen getan, sondern einen bestimmten und moralischen Zweck mit ihnen verfolgt. So verlieh er einem wenige Tage alten Kinde die Sprache,

um die Ehrbarkeit seiner Mutter zu bezeugen; so erweckte er einen Jüngling vom Tode, um seinen Vater von dem Verdachte des Mordes zu reinigen; so heilte er ein Weib, das von seinem eifersüchtigen Gatten unschuldig verwundet worden war. „In Marmor aufgefangen“ leben alle diese Wunder in der Kirche des Heiligen fort. Sie selbst ist in ihrer Vermischung verschiedener Stilarten, zwischen dem Byzantischen und dem Gotischen, mit ihren sechs Kuppeln und den schönen, minaretähnlichen Türmen wohl imposant, aber wenig harmonisch und rein in der Wirkung. Sie erscheint wie ein mißglückter Versuch, die Markuskirche in Venedig zu überbieten, und die weiße Kahlheit der Gewölbe und Wände im Innern, deren alter Freskenschmuck unter nüchterner Tünche verschwunden ist, schadet dem Eindruck, den Dimensionen und Verhältnisse sonst machen könnten. Von üppigem Reichtum und von anmutiger Schönheit aber ist die Kapelle des Heiligen, die den Sarkophag mit seinen Gebeinen birgt. Sie stammt erst aus dem Jahre 1500 und eine blühende Renaissancekunst hat hier in dem großen, düsteren Gebäude eine freundliche Insel geschaffen. In reicher Säulen- und Bogenumrahmung erscheinen prachtvoll Marmorreliefs, die von den Wundertaten des heiligen Antonius erzählen. Sie reden zu einer gläubigen Menge, die auf seine Helferkräft vertraut, wie ihre Väter und Urväter es taten. In Scharen sah ich das Volk herbeiströmen, betend niedersinken und in frommem Eifer mit den Fingern den Sarkophag betasten, um sich schon durch die Berührung des Steines von Krankheit, Not und Schuld befreit zu fühlen.

Neben dem berühmten Heiligen besitzt Padua auch einige berühmte Frauen, — aber das Urbild des bösen Käthchen ist nicht darunter. Die meisten dieser Frauengestalten sind ernst, wie es dem Charakter der Stadt entspricht; nur eine bringt einen freundlicheren Zug in die seltsamen oder tragischen Ge-



S. Antonio zu Padua.

schichten. Eine deutsche Kaiserin ist es: Berta, die Gemahlin Heinrichs IV., dessen Steinbild neben dem ihrigen heute noch am bischöflichen Palaste zu sehen ist. Von dieser Berta wird erzählt, daß sie während ihres Aufenthaltes in Padua viel Langeweile zu erdulden gehabt und sich die Zeit mit Spinnen vertrieben habe. Das soll eine arme Bäuerin von Montagnone gehört haben und von Mitleid für die arme Kaiserin ergriffen worden sein, die nach ihrer Vorstellung im Kerker sitzen und spinnen mußte. Darum pachte sie ihr ganzes Gespinnst, die Arbeitsfrucht von mehr als einem Jahr, auf ihren Esel, zog nach Padua und erlangte mit Mühe Zutritt bei der Kaiserin. Da breitete sie das Gespinnst vor ihr aus und sagte: „Hier, das habe ich Euch gebracht; nun könnt Ihr ausruhen.“ Gerührt über die Güte der schlichten Frau, erbat die Kaiserin von ihrem Gemahl für diese so viel Land, als sie mit dem gebrachten Garn umspannen konnte, und so wurde aus der armen Bäuerin die reiche Gräfin von Montagnone. Als sich aber das Gerücht von diesem Ereignis im Lande verbreitet hatte, pachteten alle Bäuerinnen ihr Gespinnst auf Esel und wallfahrteten nach Padua, um auch Gräfinnen zu werden. Die Kaiserin aber erschraf über alle die Esel und Frauen und sagte lächelnd: „Die Zeit ist vorüber, als Berta spann.“ Dies Wort ist zum geflügelten geworden, und um seinen Ursprung zu erklären, hat man die anmutige Geschichte von der fleißigen Kaiserin erdacht. In Wahrheit ist sie weit älteren mythischen Ursprungs, und in anderer Form erzählt man auch in Deutschland von ‚Berta, der Spinnerin‘.

Dramatischer sind die Ereignisse, die sich um die Gestalt der sogenannten ‚Jungfrau von Padua‘ gruppieren. Speronella Dalesmanini lebte in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Im Jahre 1164 herrschte für Friedrich Barbarossa der Graf Pagano della Torre als kaiserlicher Vikar in Padua, ein grausamer und lasterhafter Mann, Gott und den

Menschen ein Abscheu. Dieser näherte sich, wie die Sage erzählt, in verbrecherischer Liebe der schönen und reichen Speronella und entführte sie mit Gewalt nach dem Felsenschlosse von Pendice. Darüber empört, machte ihr Bruder mit seinen Freunden eine Verschwörung, die sich auf mehrere Nachbarstädte ausdehnte. Ein Blumenfest am 23. Juni 1164, bei dem nach altem Brauch die Jungfrauen eine von den adeligsten Jünglingen belagerte Liebesburg mit Blumen, Früchten und wohlriechendem Wasser verteidigten, wurde zur Ausführung der gefaßten Pläne ersehen. Man wandelte das Spiel in bitteren Ernst; anstatt roter Rosen leuchtete bald frisch vergossenes Blut. Die Jünglinge zogen verborgene Waffen hervor, machten die fremde Besatzung nieder, befreiten die Stadt, brachen das Felsenschloß von Pendice und führten Speronella im Triumph nach Padua zurück, weil sie den Anlaß zu der Befreiung gegeben hatte. So wenigstens erzählen es die Poeten. In Wahrheit soll Speronella keineswegs sehr jungfräulich, sondern ein verliebtes, leichtsinniges Weib gewesen sein, das dem jeweiligen Gatten — der Graf Pagano war einer von ihnen — immer nach einiger Zeit davonlief, um einen anderen, schöneren zu heiraten. Im Alter wurde sie fromm und hinterließ Klöstern und Kirchen reiche Vermächtnisse. Vielleicht hat die dankbare Geistlichkeit dafür gesorgt, daß ihr Name von jedem Makel befreit wurde und die Sünderin als ‚Jungfrau von Padua‘ im Gedächtnis der Menschen fortlebt. Vielleicht, wenn es bisher nicht geschehen ist, macht man sie auch noch zur Heldin eines Dramas oder einer Oper, für die sie vorzüglich paßte: das Blumenfest, aus dem ein Blutbad sich entwickelt, wäre ein Effekt ersten Ranges.

Wenn aber poesielose Forscher auch die schöne Speronella ihrer Keuschheitskrone beraubt haben, so besaß Padua doch eine Lufretia, die jene Krone in Wahrheit verdiente. Lufretia degli Obizzi eiferte ihrer römischen Namensschwester

in der Liebe zur Ehrbarkeit nach. Sie war vermählt, aber ein falscher Freund ihres Gatten umwarb und ermordete sie, als sie ihn nicht erhörte. Das geschah im Jahr 1654; ihr Mörder wurde seltsamerweise nach langen Verhandlungen freigesprochen. Die Stimme des Volkes aber verurteilte ihn, und der Sohn der so schmäzlich Getöteten vollzog das Gericht mit eigener Hand. An der Schwelle der Kirche des heiligen Antonius stach er ihn nieder und schlug ihm das Haupt vom Rumpfe. Zu der Gestalt der Lucretia aber gesellt sich noch eine zweite Verteidigerin ihrer Ehre, ein junges Mädchen Isabella Rarignana, das vor den Verfolgungen feindlicher Soldaten sich von einer Brücke in den darunter hinfließenden Arm des Bacchiglione stürzte und ertrank. So retten diese beiden Frauen für Padua den Ruf der Keuschheit, den die offizielle ‚Jungfrau‘ einigermaßen zweifelhaft gelassen hat.

In gewissem Sinne können die Frauen, die um ihrer Ehre willen den Tod erlitten, auch als ‚Widerspenstige‘ gelten, der brutalen Manneswut gegenüber. Aber eine Lustspielfigur ist nicht unter ihnen; für eine solche scheint das wirkliche Padua kein Boden zu sein. Die Stadt selbst hat mit jenen ernststen, tragischen Gestalten Verwandtschaft; auch sie hat ihre Ehre und Freiheit als trotzig Widerpenstige oft mit Hartnäckigkeit verteidigt. Am furchtbarsten hat Ezzelino da Romano, der unmenschlichste Tyrann, den man für einen Sohn des Teufels hielt, sie mißhandelt. Er kam als Bundesgenosse und Vertreter des Kaisers Friedrich II., machte sich aber bald zum absoluten Herrscher. Als er 1237 in Padua einzog, küßte er das Tor, um dann das Pflaster der Stadt mit dem Blut ihrer Bürger zu überströmen. Nicht weniger als fünfzigtausend Menschen sollen unter seiner Herrschaft durch Henkershand oder in den Gefängnissen umgekommen sein. So ist es kein Wunder, daß die Paduaner die endliche Befreiung aus solcher Knechtschaft mit einem Feste begingen, das zugleich zu Ehren

des jüngst verstorbenen heiligen Antonius gefeiert und alljährlich wiederholt wurde. Zu solchen Festen, denen etwas wie Blutgeruch anhaftet, hatten sie später noch öfter Gelegenheit. Sie haben viel im Laufe der Jahrhunderte gelitten, und es ist bezeichnend, daß heute noch einer der schönsten Plätze der Stadt in Erinnerung an all das Schreckliche im Volksmunde der ‚Platz des Jammers‘ genannt wird. Wie eine eiserne Verkörperung der wilden Kriegszeit aber steht gegenwärtig Donatello's Prachtfigur des kühnen Söldnerführers Gattamelata vor der Kirche des heiligen Antonius. In den Kämpfen zwischen Guelfen und Ghibellinen schloß Padua sich den ersteren an und wählte sich Fürsten aus dem Hause Carrara zu Helfern und Herren. Diese hatten mit den Scaligern von Verona schwere Kämpfe zu bestehen, und wenn man den Petrucchio, den ‚Edelmann aus Verona‘, als dichterische Verkörperung jenes stolzen Geschlechtes ansehen wollte, dann dürfte Padua selbst als die Widerspenstige gelten. Endgültig gezähmt aber wurde es erst später durch die Republik Venedig, die es zu einem Ehebunde zwang, der glücklich aus- schlug und fast vierhundert Jahre lang friedlich dauerte.

Kampf, Gelehrsamkeit und Bigotterie haben der Stadt ihren Stempel aufgeprägt und ihr das ernste Gesicht gegeben, das kein Lächeln zu kennen scheint. So fehlt ihr alles dazu, um den Hintergrund eines Lustspiels zu bilden, und noch dazu eines so ausgelassenen Lustspiels, wie es die ‚Bezähmte Widerspenstige‘ ist. An einer einzigen Stelle, auf dem großen Platze Prato della Valle, wo inmitten schönen Baumgrüns die weißen Statuen berühmter Lehrer und Schüler der Universität aufgestellt sind, fügt sich zum Ernst eine gewisse Heiterkeit, und so könnte man in Versuchung kommen, diesen Platz als Hintergrund für einige Szenen des Stückes zu wählen. Aber man beginge damit einen Anachronismus; denn zu Shakespeares Zeiten befand sich hier ein häßlicher Sumpf und der freund-

liche Schmuck der weiten elliptischen Fläche stammt erst aus dem achtzehnten Jahrhundert. Man tut daher am besten, sich bei der Inszenierung der ‚Widerspenstigen‘, um das wirkliche Padua gar nicht, oder doch nur sehr wenig zu bekümmern. Vielleicht zeige man bei den Straßendekorationen an den Häusern entlang ein paar Arkadenreihen, die landesüblich sind, malerisch wirken und zugleich den modernen, weiten Bühnentraum geschickt einschränken; vielleicht lasse man distret in der ferne die Türme und Kuppeln der Kirche des heiligen Antonius erscheinen, um dadurch etwas Lokalfarbe zu gewinnen, — aber das sei auch alles. Das Stück ist heiter, und heiter müssen die Bilder sein, die es dem Auge bietet. Inmitten einer gefälligen, reichen, selbst barocken Renaissancearchitektur werden die fröhlichen Menschen und wohlaufgeputzten Masken des Lustspiels am glaubwürdigsten erscheinen; farbenreiche Façadenmalerei an den Häusern könnte die Wirkung erhöhen. Sie ist freilich in Padua nur selten, aber darauf kommt es nicht an; sie paßt für das bunte, lustige Stück, und das ist die Hauptsache. Für die Dekoration von Petrucchios Landhaus gibt es eine Schwierigkeit: auch sie muß heiter und frisch in den Farben sein, zugleich aber die männliche, derbe Art ihres Bewohners verkünden. Hier findet ein guter Regisseur zu suchen und zu überlegen, doch wird er schon etwas Harmonisches herausbringen, wenn er zu barocker Architektur und buntfarbigem Deckengemälde von passendem Inhalt Waffen und Jagdtrophäen gesellt. Ueber das ganze Stück aber schütte er eine feste Karnevalslaune aus, lasse die Musik beim Hochzeitszug laut in die Ohren gellen, mache die Genossen Petrucchios zu bunt verlumpten Landstreichern und stelle für das wunderliche Brautpaar den magersten Schimmel der Stadt auf die Bühne. Für das Uebrige lasse er Shakespeare und die eingeborene Lustigkeit des uralten Stoffes sorgen, — das sind Helfer, die niemals versagen. Und so ersteht auf der Bühne



ein Padua des Dichters, nicht der Wirklichkeit, eine fröhliche Stadt, in der an Stelle feierlichen Glockengeläutes lockeres Wort und Lachen ertönen, während die Weihrauchwolken durch den kräftigen Hauch einer gesunden Poesie zerrissen und davon geblasen werden. Einer Poesie, die zuerst nur frisch und launig ist, aber zuletzt in der Schlußrede der bezähmten Katharina, einer plötzlich aufblühenden Wunderblume gleich, zu unerwarteter Blüte sich entfaltet und einen sanften Duft in den erheiterten Seelen zurückläßt.



Gattamelatadenkmal  
zu Padua.



Schloss Kronborg bei Helsingøer.

## Hamlet.

Die moderne Bühne hat sich mit historischer Notwendigkeit zur Illusionsbühne entwickelt. Ihr Ziel ist heute die Erzielung einer möglichst starken Illusion von der Echtheit und Wirklichkeit dessen, was das Auge auf ihr erblickt. Durch das Zusammenwirken aller dafür brauchbaren Künste soll der Zuschauer soweit als möglich dahin gebracht werden, daß er für Wahrheit nimmt, was man ihm vorgaukelt; nicht nur die Leidenschaften selbst, die man darstellt, sollen ihm glaubhaft erscheinen, auch die Umgebung, die Zeitepoche, in der sie sich entfalten. Landschaftlich, architektonisch, historisch echt soll alles sein, was die Bühne dem Auge zeigt.

Jahrhunderte haben dazu gehört, um sie auf diese Stufe

der Entwicklung zu führen, und eine große Vereinigung der verschiedenen Künste ist nötig gewesen, um das Ziel zu erreichen. Auf dem teppichbehangenen Brettergerüste des Shakespeare-Theaters waren eigentlich nur zwei Künste gleichberechtigt nebeneinander wirksam: Dichtkunst und Schauspielkunst. Musik und Tanz gefellten sich zuweilen bescheiden hilfreich hinzu, die Malerei aber stand misachtet beiseite, und von der Kunst der Nadel verlangte man nur alltägliche Leistung. Heute wirken alle diese Künste in schöner Vereinigung zusammen, um den Wirklichkeitschein auf der Bühne zu erzeugen. Ueber ihn hinaus aber haben die letzten Dezennien der deutschen Bühne noch zwei vielbedeutende Errungenschaften gebracht: das symbolische Kostüm und die symbolische Dekoration. Man weiß jetzt, daß es eine Toilettenkunst gibt, mit deren Hilfe man den Grundton und die Wandlungen eines Charakters schon äußerlich im Kostüm der darstellenden Personen symbolisch andeuten kann, und man weiß ebenso, daß ein genialer Regisseur den poetischen Charakter einer Dichtung mit Hilfe einer symbolischen Dekoration für das Auge zum Ausdruck zu bringen vermag. Das symbolische Kostüm in seiner feinsten Ausbildung verdanken wir der großen Eleonora Duse, die symbolische Dekoration dem Herzog von Meiningen und seiner Truppe.

Warum ich an diese Dinge erinnere, bevor ich vom ‚Hamlet‘ spreche? Weil dieses Werk wie wenige zu solch' symbolischer Inszenierung herausfordert, weil es den Beweis liefern könnte, daß ein richtiger historischer Hintergrund an der richtigen Stelle symbolisch, also erklärend wirkt, und weil sein vom Dichter festbestimmter Schauplatz der Schaffung eines bedeutungsvollen Bühnenbildes merkwürdig hilfreich ist. In dieser großen Tragödie des Zauderns liegen alle wichtigsten Vorgänge in der Seele des Helden, und unter dem vielen Bewundernswerten ist es vielleicht am bewundernswertesten,

wie Shakespeare einem Werke, dessen Hauptperson aller dramatischen Aktion geflissentlich und künstlich aus dem Wege geht, anstatt sie zu fördern, trotzdem den Anschein bewegten dramatischen Lebens verliehen hat. Doch wenn auch die Handlung stockt oder gewaltsam gehemmt wird, in Hamlets Seele herrscht unablässige, lebendige Bewegung; hier wogt es, ebbt es und flutet, stürmt und brandet es wie in dem niemals ruhenden, ewig wechselnden Meer. Das Meer aber, dies vornehmste, treueste Symbol der Menschenseele, umgibt den Schauplatz von Shakespeares Dichtung; auf der nordöstlichen Spitze von Seeland, tief vorgeschoben in die dreiseitig andrängende Flut, erhebt sich das feste Schloß Kronborg, auf dessen Terrasse der Geist von Hamlets Vater seinem Sohn erscheint. So bietet die Natur von selbst der Inszenierungskunst ein kostbarstes Hilfsmittel dar, um schon im äußeren Schauplatz die Stimmung des Werkes und seines Helden widerzuspiegeln. Wo es irgend angeht, muß man — und das wird häufig verfaßt, — bei einer ‚Hamlet‘-Aufführung das Meer erblicken. Hinter der Terrasse des Schlosses muß es unter vorüberjagenden Wolken branden und schäumen, wenn der Geist erscheint; in wehmütigem Sonnenuntergangslicht muß es durch die Fenster der Galerie hereinleuchten, wenn Hamlet von Ophelia mit der Mahnung ‚Geh in ein Kloster!‘ für immer Abschied nimmt; unter Nebeln und Regenschauern muß es halb verschwinden, wenn er auf dem herblich kahlen Friedhof seine schwermütigen Betrachtungen über die Nichtigkeit alles Menschendaseins anstellt. Ueberall muß das Meer das Innenleben des Dänenprinzen mit wechselnden Bildern illustrieren und im Geiste des Zuschauers halb instinktiv die Empfindung der Goetheschen Worte wecken: „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser!“

Vor diesen großen symbolischen Hintergrund stellt sich als Zweites die historische Dekoration und das historische Ko-

stüm. Symbole sind auch sie stets in gewissem Sinne nach ihrem innersten Wesen. Denn jedes Zeitalter schafft sich die äußere Erscheinung in Architektur und Tracht, die seinem Charakter entspricht, und so muß umgekehrt auch immer wieder die äußere Erscheinung den Charakter eines bestimmten Zeitalters verraten, ihn im Bilde verkörpern. Damit gewinnt — über Hamlets schwarze, traditionelle, ohnehin symbolische Tracht hinaus — die Frage eine plötzliche Wichtigkeit: in welcher Epoche hat sich Shakespeare die Vorgänge seines ‚Hamlet‘ gedacht? Auf der deutschen Bühne ist es alte Ueberlieferung, die Tragödie in ihrer äußeren Erscheinung weit zurück zu verlegen in ferne, nebelhafte Jahrhunderte. Mit den bescheideneren Hilfsmitteln früherer Zeiten hat man wahrscheinlich schon bei den ersten ‚Hamlet‘-Aufführungen in Deutschland damit den Anfang gemacht und hat diese Art der Inszenesetzung allmählich zum bleibenden Gesetz erhoben. Ein berühmter Shakespeare-Erklärer — Gervinus — hat dann die bereits gültige Tradition durch ein geistvolles Raisonnement nachträglich noch besonders befestigt und geheiligt. Nach ihm sollte Hamlet nicht das Produkt und ein besonders hochstehender Repräsentant seines Zeitalters sein, sondern sich in bestimmtem, scharfem Gegensatz zu ihm befinden; nach ihm sollte im Dänenprinzen ‚ein sozialer Charakter der neueren Zeit gleichsam gezeichnet sein, der aus der Herrensitte des Naturzeitalters herausstrebt, in das ihn das Schicksal gestellt hat, wo alles auf die physische Kraft und auf den Trieb des Handelns ankommt, den ihm das Schicksal versagt hat‘. Seiner rohen und wilden Zeit sollte Hamlet nach Gervinus zum Opfer fallen, weil er ihr an Gewöhnung, Charakter und Bildung entfremdet war und als Merkstein einer sich ändernden Zivilisation in eine Welt von feineren Gefühlen herüberreichte. Im Gegensatz zu Gervinus hat nun aber schon vor mehr als vierzig Jahren ein anderer, in seinen Erklär-

ungen meist einfacherer und weniger gesuchter Shakespeare-Gelehrter die Ansicht aufgestellt, daß Hamlet sich keineswegs unter altnordischen Recken bewegt, sondern unter der aristokratischen, überfeinerten Hofgesellschaft des sechzehnten Jahrhunderts, die Shakespeare aus eigenster Anschauung kannte. S. Kreiszig hat — nach meinem Gefühl unwiderleglich — den Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung aus dem Werke selbst heraus geführt. Mit Recht hat er betont, daß der Verbrecher des Stückes, der König Claudius, seinem Wesen nach keineswegs im heroischen Zeitalter wurzelt. Er ist kein tatkräftiger Held wie Macbeth, der mit eigenen Händen mordet, um sich den Weg zum Throne freizumachen; er vergiftet, anstatt zu erdolchen, und er vergiftet noch dazu sein Opfer im Schlaf. Auch später kennt er nur krumme, geheime Wege, greift immer wieder zum Gift, anstatt zur Waffe, und über-tüncht sein Verbrecherantlitz mit einem stets bereiten Lächeln, das Hamlet zu der grauenvollen Erkenntnis verhilft, „daß einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein“. Er ist kein Mann des Schwertes, sondern ein heuchlerischer Intriguant, ein furchtsamer und gewissenloser, tatscheuer und genußsüchtiger Weltmann, der die Früchte seines Verbrechens in Frieden zu genießen sucht. Seine Reue hat ebensowenig eine Spur von Größe und urwüchsiger Kraft wie seine Verbrechen. Auch die Königin erscheint eher überfeinert als roh, eine matte, gemeine Alltagsseele, die in der Treibhausatmosphäre eines üppigen Genußlebens gedeiht. Der alte Polonius ist freilich der Typus eines Hofmannes, wie ihn die Hofluft wohl zu allen Zeiten erzeugt hat, aber in den Details der Figur ist gleichfalls vieles, was sich einem heroischen Zeitalter absolut nicht einfügt, während sich's mühelos erklärt, sobald man sie in die entsprechende Umgebung aus Shakespeares eigenen Tagen versetzt. Rosenkranz, Gildenstern und Osrick sind weitere Typen dieser späteren Zeit,

schwächlich, verbildet, geziert, wie sie am Hofe eines Macbeth oder Lear nicht gedeihen würden.

Man kann diese Beweisführung Kreisförmig noch durch andere Belege vermehren, kann insbesondere anführen, daß Hamlets Aeußerungen über die Schauspielkunst nur Sinn haben für eine bis zu gewisser Höhe schon entwickelte und weiter entwicklungsfähige Kunst, wie Shakespeares eigene Zeit sie besaß, nicht aber für das Bardentum einer barbarischen Epoche. Auch Einzelheiten historischer Art kann man ins Gefecht führen, ohne daß man zu vergessen braucht, wie gleichgültig Shakespeare häufig mit solchen Einzelheiten umsprang und wie er das auch im ‚Hamlet‘ selbst getan hat. Doch ist kaum anzunehmen, daß er Dinge und Moden, deren Entstehen in seine eigenen Tage fiel, also gleichsam unter seinen Augen vorging, im ‚Hamlet‘ erwähnt hätte, wenn es nicht sein ausgesprochener Zweck gewesen wäre, die Handlung des Stückes in die lebendige Gegenwart seiner Zeit zu verlegen. Da ist zunächst das Schloß Kronborg selbst. In Shakespeares Tagen war dieses Schloß von Helsingöer kein altes, von Sagen umsponnenes Bauwerk, sondern etwas Neues, Glänzendes, jüngst erst Geschaffenes. Es stand noch keine zwanzig Jahre, als Shakespeare den ‚Hamlet‘ schrieb, und man hat nachgewiesen, daß er höchstwahrscheinlich durch den mündlichen Bericht von ein paar Freunden ganz genau über die Verhältnisse am dänischen Königshofe und in Kronborg unterrichtet war. Friedrich II., der Erbauer des Schlosses, hielt sich dort eine Zeitlang eine englische Schauspielergesellschaft, zu der u. a. auch Thomas Pope, William Kemp und George Bryan gehörten, die später im Londoner Theaterleben eine angesehene Stellung einnahmen und mit Shakespeare intim verkehrten. In einem Aufsatz der englischen Zeitschrift The Century Magazine, dem die photographische Nachbildung eines Blattes aus dem alten Rechnungsbuche von Kronborg mit den Namen der Schau-

spieler beigegeben war, ist neuerdings sogar die Vermutung ausgesprochen worden, Shakespeare selbst habe damals als junger Anfänger unter anderem Namen im Dänenschlosse zu Helsingoer gespielt. Ist dies aber auch nicht der Fall, so weiß man doch heute mit voller Bestimmtheit, daß er durch Augen- und Ohrenzeugen über Kronborg und das dortige Leben auf das Genaueste unterrichtet sein konnte. Diese Tatsache wirft auch auf die Einfügung der Schauspielerszene in die tiefsinnigste aller Tragödien ein unvermutetes Licht; es ist nicht unmöglich, daß die Figur des ersten Schauspielers ein ganz besonderes, persönliches Gepräge haben sollte. Wenn der Dichter also Helsingoer und sein Schloß ausdrücklich als Schauplatz der Dichtung bezeichnete, konnte er ebensowenig wie sein Publikum im Zweifel sein, daß es sich um eine neugeschaffene, den Zeitgenossen wohlvertraute Stätte handelte. Auch die Benützung des Rapiers als Waffe bei der Schlußkatastrophe des Trauerspiels ist ein Zeugnis ähnlicher Art. Nach der Aussage eines alten Fechtbuches kam das Rapier erst um 1570 in Mode, und wenn Shakespeare damals auch noch ein Knabe war, so mußte die Neuheit der Waffe ihm doch genau bekannt sein. Ebenso fällt die Gründung der Universität zu Wittenberg noch in das Jahrhundert von Shakespeares Geburt, und indem er den Dänenprinzen dort studieren ließ, geschah es sicherlich mit einem Seitenblick auf das eigene Zeitalter. Macht man sich die Charaktere der Dichtung und all diese Einzelheiten klar, was bleibt dann noch Heroisches in ihr? Etwa der Krieg mit Norwegen und das Auftreten des Fortinbras? Nein, der Krieg ist an kein bestimmtes Zeitalter gebunden, und auch unser zwanzigstes Jahrhundert ist schon wieder mit vergossenem Blute befleckt worden. Oder die Verbrechen des Stückes: Meuchelmord, Kronenraub, Wollust? Nein, auch sie nicht; man weiß aus vielfacher Beobachtung, daß die Verbrechen einer überfeinerten



Epöche denen einer barbarischen Zeit merkwürdig ähnlich sehen, daß Unkultur und Verfall verwandte Laster gebären. Nur pflegt ein raffiniertes Zeitalter dem Verbrechen jeden Zug ins Große und Heroische vorzuenthalten, den es auch gerade im ‚Hamlet‘ entbehrt. Oder endlich das Erscheinen des Geistes und seine Mahnung? Aber der Geisterglauben war in Shakespeares Zeiten ebenso verbreitet wie in weiter zurückliegenden Jahrhunderten, und mit Recht konnte Addison davon sagen: „Unsere Vorfäter sahen mit Ehrfurcht und Schrecken auf die Natur. Es gab kein Dorf in England, das nicht seinen Geist hatte. Auf allen Kirchhöfen ging es um. Jede Gemeinde hatte eine eigene Gesellschaft von Feen — und man konnte keinem Schäfer begegnen, der nicht sein Gespenst gesehen hätte.“ So bleiben im ‚Hamlet‘ bei genauem Zuschauen nur zwei Reste eines heroischen Zeitalters zurück: der im Erscheinen des Geistes verkörperte Begriff der Blutrache, der übrigens auch in Shakespeares England gewiß noch nicht ganz verschwunden war, und das halbmythische Lehnsverhältnis von England zu Dänemark, das der Dichter ein paarmal erwähnt. Auch auf alten Königsbildern in der Grabeskirche der dänischen Herrscher zu Roskilde findet sich der stolze Zusatz: et rex Angliae; Shakespeare aber hat sicher dieses Lehnsverhältnis unbedenklich nur darum in seine Dichtung übernommen, weil er so die Sendung Hamlets nach England am mühelosesten motivieren konnte. Und man weiß, wie gleichgültig er war gegen historisches Detail in dem sicheren Kraftgefühl seines Könnens, mit dem er solchen Anachronismen zum Troß den großen Hintergrund seiner Figuren in wunderbarer Wahrheit zeichnete. Das hat er auch im ‚Hamlet‘ getan; er hat seinen philosophischen Dänenprinzen in eine verweichlichte, glänzende, konventionelle Hofgesellschaft hineingestellt, deren entkräftender Einfluß einen Menschen wie Polonius im Umsehen zu einer dienernden, witzelnden Puppe

macht, während er im Kreise der Seinen für einen verständigen, sogar welt- und lebenskundigen Mann gelten darf. Die wahre Farbe dieses Hintergrundes kann einem unbefangenen Auge kaum entgehen, und doch hat es die deutsche Bühne noch nicht dahin gebracht, ihn so zu zeigen, wie er wirklich ist. Aber die Erfahrung lehrt, daß man etwas ganz Neues im Leben und im Theater weit leichter einführt, als man Altes, Gewohntes, durch Tradition Geheiligtes beseitigt, und so hat sich z. B. auch das Berliner Königliche Schauspielhaus bei einer wohlabgewogenen ‚Hamlet‘-Inszenierung durch den geistvollen Max Grube nicht über das 14. Jahrhundert vorgewagt, während man jetzt in Paris, wo jene Tradition fehlte, gleich resolut zu den Formen und Trachten der Renaissance gegriffen hat. Es müßten in Deutschland einmal neue Meininger kommen, die dem ‚Hamlet‘ zu seiner echten Bühnengestalt verhülfsen, wie es die alten mit den ‚Räubern‘ getan haben. Als sie denen die mittelalterlichen Röcke ausgezogen und ihnen die Kostüme der Zeit gaben, in die sie gehörten, da fuhr ein freudiges Staunen in Publikum und Kritik, und alles rief: „Ja, so muß es sein!“ Bei den ‚Räubern‘ sind dann auch die meisten übrigen Theater langsam nachgekommen und haben ihnen gegeben, was ihnen gebührte; die Personen des ‚Hamlet‘ aber gehen immer noch in den mittelalterlichen Trachten umher, in die sie ihrem Wesen nach nicht passen. Käme jetzt ein mutiger Neuerer und täte an ihnen, was Kreyßig vor mehr als vierzig Jahren als nötig und richtig bewiesen hat, dann würde auf der Bühne mit einemmale ein anderes, üppigeres, bunteres und zugleich die Gestalten der Dichtung symbolisch erklärendes Bild erstehen; Gestalten und Trachten würden erscheinen, wie wir sie etwa in Schillers ‚Maria Stuart‘ und Laubes ‚Graf Essex‘ zu sehen gewohnt sind. Verschwinden würde die mühsam hervorgesuchte byzantinische, romanische und gotische Architektur, unter deren Säulen und Bögen Hamlet

gegenwärtig zu wandeln pflegt, und an ihrer Stelle würde die reiche, prächtige Renaissancewelt des Schlosses Kronborg sich aufthun, wie sie zu Shakespeares Zeiten war und wie sie in stattlichen Resten heute noch dauert. In dieser glänzenderen und weichlicheren Umgebung aber würde Hamlets schwarze Gestalt nur um so ernster und schwermütiger erscheinen, und auch die Katastrophe des Dramas würde nicht etwa schwächer, sondern nur noch furchtbarer und grausamer wirken.

Von der üppigen Pracht, die am Schlusse des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhundert am dänischen Königshofe herrschte, macht man sich heute kaum einen Begriff bei der bescheidenen Stellung, die das klein gewordene Dänemark in der Welt unserer Tage einnimmt. Damals hatte es für einige Zeit die prunkhafte Rolle übernommen, die Versailles unter dem französischen Sonnenkönig spielen sollte, und man wallfahrtete nach Kopenhagen oder Helsingoer wie später nach Frankreich. Friedrich II. und Christian IV. von Dänemark verkörpern diese Zeit des Glanzes, und Friedrich II. ist es auch, der Kronborg erbaut hat. Dort, wo der Öresund das blaue Wasser der Ostsee dem Kattegat vermählt, hatten sich, wie man erzählt, in vorchristlicher Zeit auf dänischer und schwedischer Seite zwei befestigte Burgen des Seeräuberfürsten Helsing befunden, der von ihnen aus die vorüberfahrenden Schiffe brandschatzte. Dies einträglische Verfahren des vorchristlichen Seeräubers wurde in historischen Zeiten von dem christlichen Dänemark nachgeahmt, indem es die Beraubung der vorbeifahrenden Schiffe in die zivilisierte Form des Sundzollens kleidete. Wann er zuerst erhoben worden ist, weiß man nicht mehr genau zu sagen; zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts aber war er schon eine vom Alter geheiligte Einrichtung und galt mit Recht als der fruchtbare ‚Weinberg‘ Dänemarks. Ihm verdankten die Könige die Mittel zu ihrer üppigen Hofhaltung und ihren kostbaren Bauten, und es klang edler, als es tatsächlich

war, wenn Friedrich II. bei der Grundsteinlegung zum Schlosse Kronborg am 11. Mai 1574 — Shakespeare war damals zehn Jahre alt und saß auf der Schulbank zu Stratford — die stolzen Worte sprach: „Ich wollte keinen Stein an diesem Gebäude leiden, wenn ich wissen sollte, daß meine Untertanen solchen bezahlet hätten.“ Von den Räuberburgen des sagenhaften Helsing waren damals keine Spuren mehr vorhanden, und auch ein Schloß Flynderborg, das in etwas späteren Zeiten bei Helsingoer gestanden haben soll, ohne daß man heute seine Stätte noch anzugeben wüßte, war verschwunden. Vor der Erbauung von Kronborg befand sich auf der äußersten Spitze einer Landzunge am Eingang des Sundes nur eine unbedeutende Befestigung, die Oere-Krogen hieß. Jetzt stieg hier in mächtigem Viereck, mit Thürmen, Wällen und Mauern bewehrt, mit Portalen, Fenstern und Giebeln in den romantisch-reichen Formen der holländischen Renaissance geziert, die Kronborg empor, halb Festung und Zollhaus, halb städtlicher Königspalast. Zehn Jahre etwa dauerte der Bau, und als er vollendet war, wurde er häufig der Mittelpunkt der glänzenden Hofhaltung, die Friedrich II. und sein Nachfolger Christian IV. liebten. Hierher kamen die andern Fürsten Europas als Gäste, und den Deutschen unter ihnen bewies der Erbauer von Kronborg seine Sympathie für ihre Sprache durch eine Inschrift in deutschen Versen über dem sogenannten finstern Thor, das den Festungswall durchbrach. Hier konnten sie lesen:

Nach Christi Geburt hat man geschriben  
Tausind, fünfhundert und siebenzig sieben,  
Als Friedrich der Andre König war  
Zu Dännemark, und in selben Jahr  
Das Schloß erbauet, und Kronenburg nandt:  
Und damit solches blieb bekandt  
Ließ Er es hauen auf diesen Stein,  
In Hoffnung fast zu Gott allein,

Daß es unter seinem rechten Herrn  
Dem Reich Dännemark zu Glück und Ehren  
So lange sollt unzerstöhret stehn,  
Als Sonn und Mond am Himmel gehn.

Auch der große Astronom Tycho de Brahe, der Schützling des dänischen Königshauses, mußte in lateinischen, den Steinen des Schlosses eingemeißelten Versen die Erbauung von Kronborg verherrlichen, dessen neue Festräume im Jahre 1590 ein paar Schwestern des zwei Jahre zuvor verstorbenen Friedrichs II. als neuvermählte Fürstinnen im Glanz einer Herzogs- und einer Königskrone erblickten. Elisabeth, die älteste von diesen Schwestern, heiratete den kunstfreundlichen, gelehrten Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der sich vermutlich zu Kronborg am Spiel der englischen Komödianten erfreute und aus ihrer Kunst hier schon die Anregung zu seinen eigenen späteren Bemühungen um das deutsche Theater schöpfte. Um Elisabeths Hand hatte sich auch der Sohn der Maria Stuart, König Jakob VI. von Schottland, beworben, der später als Englands Herrscher den Titel Jakob I. führte; da er die älteste Prinzessin nicht zur Gemahlin erhalten hatte, warb er jetzt um die Hand der jüngeren Anna, in der Absicht, durch diese Heirat einen alten Streit um ein paar Inseln beizulegen. Eine Hochzeitsfahrt, die voll war von Romantik und Abenteuer, führte ihn im Frühjahr 1590 auch nach Kronborg, wo er der Vermählung seines neuen Schwagers, des Braunschweiger Herzogs, und den damit verbundenen Festlichkeiten beiwohnte. Ursprünglich hatte sich König Jakob, dem man nachsagte, daß er sich vor der Seekrankheit fürchte, nur in Stellvertretung mit der schönen Prinzessin Anna trauen lassen; einer der englischen Gesandten am dänischen Hofe hatte seine Stelle einnehmen müssen, und ihm war die Braut par procuracion vermählt worden. Als aber die Flotte mit

der neuen Königin hinausfuhr ins Meer, wurde sie durch Stürme zur norwegischen Küste zurückgetrieben, und von hier sandte die Neuvermählte dem fernen Gatten Botschaft, daß es ihr unmöglich sei, durch die winterliche Meeresflut England zu erreichen. Da faßte den König so starke Sehnsucht, daß er selbst die Furcht vor der Seefrankheit darüber vergaß; er rüstete eine Flotte von sechs Schiffen aus und fuhr mit großem Gefolge durch Nebelgran und Wogengebraus nach Norwegens Küste. Dort traf er am 19. November 1589 ein, feierte fünf Tage später in eigener Person Hochzeit mit der Prinzessin Anna und begab sich mit ihr nach still verlebten Flitterwochen nach ihrer dänischen Heimat zu den rauschenden Festlichkeiten, die in Kopenhagen und Kronborg vorbereitet wurden.

Von all diesen Dingen hörte Shakespeare sicherlich durch seine Kollegen erzählen, die dort vor Königen und Herzögen hatten spielen dürfen. Manche Einzelheiten im ‚Hamlet‘ sind ohne Frage auf solche Berichte zurückzuführen, vor allem der Ausfall gegen die Trunksucht der Dänen. Das deutsche Bier war damals gerade auf einem friedlichen Eroberungszuge durch Dänemark begriffen, und Adel und Volk erfreuten sich in gleicher Weise an ihm, ohne darüber den Wein und den Schnaps zu vergessen. Friedrich II. selbst war ein so starker Trinker, daß man sogar seinen Tod mit dieser Leidenschaft in Verbindung brachte, und bei einem lustigen Gelage pflegte er durch die Worte: „Der König ist nicht zu Hause“ das Signal zu ungezwungenster Ausgelassenheit zu geben. Sein Nachfolger Christian IV. war genötigt, verschiedene Verordnungen gegen das Trinken zu erlassen. Es findet sich also auch hier im ‚Hamlet‘ eine unmittelbare Beziehung auf Shakespeares eigene Zeit. Zwei Namen sogar, die er unsterblich gemacht hat, waren damals häufig am dänischen Hofe; der 1576 verstorbene Reichsmarschall von Dänemark hatte Holger Rosen-

franz geheißen, und zu Anfang der neunziger Jahre führte Axel Gyldenstjerne die Statthaltertschaft von Norwegen. Da haben wir die Namen des höfischen Dioskurenpaares im ‚Hamlet‘, und sie wiederholen sich noch häufiger in jener Zeit: zu den Reichsräten, die während der Minderjährigkeit Christians IV. die Regierung führten, gehörten Peter Gyldenstjerne und Jürgen Rosenkrantz, der wie sein Namensvetter im ‚Hamlet‘ in Wittenberg studiert hatte, und unter den nachfolgenden Reichsräten gab es sogar einen Axel und einen Prebern Gyldenstjerne.

In der Wahl von Kronborg als Schauplatz der ‚Hamlet‘-Tragödie hat man eine Aufmerksamkeit Shakespeares für König Jakob erblicken wollen, der dadurch an seine romantische Brautfahrt und an die festlichen Tage in dem stattlichen Sundschloß erinnert werden sollte. Aber die Sache erscheint doch sehr fragwürdig. Allerdings nahm Shakespeares Schauspielergesellschaft kurz nach des Königs Thronbesteigung den Titel ‚Diener Seiner Hoheit‘ an, und eins der ersten Stücke, die sie unter dieser neuen Bezeichnung zur Aufführung brachte, war der vermutlich kurz vorher vollendete ‚Hamlet‘. Aber kann man in der Aufführung dieses Werkes, in dem ein König von Dänemark die Rolle des Brudermörders und Kronenräubers spielt, wirklich eine Aufmerksamkeit erblicken für König Jakob, dessen Gemahlin eine dänische Prinzessin war? Mußten nicht die Gefühle der jungen Königin empfindlich verletzt werden durch diese Schilderung ihres heimatischen Königshauses? Und die Verletzung mußte noch herber sein, wenn man in den Personen des ‚Hamlet‘ Gestalten der dänischen Vergangenheit erblicken sollte. Denn dann wurde der verbrecherische König Claudius direkt zum Ahnherrn der neuen Königin von England gemacht, und die Geschichtskenntnisse des englischen Theaterpublikums reichten gewiß nicht hin, um zu prüfen, ob ein solcher Herrscher in Dänemark wirklich

einmal in ferner Vergangenheit regiert hatte. Viel unverfänglicher wurde die Sache, wenn man das Stück in die damalige Gegenwart verlegte. Denn von dem Bruder ihrer Königin wußten die Engländer, daß er bei seinem Regierungsantritt ein elfjähriges Kind und auch zur Zeit des Aufenthalts von König Jakob in Kronborg noch ein dreizehnjähriger, unmündiger Knabe gewesen war, daß es also zwischen ihm und dem Claudius nicht die leiseste Ähnlichkeit gab. So könnte man auch in diesen Beziehungen einen Beleg dafür sehen, daß Shafespeare die Handlung seines Stückes in die eigene Zeit versetzt wissen wollte, vor allem aber liefern sie einen starken Beweis für die künstlerische Bewegungsfreiheit des damaligen Dramatikers, der ohne ängstliche Rücksicht auf drohende Majestätsbeleidigungsprozesse seine Stoffe nehmen durfte, wo er sie fand. In der Quelle, aus der Shafespeare allem Anschein nach schöpfte, in den nach England verpflanzten Cent Histoires tragiques von Belleforest und Boisteau, war Hamlet schon im Titel der von ihm handelnden Erzählung durch den Zusatz bezeichnet: qui depuis fuit roi de Dannemark. So wählte auch der Dichter, unbekümmert um die Empfindungen König Jakobs und seiner Gemahlin, Dänemark zum Schauplatz seiner Tragödie, und da er so viel von Helsingoer und Kronborg als einem Lieblingsstz der Dänenkönige seiner Zeit gehört hatte, so umkleidete er diese Orte für immer mit dem Glanze seiner Poesie.

Jene von Belleforest und Boisteau wiedergegebene Erzählung war freilich nur die neue Einkleidung einer alten, von Sazo Grammaticus, dem Vater der dänischen Geschichte, niedergeschriebenen Sage. In Roeskilde, wo der treffliche Käteiner als Kanzler des Bischofs Absalon lebte, wo er als Propst starb, und wo mitten unter den Königsgräbern eine schwarze Marmorplatte seinen Namen bewahrt, hat er die Sagen und die älteste Geschichte seines Vaterlandes getreulich



ausgezeichnet. Auch Leben und Taten des Amleth hat er der Nachwelt überliefert, doch ist dieser bei ihm noch kein Dänenprinz, sondern der Sohn des Statthalters Horwendill von Jütland, der diese Würde mit seinem Bruder Fengo theilt. Die Vorgeschichte der eigentlichen Erzählung ist dem ganz ähnlich, was wir aus der Tragödie kennen, wenn auch im einzelnen mehr aufs Heroische gestimmt. Fengo ermordet seinen Bruder und vermählt sich mit dessen Witwe Geruthe, der Tochter des Königs Norik von Dänemark. Horwendill aber braucht nicht aus seinem Grabe herauszukommen, um in Amleths Seele die Ueberzeugung von der Blutschuld des Oheims zu erwecken; ohne fremde Beihilfe faßt der Jüngling den furchtbaren Verdacht, und sein ganzes Leben ist nun dem einzigen Ziele gewidmet, seinen Vater zu rächen. Aber Energie und Klugheit paaren sich bei ihm, und so spielt er zum Schein den Wahnsinnigen, um ungestört an seinem Rachewerk zu wirken. Die Schilderung dieses erkünstelten Wahnsinns bildet den Hauptinhalt der Erzählung. Wie Amleth dem Verdacht seines Oheims durch immer neue, listige Wendungen entgeht, wie Fengo ihn durch die Mutter auszuhorchen versucht, wie ein unberufener Lauscher bei dieser Gelegenheit durch Amleth erstochen wird, wie der Oheim ihn bei einer Sendung nach England aus dem Wege räumen will, und wie Amleth die Waffe des gegen ihn geplanten Todes auf ihre Träger zurückzulenkten weiß, das wird lebendig und behaglich erzählt. Aus England heimgekehrt, beendet dann Amleth sein Rachewerk, verbrennt die trunken gemachten Anhänger des Oheims in dessen Palaß, tötet Fengo und gewinnt durch eine bewegte, trefflich pathetische Rede das Volk dafür, ihn zum Nachfolger des Getöteten zu erwählen.

Die Erzählung hat noch einen zweiten Teil, in dem Amleth selbst zum Gegenstande der Blutrache wird, doch steht dieser Schluß in keiner Beziehung zu Shakespeares Tragödie.

Viele Einzelheiten der Handlung hat der Dichter aus seiner Quelle geschöpft: den Brudermord, die Heirat mit der Witwe, die Unterredung Hamlets mit seiner Mutter, den Tod des Polonius, — alles fand er dort verzeichnet; sogar das schwache Schattenbild einer Ophelia war vorhanden. Der Charakter des Hamlet aber, diese geistvollste und tiefste aller Dichterschöpfungen, ist ebenso Shakespeares eigenstes Werk, wie die eigentümliche Tragik dieser Tragödie, deren Held nicht durch Handeln, sondern durch Zögern zu Grunde geht. Auch Umlæth zaudert bei seinem Rachewerk, aber er tut es aus Berechnung, nicht aus Schwäche; er selbst sagt darüber zu seiner Mutter: „Wenn ich noch zaudere, ist dies nichts als Schuld der Zeit und deren Gelegenheit, deren Gunst ich mit Sehnsucht erwarte. Nicht überall ziemt sich ein gleiches Verfahren. Denn gegen ein finsternes, verstocktes Gemüt bedarf es verborgener Weisen.“ Dies Zaudern zur Höhe eines tragischen Motivs zu erheben, war Shakespeare vorbehalten; durch ihn erst wurde jene typische Gestalt geschaffen, deren innerstes Wesen — allen späteren Deutungen zum Troß — immer noch durch Goethes geniale, mitfühlende Erklärung am hellsten beleuchtet erscheint: „Eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist.“

Shakespeare hat den Geist von Hamlets Vater aus seinem Grabe hervorkommen lassen, um den Sohn auf der Terrasse des Schlosses Kronborg zur Rache zu mahnen; für uns aber ist heute das ganze Schloß vom Geiste des Hamlet selbst erfüllt und umwoben. Fast unverändert stehen die grauen Mauern und Türme wie in jenen Tagen, als Jakob I. mit seiner jungen Gemahlin hier weilte, und als nüchterne Flaggens-batterie schaut auch die Terrasse noch aufs Meer hinab, die das Erscheinen des Geistes gesehen haben soll. Im siebzehnten Jahrhundert ist Kronborg einmal von den Schweden erobert worden, aber den Charakter des Schlosses haben sie

nicht umgewandelt, und so hat es ein paar Jahrhunderte lang als fester Wächter des Sundes seinen Posten getreulich gewahrt. Dem stummen Drohen dieses mächtigen Hüters gaben die Schiffe aller Nationen ohne Widerspruch nach, liefen ein in den Hafen von Helsingoer und entrichteten willig ihren Zoll. Damals wimmelte die Stadt von Gestalten verschiedenster Art, und ein buntes Sprachengemisch umtönte ihre Häuser; der Welthandel warf seinen Glanz auf den kleinen Ort, Reichtümer schwammen auf den Wogen des Meeres zu ihm heran, und mit den Waren fremder Welttheile füllten sich seine Speicher. Seitdem aber der Sundzoll im Jahre 1857 aufgehoben worden, ist Helsingoer nur noch der Schatten seiner selbst, und allein das sommerliche Badeleben des nahen Marienlyst bringt ihm für ein paar Monate des Jahres wieder ein wenig Leben und Bewegung. Kronborgs Rolle ist ausgespielt. Der frühere Königsitz ist zur Kaserne geworden, und beim Anblick der bunten Uniformen erwartet der fremde Besucher beinahe, mit dem Wer da? Ruf begrüßt zu werden, der Shakespeares „Hamlet“ eröffnet. Aber willig tun sich die Tore auf, ungehindert darf man eintreten durch die großen, verschnörkelten Portale mit den halb erloschenen goldenen Buchstaben der Inschriften darüber. Man schreitet durch lange, hallende Korridore, man tut einen Blick in die festen, unterirdischen, düstern Kasematten und Gewölbe, man läßt sich blenden von dem bunten Prunk der Schloßkapelle und durchwandert verlassene, einsame Gemächer, in denen hohe bis zur Decke reichende Kamine und mächtige, dunkle Türen in geschwungenen Renaissanceformen noch vom erloschenen Glanze erzählen. Auch in den weiten, von den vier Flügeln des Schlosses rings umgebenen Schloßhof schaut man hinein und bedauert, daß sein schönster Schmuck ihm heute fehlt: ein prachtvoller Brunnen, der wohl aus der Erbauungszeit des Schlosses stammte, — also auch im Re-

quisit für den ‚Hamlet‘, — aber im siebzehnten Jahrhundert zerstört wurde. Sein achteckiges, steinernes Bassin trug an den Ecken manns hohe, in Erz getriebene Figuren, während Tiergestalten sich dazwischen gruppierten.

Zu den Außenfenstern des Schlosses herein leuchtet das Meer, in ruhiger Fahrt gleiten die Schiffe vorüber, und das Grün der Buchen auf dem hügeligen Ufer vermählt sich dem strahlenden Blau des Wassers. An hellen Sommertagen ist es keine Hamletbeleuchtung, die hier herrscht, aber die Melancholie des Dänenprinzen erfüllt doch mit ihrem schwermütigen Zauber alle Räume des verlassenen Schlosses. Und zu den Bildern der erdichteten Tragödie gesellt sich die Erinnerung an eine wirkliche, deren vorletzter Akt sich auf Kronborg abspielte. Hierher wurde im Januar 1772 die Königin Karoline Mathilde, die den einstigen bürgerlichen Doktor, späteren Grafen Struensee, geliebt hatte, als Gefangene geführt. Hier verweinte sie in einem niedrigen, achteckigen Gemache mit vergitterten Fenstern vier lange Monate, hier erhielt sie Kunde von der Hinrichtung des geliebten Mannes, und von hier wurde sie auf das Schloß nach Celle gebracht, wo sie als Vierundzwanzigjährige starb. Ihr Bild und ihre Gruft sind in Celle zu finden; Kronborg rühmt sich, hinüberzuschauen zu Hamlets nahem Grabe. Es liegt hinter dem Schlosse von Marienlyst unter einem dichten Dache von ernsten Bäumen: ein kegelförmig ansteigender Haufen von großen, unbehauenen Steinen, ein besonders mächtiger oben darauf in der Mitte. Vielleicht ist es die Ruhestätte irgend eines vorgeschichtlichen Großen, von dessen roher und rauher Epoche das Grabmal in seiner barbarischen Urform Kunde zu geben scheint, aber Hamlets Name hat sich nun einmal an den Steinhaufen geheftet. Und diese Suggestion ist so stark, die Erinnerung an Shakespeares Gestalten ist so mächtig, die Gewalt seiner höchsten Schöpfung so unwiderstehlich, daß man sich willig

in den Traum versenkt, wirklich hier am Grabe des großen Zauderers zu stehen. Man meint, seine Gestalt im gewohnten, nächtlichen Schwarz vorübergleiten zu sehen, und aus dem tiefen Schweigen hervor, das den grauen Steinhaufen inmitten der schattenden Bäume umgibt, scheinen die Worte zu tönen:

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.



„Hamlets Grab“ bei Marienlyst.



Schlossruine bei Montecchio maggiore.

## Romeo und Julia.

Eine große, herbstliche Stille war um mich her, als ich dort oben inmitten der weiten Ruinen stand. Durch ein verfallenes, eisenumhangenes Fenster blickte ich nieder ins Tal; dichter, blau-brauner Dunst lag über der Erde und machte Farben und Formen matt und weich. Hier und da nur blühte ein gelbes oder rotes Licht aus ihm hervor, wo das bunte Sterbekleid der Bäume noch an den Zweigen hing, oder wo die still in unbewegter Luft niedergesunkenen Blätter am Boden breite, goldene und weinfarbige Ringe um die Stämme gebildet hatten. Sonst überall dies matte, bläuliche Braun, in dem die ferne so rasch unklar wurde und versank. Die Türme von Dicenza waren nicht mehr zu sehen, die Bergzüge schienen aus einem dichteren Dunst gebildet, und das große Geheim-

nis der Hochalpen barg sich im Norden hinter undurchdringlichem Schleier. Kein Laut klang über die halbverhüllte Landschaft her. Ein schwarzhaariger, wild und krank aussehender Bursche mit nackter, brauner Brust, der mich auf dem Herweg zudringlich, fast drohend angebettelt hatte, arbeitete jetzt, mit seinem Almosen zufrieden, still auf einem Feld am Bergeshang, wo er die gelben, reifen Maiskolben zu Haufen zusammenlas. Kein Vogelgezwitscher tönte durch die Luft, und hier oben in der Umschließung durch die grauroten, verfallenden Mauern schien die tiefe Stille sich noch zu verdoppeln.

Ein wunderbares Gefühl ergriff mich an diesem Ort. Ein Gefühl von der plötzlichen Nähe vertrauter und doch noch fremder Wesen, die bisher nur in meinem Kopf und in meinem Herzen gelebt hatten, um jetzt fast greifbar neben mich zu treten. Wie oft hatte ich die Gestalten der Montecchi und Capuletti auf der Bühne an mir vorüberschreiten sehen! Aber es war künstliche, nicht echte Wirklichkeit gewesen, und mit dem Fallen des Vorhangs hatte ihr scheinbares Dasein geendet. Hier endlich gewannen sie ein bestimmteres Leben, hier stand ich auf festem historischem Boden und erblickte die alte Heimatsstädte des wilden Geschlechts der Montecchi, die einstmals auf diesem Bergesgipfel gehaust hatten. Vor Hunderten von Jahren hatten seine Söhne von derselben Stelle, wo ich nun schaute und sann, hinuntergespäht ins Tal, wo sich mit grauen Häusern und großer Kirche ein langgestrecktes Dorf — heute noch Montecchio maggiore genannt — um den Fuß des Berges legte. Hier war der richtige Ort und die richtige, feierliche Stille, um die Geister von Menschen zu beschwören, die weiterleben durch die Zeiten, weil das Auge eines Dichters gnädig auf ihnen geruht hat. Von hier waren sie hinabgezogen nach Verona, um mit ihren Schwertern den lodernden Zwist der adeligen Geschlechter zu

schüren, unter denen ihr Name etwa hundert Jahre lang mit am lautesten ertönte.

Weit verbreitet in ganz Italien ist der Name Montecchio, und es gibt noch heute nicht weniger als vierunddreißig Ortschaften im Königreich, die ihn, mit oder ohne Zusatz, bewahrt haben. Eine von ihnen, das gleichfalls in der Nähe von Vicenza gelegene Montecchio Precalcino, streitet mit Montecchio maggiore um die Ehre, den berühmtesten Zweig der Familie in die Welt gesandt zu haben, am festesten aber haftet die Tradition doch an der stolzen Bergeshöhe, auf der ich im verschleierten Lichte jenes Herbsttages stand. Dieser Berg ist das Fundament für zwei verschiedene Burgruinen. Kleinere Anhöhen erheben sich aus dem Massiv der Felsen, und zwei von ihnen, die nicht weit von einander entfernt sind, tragen die trostigen, selbst im Verfall noch festen Schlösser. Auf dem höheren Gipfel steht das eine; von ihm beherrscht, ein wenig tiefer, das andere. Man schaut von jenem zu ihm hinab, und wie ein Bild im Rahmen erscheint diese zweite Burg, vom Stein und Efeu einer zerbröckelnden Fensteröffnung eng umgeben. Die beiden Ruinen haben einen doppelten Namen, einen wirklichen und einen erdichteten. Offiziell heißen sie Bella Guardia und Castello della Villa, die Umwohner aber nennen die eine nach dem Dorfe zu ihren Füßen und nach den einstigen Bewohnern jener Höhe Montecchio, die andere, mit Abkürzung des berühmten Namens, Cecchio oder auch — Shakespeare und den Freunden zuliebe — das Schloß der Capuletti. Durch diese poetische Nachhilfe bilden die Burgen einen romantischen Schmuck der schönen Landschaft und verkörpern noch nach Jahrhunderten die beiden feindlichen Geschlechter, indem sie einander, scheinbar zum Kampf bereit, bei Tag und Nacht gerüstet gegenüberstehen. In Wahrheit freilich ist die Situation derart, daß nur Freunde so nahe beieinander sich ansiedeln konnten; ein Feind auf der Höhe



hätte den Bau zu seinen Füßen nicht geduldet. Nach der Geschichte waren auch nicht die Capuletti — Cappelletti oder Cappelletti, wie sie eigentlich heißen —, die Hauptfeinde der Montecchi; ja, man will sogar behaupten, sie hätten Seite an Seite mit ihnen gekämpft und seien Ghibellinen gewesen gleich ihnen. Ein Vers des Dante soll das bezeugen, der die Freunde des Kaisers aufzählt und dabei die Montecchi und Cappelletti in einem Atem nebeneinander nennt, wobei es jedoch zweifelhaft ist, ob man diesen Vers auf die Cappelletti von Verona beziehen darf. Jedenfalls haben diese im Halbdunkel gestanden, die Montecchi im volleren Licht, obwohl auch ihre Geschichte noch manches aufhellenden Strahles bedarf. In diesem Licht erscheinen sie ganz als das wilde, kriegerische, rauflustige Geschlecht, das Shakespeare geschildert hat, und der blutige Hintergrund seiner Tragödie ist so echt wie nur der irgend eines historischen Dramas. Die eigentlichen Gegner der Montecchi waren aber die Grafen von San Bonifazio, deren Name noch heute in einem Ort an der Eisenbahn von Verona nach Vicenza fortlebt, wo auch die Ruine ihres Schlosses auf einer Anhöhe steht. Die San Bonifazio aber sind vergessen worden, weil kein Shakespeare ihren Namen bewahrt hat, und vergeblich hat ein neuerer Dichter — Ernst von Wildenbruch in seinem ‚Fürsten von Verona‘ — ihn der Vergessenheit wieder zu entreißen versucht. Von Rechts wegen müßten die beiden feindlichen Geschlechter Montecchi und San Bonifazio heißen, aber die Poesie hat wieder einmal gesiegt, und so spricht man für alle Zeiten von den Montecchi und Capuletti.

Früher noch als die Montecchi traten die Sambonifazio, wie sie zuerst sich schrieben, in die Arena der Geschichte ein. Ihr Ahnherr war ein Vasall und Freund des Kaisers Berengar, Namens Milo, der zu Ende des zehnten Jahrhunderts lebte und später Graf von Verona wurde. Zu seinen Nachkommen

gehörten die beiden Grafen Hubert und Heinrich von Sambonifazio, von denen der letztere unter Kaiser Heinrich III. zu Ehren und Ansehen kam. Bald war die Familie die angesehenste von ganz Verona; ihr alter Palast erhob sich in der Mitte der Stadt an der Piazza della Erbe, und dort versammelten sich die einflussreichsten Bürger, wenn es wichtige städtische Angelegenheiten zu verhandeln gab. Mehr und mehr erstarkte in dieser Epoche das kommunale Leben, ohne jedoch schon einen demokratischen Charakter anzunehmen; dem eigentlichen Volke wurde noch kein Anteil an der Regierung der Stadt gewährt. Aus dem Adel wählte man ihre obersten Vertreter, und ein Sambonifazio war der erste Podesta von Verona. Neben dieser einen großen Familie wuchsen und regten sich nun aber auch andere, und je mächtiger die Stadt als solche wurde, je fester sie sich nach außen durch neue Mauern abschloß, um so stärker wurde in ihrem Innern der Widerstreit zwischen diesen vornehmen, einflussreichen Familien. Die blutig-grausame Periode der Parteizwiste begann — am Ende des zwölften Jahrhunderts etwa — und in der düsteren Beleuchtung dieser von Gewalttaten erfüllten Tage erschienen auch die Montecchi zuerst auf dem Kampfplatz, ihr blitzendes Schwert in drohend erhobener Faust. Verona wurde zu einer großen, lärmfüllten Bühne, auf der historische Tragödien mit allen Zutaten von solchen sich abspielten. Eine Zeitlang waren die Sambonifazio und die Montecchi die Hauptpersonen in diesen Dramen als Vertreter der beiden Parteien, die man später Guelfen und Ghibellinen taufte; aus dem Hintergrund hervor aber schritt langsam, wie die leibhaftige Verkörperung des Bösen, die furchtbare Gestalt des Ezzelino da Romano, den die Geschichte den Grausamen genannt hat. Deselben Ezzelino, von dem in Verona die Gedenktafel an einem Kloster berichtet, er habe hier an einem Tage elftausend Paduaner hinschlachten lassen!

Mit einem Morde begann auch der langhin sich dehrende Zwist der Parteien. Der Graf von Verona, Sauro di Sambonifazio, wurde auf dem Hügel von San Bonifazio durch Cerisio erschlagen; der Mörder floh, kehrte jedoch zurück und fand sich mit den Erben des Getöteten ab, indem er ihnen die Stätte der Tat, den Hügel von San Bonifazio, nebst verschiedenen anderen Besitzungen abtrat. So wurde mit dem Blut von einem ihres Geschlechts der feste Stammsitz erkaufte; denn allem Anschein nach ist dieser Hügel derselbe, auf dem sich heute noch die Trümmer des Schlosses der San Bonifazio erheben, die von jener Zeit an ihren Namen in zwei Worte teilten. Ihre Macht in Verona war auch durch den Tod des Grafen Sauro nicht erschüttert worden, und als Uzzo von Este im Herbst 1206 Podesta von Verona wurde, warb er um ihre Hilfe, um die Montecchi zu verjagen. Vorerst aber scheiterte der Plan. Auch diese hatten in Ezzelino il Monaco, mit dem das verderbliche Geschlecht der Ezzelini zuerst in die Kämpfe eingriff, einen Bundesgenossen gefunden und machten sich mit seinem Beistand für kurze Zeit zu Herren von Verona, um dann wieder durch Uzzo besiegt und vertrieben zu werden. Sie flohen an die Ufer des Gardasees, dessen blaue Fluten so manchen Kampf und manches Blutvergießen gesehen haben; dort suchten sie auf dem steilen Fels oberhalb des Städtchens Garda Zuflucht, verschanzten sich auf seiner Höhe in den Resten des Schlosses Rocca di Garda und hausten dort sechs Jahre lang bis zum Eintritt anderer Zeiten. In der Hoffnung auf eine friedlichere Periode rief man jetzt die Montecchi zurück nach Verona, doch mochten sie sich nicht in die veränderte, niedrigere Stellung finden, die man ihnen anwies, und antworteten auf ihre Heimberufung mit neuen Unruhen. Nun versuchten die San Bonifazio durch eine Heirat Frieden zu stiften. Graf Rizzardo di San Bonifazio vermählte sich mit einer Tochter des hinter den Montecchi drohenden

Geschlechts der Ezzelini; er nahm Cunizza, die Tochter von Ezzelino I. und Schwester von Ezzelino III., zur Frau. Diese Heirat aber war nur der Anfang eines neuen Dramas, in dem eine unheilvolle Liebe ihre verderbliche Rolle spielte. Ein Troubadour erschien auf der Bühne, die Verona hieß; der Dichter Sordello da Goito sang sich in das Herz der Cunizza hinein, deren Gatte sein Beschützer gewesen war, und entführte sie an den Hof ihres Vaters. Da dieser auf die Seite der Verführer trat, so war das Signal zum Kampfe der San Bonifazio und der Ezzelini von neuem gegeben, doch siegte nicht der beleidigte Ehemann, sondern Ezzelino machte sich zum Herrn von Verona. Graf Rizzardo wurde zu Ferrara von den Salin guerra, die gleichfalls auf Seiten der Montecchi standen, im Gefängnis gehalten, bis ein anderer Podesta Versöhnung und Freiheit für den Gefangenen schuf.

Wirklichen Frieden gab es für jene wilden, blutigen Zeiten eigentlich nur im Tode, und wenn irgend etwas die ständige Erregung der Gemüter scharf bezeichnet, so ist es die Tatsache, daß selbst ein Mann von der sieghaften Beredsamkeit des heiligen Antonius von Padua — damals noch Bruder Antonius von Lissabon genannt — vergeblich zum Frieden mahnte. Zu Pfingsten 1230 hatte sich wieder ein Tumult auf dem Marsfelde zu Verona ereignet, man hatte die Anführer beider Parteien nach Venedig verbannt, hatte sie aus Schwäche zurückgerufen und so eine Situation geschaffen, in der sich die Montecchi mit Ezzelino und anderen Anhängern zusammen leicht der Herrschaft über die Stadt bemächtigen konnten. Graf Rizzardo wurde im Rathhaus eingekerkert, während seine Gefährten vom festen Schlosse San Bonifazio aus bei Mantua, Padua und Uzso von Este Hilfe suchten und fanden. So gab es einen neuen, langen und unglücklichen Krieg. In dieser Not sandten die Paduaner den späteren Heiligen ihrer Stadt nach Verona, um die Freilassung der Gefangenen zu erbitten,

doch predigte er tauben Ohren und mußte heimkehren, — ein Wundertäter, dem kein Wunder gelungen war.

Im folgenden Jahr erst gaben die Montecchi ihre Gefangenen frei, und ein kurzer Frieden löste die Tage des Kampfes, rasch wieder entwindend, ab. Immer von neuem entbrannte der Streit, den Flammen einer Feuersbrunst ähnlich, die nicht erlöschen will. Auf und nieder bewegte sich dabei das Rad des Glücks und hob die verschiedenen Parteien abwechselnd auf die Höhe des Erfolgs. Verbannt und heimberufen und wieder verbannt lebte Rizzardo di San Bonifazio ein unsicheres Leben in ständigem Wechsel von Licht und Schatten. Die Straßen von Verona hallten nach wie vor von Waffenlärm wieder, während immer lauter auch die Kirche, Frieden heischend, ihre Stimme hineinmischte. Bündnisse, Schlachten, Gefangenschaft, Befreiung, Friedensfeiern und neue Kämpfe füllen die Blätter der Stadtgeschichte aus jenen Tagen. Höher und höher aber stieg in all' dem Wechsel doch Ezzelinos Macht, mehr und mehr wurde er zum Tyrannen von Verona, der voll Mißtrauen selbst auf seine Freunde schaute und im Blutvergießen Sicherheit suchte. Unter seinem Angriff sank auch das Kastell San Bonifazio in Trümmer; die Ruinen, die man heute noch erblickt, erzählen von seiner Zerstörungswut. Das Geschlecht der Schloßherren aber vermochte er nicht mit ihrer Burg zugleich zu vernichten. Es lebte und kämpfte weiter, und sein Name spielte noch immer mit in der Geschichte, als die Montecchi oder Monticoli, wie sie nun auch wohl genannt wurden, schon lange von dem großen Schauplatz des Parteizwistes abgetreten waren. Das Mißtrauen des Tyrannen hatte sich, wie es scheint, auch gegen diese Freunde von ehemals gekehrt. Das Schloß Montecchio maggiore war von Ezzelino in seine Gewalt gebracht worden, und einer der Monticoli starb auf seine Veranlassung im Jahre 1252 durch Henkershand, weil er der Teilnahme an

einer Verschwörung verdächtigt worden war. So umhüllte Schweigen allmählich das einstmals so laute Geschlecht. Bevor es aber verstummte, hatte die Geschichte es noch mit einer neuen, aufstrebenden Familie in Verbindung gebracht, mit der später auch die Poesie seinen Namen dauernd verknüpfte. Unter den Opfern des Ezzelino befanden sich Bonaventura und On-garello della Scala; dieser war Podesta von Verona gewesen und hatte als solcher ausdrücklich seine Zugehörigkeit zur Partei der Monticoli bekannt. Damals zuerst war der Name della Scala, der bald für Verona der bedeutfamste werden sollte, in einem Atem mit dem des sinkenden Geschlechtes genannt worden; die Poeten erinnerten sich später dieser Verbindung und verlegten das tragische Ende von Romeo und Julia in die Zeit des Bartolomeo della Scala, der von 1301—4 eine kurze, friedensfreundliche Herrschaft führte. Shakespeares ‚Eskalus, Prinz von Verona‘, ist niemand anders, als dieser Bartolomeo della Scala, und so erstanden die Montecchi in der Dichtung noch einmal zu neuen Kämpfen in einer Zeit, als das Schicksal in Wahrheit schon stille Männer aus ihnen gemacht hatte.

In eigentümlicher Weise hat gleich der Poesie auch die Wirklichkeit jenen beiden Geschlechtern ein gemeinsames Denkmal gesetzt und ihr Andenken mit ein und derselben Stelle verknüpft. Denn einige Zeit, nachdem die Burg Montecchio maggiore unter den blutigen Händen Ezzelinos in Trümmer gesunken war, bemächtigten sich die Scaliger der alten Hei-matsstätte der Montecchi und errichteten im Jahre 1355 auf demselben Bergesrückten die beiden Schlösser, deren Ruinen heute noch emporragen. So gedenkt man dort oben nun der Scaliger und der Montecchi zugleich, von deren Tagen die Grundmauern der jetzigen Trümmer vielleicht noch erzählen. Vor allem das mächtige, schräg ansteigende Sandsteinfundament des hohen, festen Turmes scheint für die Ewig-

feit gebaut zu sein; er steht im Hofe der Burg so kriegerisch da, als wollte er mutig ein paar weiteren Jahrhunderten trotzen. Er steht und schaut auf den stillen Eroberer, der gegenwärtig sein leises Werk vollendet, den Efeu, der langsam die Mauern hinaufklimmt, sie übersteigt und in Besitz nimmt. Mit unermüdllicher Kraft macht er sich mehr und mehr zum Herrn der Burg, und wenn keine Ritter mehr da sind, ihm zu huldigen, so mag der blaue Rittersporn ihre Stelle vertreten, der um den Fuß der eroberten Mauern im Grase wächst.

Lange schaute ich auf diese Stätte eines unmerklich vorschreitenden Verfalls, während die blasser Sonne des sterbenden Jahres das graue, von roten Ziegelstreifen durchzogene Gemäuer beschien, und versuchte, die Gestalten und Taten der Montecchi mir wieder zur Gegenwart zu machen. Aber indem ich es tat, malte die Seele neben dieses Bild ein anderes, das die Poesie, nicht die Geschichte ihr vorgezeichnet hatte. Noch kein fertiges Gemälde voll höchster Künstlerkraft, wie es lebt und bleibt und über der Zeiten Wechsel triumphiert, — nur eine farbige Skizze, von schwächerer, aber doch fester Hand mit festen Pinselstrichen hingeworfen. Nun schienen die alten Mauern sich vor mir zu teilen, und ich sah weit hinaus nach Osten, wo eine große, sumpfige Ebene zwischen Meer und Gebirge sich gelagert hatte. Sie trug die Zeichen des Krieges, der über sie dahingegangen war, in niedergebrannten, noch rauchenden Gehöften, und kriegerisch war auch die Tracht der vier Männer, die auf der Straße von Gradisca nach Udine dahintritten. Aber sie schienen trotz ihrer Rüstung nicht auf Kämpfe zu warten; langsam, in sich versunken, zogen sie ihres Weges. Einer von ihnen — in seinem Äußeren der Vornehmste der vier — war am ernstesten mit seinen Gedanken beschäftigt und blieb ein Stück hinter den anderen zurück, bis einer von diesen, ein Bogenschütze seinem Aussehen nach, sich zu ihm umwandte, sein Pferd zügelte, ihn heran-

kommen ließ und also zu ihm sprach: „Wollt Ihr immer im Traume leben, weil eine grausame Schöne, der es ganz anders zu Mute ist, euch nicht wieder liebt? Ob ich gleich wider mich selber predige, so laßt mich doch, da man leichter guten Rat gibt, als ihm nachlebt, Euch sagen, gnädiger Herr, daß es nicht bloß für Euren Beruf sich nicht schickt, in der Liebe Gefangenschaft zu schmachten; es ist auch gefährlich, ihrer Führung zu vertrauen, weil das Ziel, zu dem sie führt, fast immer ein trauriges ist. Zum Beweise könnt' ich Euch, wenn es Euer Wille wäre, die Einförmigkeit und Langeweile unseres Weges zu kürzen, eine Geschichte erzählen, die sich in meiner Vaterstadt Verona zugetragen hat, aus der Ihr ersehen könntet, wie zwei edle Liebende einem elenden, beklagenswerten Tode zugeführt worden sind.“

So klang es scheinbar echogleich aus der Ferne zu mir her, und ich wußte wohl, daß diese pessimistische Erörterung über die traurigen Folgen der Liebe den Anfang einer alten Novelle bildete, die ich am Tage zuvor gelesen hatte, — der ersten, schriftlich bewahrten Erzählung von dem jammervollen Tode des berühmten Liebespaares von Verona. Luigi da Porto hat sie im Jahr 1524 niedergeschrieben; er selbst ist der vornehme Krieger, der zu Anfang seiner Geschichte von Gradisca nach Udine reitet und sich von seinem Bogenschützen Peregrino den erschütternden Vorfall berichten läßt. So gibt er der Erzählung etwas Lebendiges, Unmittelbares, und die weite, vom Kriege zertretene Ebene ist ein guter Hintergrund für die einsamen Reiter, die — auf ein Liebesabenteuer ausziehend — sich die tragischste aller Liebesgeschichten zur Unterhaltung wählen. Lessing hat gesagt, Shakespeares Tragödie von Romeo und Julia sei die einzige Dichtung, an der die Liebe selbst mitgearbeitet habe. Mit geringerem künstlerischem Erfolg hat sie vielleicht auch dem da Porto geholfen, die Feder zu führen; denn seine Erzählung ist einer — hoffentlich schönen — Frau,



Lucina Savorgnana, gewidmet und ist die einzige geblieben, die er jemals geschrieben hat. So kann man wohl glauben, daß ihn die Liebe zu solcher Kunstübung aufgastachelte hat, und daran ändert es nichts, wenn man hört, daß er die Geschichte von Romeo und Julia einem anderen Schriftsteller nachgeahmt hat. Masuccio Salernitano war dieser ältere Erzähler; schon im Jahre 1476 hatte er einen Vorfall niedergeschrieben, der sich in Siena ereignet haben sollte und sich in vielen Hauptzügen mit der Geschichte von Romeo und Julia deckte. Für da Porto bedeutet diese Anlehnung freilich einen Mangel an Erfindungskraft, aber indem er die Tragödie nach Verona verlegte, hat er — unter Shakespeares mächtiger Beihilfe — dieser Stadt und sich selbst einen Kranz des Ruhmes auf die Stirn gedrückt. Ihm bleibt die folgenreiche Tat, für das große Trauerspiel der Liebe und seine Hauptpersonen Schauplatz und Namen vorgezeichnet zu haben. Da Porto war in Vicenza zu Hause, und so hat er wohl oft die Silhouette des Schlosses Montecchio am westlichen Himmel sich abzeichnen sehen, hat auch wohl unter seinen Mauern gestanden und des kriegerischen Geschlechtes gedacht, dessen Namen er aus Waffenlärm und Blutvergießen in das stillere, von anderen Kämpfen erfüllte Reich der Kunst erhob.

Wie er sich auf den Masuccio gestützt hatte, so stützte ein anderer sich auf ihn; er wurde gestraft, wo er gesündigt hatte. Seine Novelle war kaum vier Jahre alt geworden, als Bandoello, der fruchtbare, in Liebesgeschichten starke Erzähler, sie aufgriff, umfangreicher ausführte, ausschmückte und so der Hauptvermittler zwischen ihm und Shakespeare wurde. In dieser reicheren Gestalt wanderte die Geschichte von Romeo und Julia nach Frankreich, von dort über das Meer weiter nach England und erweckte überall Tränen so gut, wie den Wett-eifer der Erzählungskünstler. Weil Shakespeare sie in dieser Form kennen lernte und benutzte, pflegt man den Bandoello

als Nährvater des großen Dichters zu rühmen, ohne da Porto viel zu erwähnen. Und doch hat er bereits alle Hauptzüge der Tragödie festgelegt, hat das Liebespaar mit seinen unsterblichen Namen getauft und die Geschlechter der Montecchi und Cappelletti zu Typen feindlicher Familien gemacht, wobei er naiv bemerkt, daß solche grausame Feindschaft bei edlen Geschlechtern meist zu finden sei. Das Liebespaar malt er in den hellsten Farben; beide sind von beinahe übernatürlicher Schönheit, und ihre Herzen fliegen einander zu beim ersten Blick, als sie auf dem feste des alten Cappelletti einander begegnen. Doch geht der Ball fast zu Ende, bis zu den Blicken sich auch Worte gesellen, und erst beim Schlusstanz, dem Kranzreigen oder Fackeltanz, kommt Romeo neben die Tochter des Cappelletti zu stehen. Hier spielt nun Mercutio — oder Marcutio, wie er in der Novelle heißt — eine halbkomische Vermittlerrolle. Er hat nämlich die seltsame Eigenschaft, daß er im Sommer und Winter mit gleich eiskalten Händen durchs Leben wandelt, und diesen Umstand benutzt die schöne Julia, um ein Gespräch mit Romeo zu beginnen. Sie sagt zu ihm: „Gott sei Dank, daß Ihr neben mich kommt, Herr Romeo! Denn Ihr könnt mir wenigstens die linke Hand warm halten, da mir Marcutio die rechte zu Eis erstarren läßt.“ Dies Ballgespräch ist in seiner Nüchternheit charakteristisch für da Porto; von der Poesie und Kraft einer großen Leidenschaft ist, wenn er sie auch vielleicht empfunden hat, in seiner Darstellung wenig zu spüren. Die Heirat der Liebenden motiviert er in einer Weise, die mich an einen alten, biedereren Schuhmachermeister erinnerte, neben dem ich einmal als Schüler auf der Galerie im Theater saß, als ‚Romeo und Julia‘ gespielt wurde. Nach der Balkonszene schüttelte er ein paarmal seinen grauen Kopf und sagte dann tadelnd: „Nee, das is mich zu weit über der Wirklichkeit weg.“ Der Mann wäre mit da Portos Geschichte wahrscheinlich viel

zufriedener gewesen; hier heiraten die Liebenden einander nicht, weil ein Gefühl sie treibt, das keinen Widerspruch und keine Verzögerung duldet, sondern — weil es ihnen zu kalt ist, abends miteinander auf der Straße zu stehen! Das ist eine so nüchterne Schuhmachermotivierung, wie nur das Alltagsgefühl des Philisters sie wünschen kann, und in einer Meisterzunft hätte da Porto vielleicht den Lorbeer durch eigenes Verdienst davon getragen, den nun ein anderer ihm gnädig geschenkt hat. Interessant aber ist es trotz dieser Nüchternheit, in der Novelle das Urbild der Tragödie zu betrachten. Alle die nun so wohlbekannten Personen sind dort schon vorhanden: der hilfreiche Mönch Lorenzo, — als Lorenzo da Reggio sogar näher bezeichnet, — der „grimme Tybald“ als Tebaldo Cappelletti, der Diener Peter, der als Pietro hier jedoch dem Romeo dient, und die Eltern der Julia, die als Frau Giovanna und Messer Antonio zu eigenen Namen gekommen sind. Auch die Balkonszene, der Kampf auf der Straße, in dem Tebaldo fällt, Julias Schlaftrunk, Romeos Aufenthalt in Mantua, sein Tod in der Gruft durch „das Gift der Schlangen“ und die Versöhnung der feindlichen Häuser im Angesichte der furchtbaren Katastrophe — das alles ist bereits da. Pessimistisch aber, wie da Porto seine Geschichte eingeleitet hat, endet er sie mit dem Ausruf: „O, du treue Liebe, die du in den Frauen vor Alters waltetest, wohin bist du gekommen? In welcher Brust wohnst du noch? Welche Frau würde es jetzt machen, wie die getreue Julia bei der Leiche ihres Geliebten? Wird je der schöne Name dieser Frau von den gewandtesten Zungen nicht mehr gepriesen werden? Wie viele gäbe es jetzt, die den Geliebten nicht sobald gestorben sähen, als sie schon einen andern zu finden bedacht wären, statt an seiner Seite zu sterben.“

Bandello hat die Novelle da Portos fast auf den doppelten Umfang ausgedehnt und manches feiner, manches mit echterem

Pathos vorgetragen, wengleich auch er noch in vielen Stücken ein recht nüchtern Herr ist. So hat er die tröstliche Versicherung nötig gefunden, daß der verwesende Leichnam Tebaldos die Julia in der Gruft nur wenig inkommodiert habe, weil ihr Vetter immer mager gewesen sei, auch im Tode all' sein Blut verloren und infolgedessen nicht sehr gerochen habe. Andere Zusätze und Motivierungen sind — der Wahrheit die Ehre! — bei weitem verdienstlicher. So hat Bandello durch die Charakteristik Marcutios, den er als einen sehr aufgeräumten Edelmann schildert, der Prachtgestalt Shakespeares glücklich vorgearbeitet; auch hat er die Liebeswandlung bei Romeo, der eine frühere Geliebte über Julia vergiftet, feiner ausgeführt als da Porto, hat die Gestalt der Amme eingefügt, hat vor allem die Schlußkatastrophe besser begründet, indem er die Ablieferung des aufklärenden Briefes an Romeo durch den Ausbruch der Pest in Mantua verhindern läßt. Auch diesen Zug hat Shakespeare bekanntlich von ihm übernommen. Wie eng er sich an Bandello oder seine Nachahmer angeschlossen hat, beweist der Schlaftrunksmonolog der Julia, der in der Novelle bereits vorgebildet ist. Alle Schrecken der Gruft malt die Jüngende auch hier sich aus, den blutigen Tebaldo, die vielen Leichen, die nackten Gebeine, und von eisigem Schauer ergriffen, spricht sie zu sich selbst: „Weh mir, was will ich tun? Wozu lasse ich mich verleiten? Wenn ich nun erwachte, eh' der Bruder mit Romeo käme, was würde aus mir? Wie sollte ich den Gestank ertragen, den der verwesene Leichnam Tebaldos verbreiten muß, da ich zu Hause nicht den mindesten übeln Geruch ertragen kann? Wer weiß, was für Schlangen und tausenderlei Würmer in jenem Gewölbe umherkriechen mögen, die ich in den Tod fürchte und verabscheue. Da ich nie das Herz fassen konnte, sie anzusehen, wie werde ich es aushalten können, wenn sie mich umgeben und berühren? Und habe ich nicht so oft und manches Mal

sagen hören, was für erschreckliche Dinge sich des Nachts ereignet haben in solchen Beinhäusern, ja selbst in den Kirchen und auf den Gottesäckern?“ Hält man den Monolog bei Shakespeare neben diesen, so findet man an manchen Stellen eine bis aufs Wort genaue Ähnlichkeit, zugleich aber sieht man, — und niemals klarer als in solchen Augenblicken, — wie die Hand eines großen Dichters minderwertiges, nur hie und da mit Silberadern durchwachsenes Metall in helles, durch die Nacht der Zeiten weithin leuchtendes Gold verwandelt hat. Shakespeares Größe leidet niemals durch solchen Vergleich; aber Stufen bauen sich dadurch zu ihr empor, auf denen man hinaussteigen, sie in vertraulicher Nähe betrachten und ihr Wesen genauer begreifen kann.

Auf andere Art empfindet man das Wirken dieser Größe beim Besuch der Stätten, die in Verona der Erinnerung an Romeo und Julia geweiht sind. In der Ruine Montecchio wohnt eine echte Wirklichkeitserinnerung an das eine der beiden feindlichen Geschlechter, die Shakespeare unsterblich gemacht hat, in Verona vernimmt man den Widerhall einer großen Dichtung an fingierten Stätten, aber sein Ton ist mächtig genug, um alle Einwände von Vernunft und Wissen zum Schweigen zu bringen. Mit Eifer behaupten und beweisen die Gelehrten, daß die berühmten Liebenden niemals existiert haben, und doch wallfahrten alljährlich Tausende zu Julias Haus und Sarkophag. Voll Andacht betrachtet man den vom Alter zerfressenen, offenen Steinsarg und freut sich der poesievollen Umgebung, die ihm die Stadt Verona neuerdings geschaffen hat. Ehemals gehörte viel Phantasie dazu, um an der nüchternsten aller Erinnerungsstätten in Stimmung zu kommen. Jetzt aber stellt sie sich ungerufen ein, denn das laute, alltägliche Leben ist nun durch hohe Mauern hinausgebannt worden, und feierlich-friedlich zeigt sich der erinnerungsreiche Ort selbst. Quer durch den Hof, der neben der kleinen Kirche San Fran-

cesco ein- und abgeschlossen daliegt, zieht sich, nach zwei Seiten hin frei, eine Säulenhalle in leichten, romanischen Formen und schützt nun unter ihren Bögen den alten Sarkophag gegen Sonne und Regen. An einer der Mauern ist das Mar-morwappen der Montecchi eingelassen worden, und in den Winkeln des stillen Hofes wachsen immergrüne Pflanzen, unter denen die ernstesten Cypressen, die Friedhofsbäume, seinen Zweck verkünden. Fälschlich wird diese Stätte immer nur als Grab der Julia bezeichnet. In dem Sarkophag müßten, wäre er echt, die beiden Liebenden vereint geruht haben; ausdrücklich berichten die alten Novellen, daß ein gemeinsames Grab die Körper von Romeo und Julia umschlossen habe. Weit wäre übrigens der Weg, den der echte Sarkophag gemacht hätte, um an diesen Platz zu gelangen; denn die alte Klosterkirche San Francesco, wo jenen Erzählungen nach die Liebenden beigeseht wurden, lag innerhalb der Citadelle Veronas. Von dort siedelten später die Mönche des Franziskanerordens, zu dem ja auch der Bruder Lorenzo des Trauerspiels gehört, nach der Vorstadt San Zeno in das Kloster über, das jetzt mit seiner Kirche San Bernardino genannt wird. Heute haftet der Name des heiligen Franziskus an der unscheinbaren Kirche, in deren Nachbarschaft der Sarkophag aufgestellt ist, — zweimal also hätte dieser den Ort wechseln und die halbe Stadt durchwandern müssen, um hierher zu gelangen. All' diesen Einwänden zum Trotz aber versenkt sich die Seele an dem stillen, ruhig-schönen Ort gern in den Glauben an die Wirklichkeit des Erdichteten und träumt sich die Gestalten der beiden Liebenden unter die Bögen der Halle, die ihren Sarkophag beschirmt.

Weit schwieriger sind solche Phantasten beim Anblick des alten Palazzo der Via San Sebastiano, ganz nahe der berühmten Piazza delle Erbe, an dem eine Gedenktafel verkündet: „Dies waren die Häuser der Capuletti, von denen jene Julia

stammte, deren so viele zarte Seelen gedacht und von der die Dichter gefungen haben.“ Es ist ein hohes, düsteres, verfallenes Gebäude, an dem von ehemaligem Schmuck nur wenige Reste noch übrig geblieben sind. Eine gewölbte Einfahrt führt auf den rings umschlossenen Innenhof, wo jetzt ein Fuhrwerksbesitzer seine prosaischen Gefährte aufgestellt hat. Balkons ziehen sich hier an den Wänden entlang, aber auch der begeistertste Schwärmer vermöchte sich Romeo und Julia in dieser Umgebung nicht vorzustellen. Und doch — immer wieder verjüngt sich die Welt, immer wieder neu wird ein altes Gefühl. Das sah ich auch hier. Als ich mich rüstete, den Hof zur Erinnerung zu photographieren, trat eine hübsche Italienerin hervor, ein frischer Bursche dazu, und indem er den Arm halb schüchtern, halb stolz um ihre Schultern legte, bildete er mit ihr eine freundliche Gruppe. So nahm ich das Bild eines Liebespaares doch mit heim aus dem alten Hause, das die Liebe berühmt gemacht hat.

Trotz seiner Häßlichkeit ist dieser Palazzo vielleicht echter als der Sarkophag, insofern er den Capuletti in Wahrheit gehört haben kann. Denn an der Hofseite ist in den Bogen der Einfahrt ein altes Wappen eingelassen, das einen in Stein gemeißelten Hut aufweist. Die Capuletti aber nannten sich ursprünglich Cappelli, und cappello heißt auf Italienisch der Hut. So mag diese Kopfbedeckung wirklich von dem adligen Geschlecht erzählen, wenn sie auch zugleich die niederdrückende Vermutung wachruft, daß die Vorfahren der poetischen Julia prosaische Hutmacher gewesen sind. Echt aber ist dieser vom Alter geschwärzte Palazzo auch noch in anderer Hinsicht. Mit seinen ernsten, abgeschlossenen Architekturformen gehört er in die Zeit, in der die Tragödie gespielt haben soll, in jene Zeit, als die Behausung eines Adligen mehr einer Festung als einem Palaste glich. Diese kampfreiche, stets zur Verteidigung gerüstete Zeit lassen unsere Dekorationskünstler fast

niemals in ‚Romeo und Julia‘ auferstehen und versagen so der Liebestragödie ihren natürlichen Hintergrund. Am Gegensatz zu ihrer Zeit, von deren Leidenschaften der Haß der beiden Häuser nur ein einzelnes Symptom ist, gehen die Liebenden zugrunde, die sich aus Raum und Zeit hinweg in eine selbstgeschaffene Welt versetzen möchten. Diesen Gegensatz muß die Bühne in greifbarer, drohender Wirklichkeit verkörpern, während sie meist ihr Ziel darin sucht, eine heitere Renaissancewelt um Romeo und Julia hervorzuzaubern. Fremd in einer fremden, grausamen Welt müssen die beiden erscheinen, dann sieht auch das Auge die Notwendigkeit ihres Untergangs.

Verona ist heute noch eine trohige Stadt mit seinen festen Thürmen, seinen Kastellen, seinen Mauern, die selbst die Berge in ihre Umarmung hineinziehen; es war das noch zehnfach mehr in der Zeit der Scaliger und der vorhergehenden Epoche, in der Waffengeklirr und Todesstöhnen fast täglich die Straßen erfüllten. Historisch nicht nur, auch künstlerisch ist dies der Hintergrund für ‚Romeo und Julia‘, und es ist keine überflüssige Spielerei, sondern innere Notwendigkeit, ihn hart und fest vor die Augen zu stellen. Die mächtigen, dunklen, zinnengekrönten Kastele, die wehrhaften Thürme neben den Häusern der Adligen, die Mauern und Tore, — das ganze Bild einer in jedem Augenblick zu blutigem Kampfe bereiten Stadt muß lebendig erstehen. Auch die Paläste der Montecchi und Capuletti müssen diesen düsteren, kriegerischen Charakter tragen und nur im Innern einigen Schmuck durch die Künste zeigen, wie heute noch einer der früheren Scaligerpaläste, das jetzige Schwurgericht, eine Treppe von seltener Schönheit in seinem Hofe birgt. Auch einzelne Stellen in den Erzählungen da Portos und Bandellos weisen auf diesen Hintergrund der Liebesgeschichte hin. So verlegt Bandello den blutigen Streit, in dem Tebaldo fällt, auf die zum Castel vecchio führende Straße, und man kann sich in Wahrheit keine passendere Nach-



barschaft dafür denken, als diese aus Backsteinen aufgetürmte Riesenburg mit der mächtigen, steinernen Etschbrücke, die in ihrem drohenden Zinnenschmuck selbst wie eine zweite Festung aussieht. Auch die Fackelbeleuchtung und der Fackeltanz bei dem Feste der Capuletti, wovon Bando spricht, geben dem Ganzen — im Vergleich zu der hellen, heiteren Kerzenbeleuchtung der Bühne — einen halbbarbarischen Anstrich, der sich für Menschen ziemt, die aus Streit und Blutvergießen heraus zum Tanz antreten und selbst beim Fest nach ihren Schwertern rufen. Daß Romeo bei diesem Fest im Pilgergewand erscheint, ist auf manchen Bühnen Tradition, und in ihr liegt eine feine Beziehung, die sie rechtfertigt und bewahren heißt. Dem Romeos Name bedeutet im Italienischen Pilger, und Julia bezeichnet ihn als einen solchen im ersten Gespräch mit ihm, — Beweis dafür, daß Shakespeare, gängiger Verkleinerung zum Trotz, die Sprache der Italiener wohl verstand.

Wie für die Häuser der Lebendigen, so geben die erhaltenen Architektur- und Skulpturwerke auch ein sicheres Vorbild für die Wohnungen der Toten. Die berühmten Scaligerdenkmäler bezeichnen nur die höchste Ausbildung eines künstlerischen Brauchs, der für Verona und andere italienische Städte bezeichnend ist. In jenen alten Tagen suchte man die Großen dieser Welt auch im Tode noch der Berührung mit der gemeinen Erde und der Nähe der Niedrigergeborenen zu entziehen. Man hob ihre Sarkophage äußerlich, sichtbar über die Gräber der anderen Gestorbenen empor, baute sie auf Postamenten auf, ließ sie in die Wände der Kirchen — von Konsolen getragen — ein, bekrönte mit ihnen die Eingänge zu Gruftgewölben. Neben der Kirche Sta. Anastasia befindet sich solch' ein Grab, in dem der Graf von Castelbarco, ein Freund der Scaliger, ruht. Über einem Portal schwebt hoch oben der Steinsarkophag, und unter ihm hindurch betritt man einen stillen Ort, an dem eine Reihe von anderen Steinfärgen

— gleich ihm, wenn auch in weit geringerem Maß, über den Erdboden erhöht — von anderen Toten aus fernen Tagen erzählt. Hier wäre ein Vorbild für die Gruft der Capuletti, passender als die sogenannte Grabstätte der Julia, die mit ihrem zierlich-melancholischen Architekturschmuck mehr einer modernen Theaterdekorationen nachgebildet erscheint. In jenen alten Denkmälern der Toten, in dem stolzen Emporheben der Sarkophage liegt etwas Kühnes, Gewaltfames, als könne man

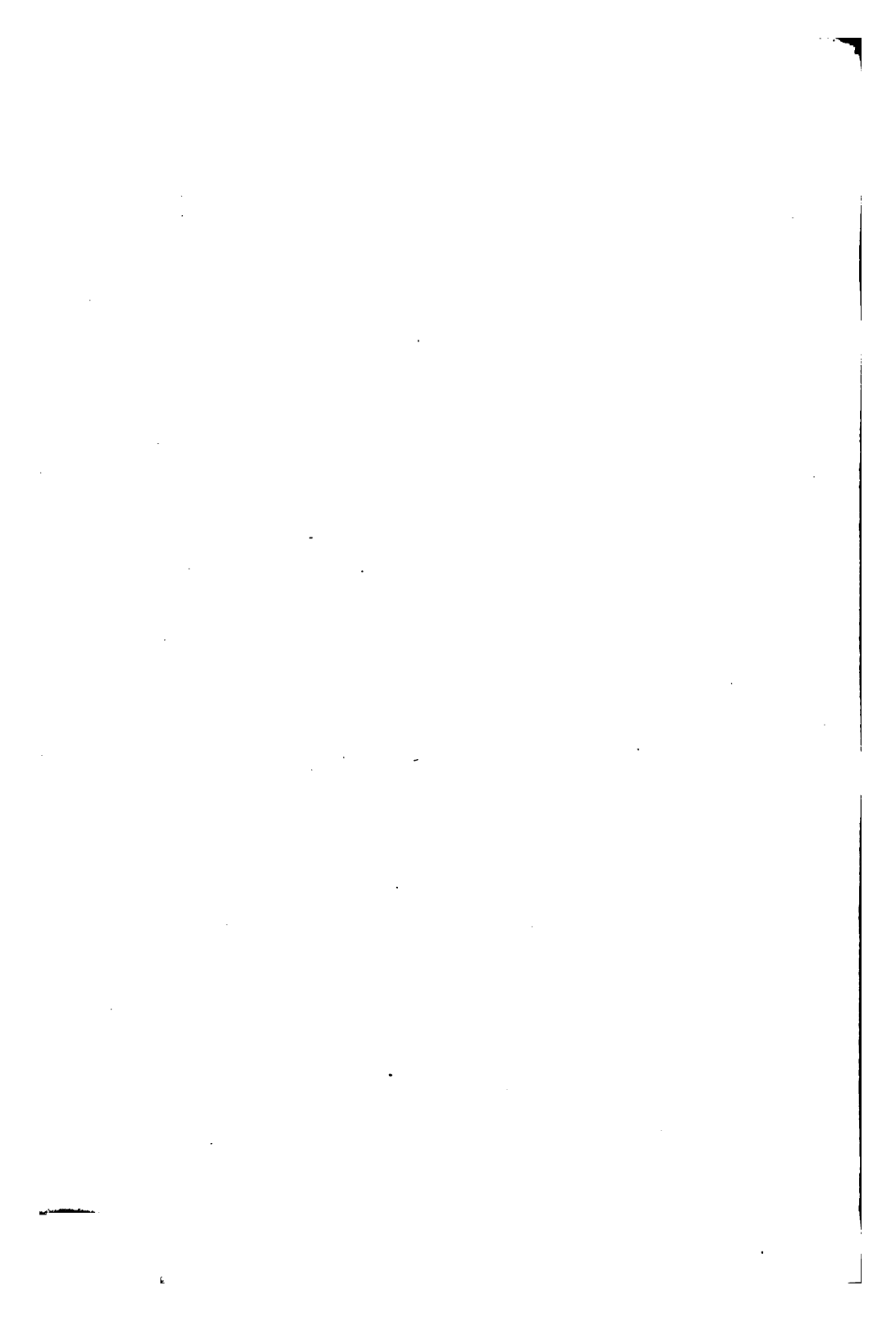


Grab der Julia zu Verona.

den Himmel stürmen wie eine Festung. So spricht auch aus den Gräbern eine selbstbewusste, bis zur Roheit kräftige Zeit, und die kleinen, steinernen Häuser in der Höhe sind passende Wohnungen für die kampflustigen Männer, die sich nicht wollten niederzwingen lassen in den Staub.

So muß die Welt aussehen, vor deren dunklem Hintergrund die lichten Gestalten der Liebenden erscheinen. Alles ringsumher muß sie bedrohen und bedrücken, und nur der Garten im Mondeslicht darf sie mit Blüten und Grün für die

kurze Stunde ersten Liebesgeflüsters, einer friedlichen Insel gleich, umgeben. Aber hinter Bäumen und Gesträuch müssen die zackigen Zinnen von Mauern und Türmen, halb nur verborgen, lauern und ihnen in Liebeschwüre, Nachtigallenlied und Blätterrauschen hinein die Drohung herüberrufen, daß in dieser Welt der Feindschaft kein Platz ist für die Seligkeit einer versöhnenden Liebe.

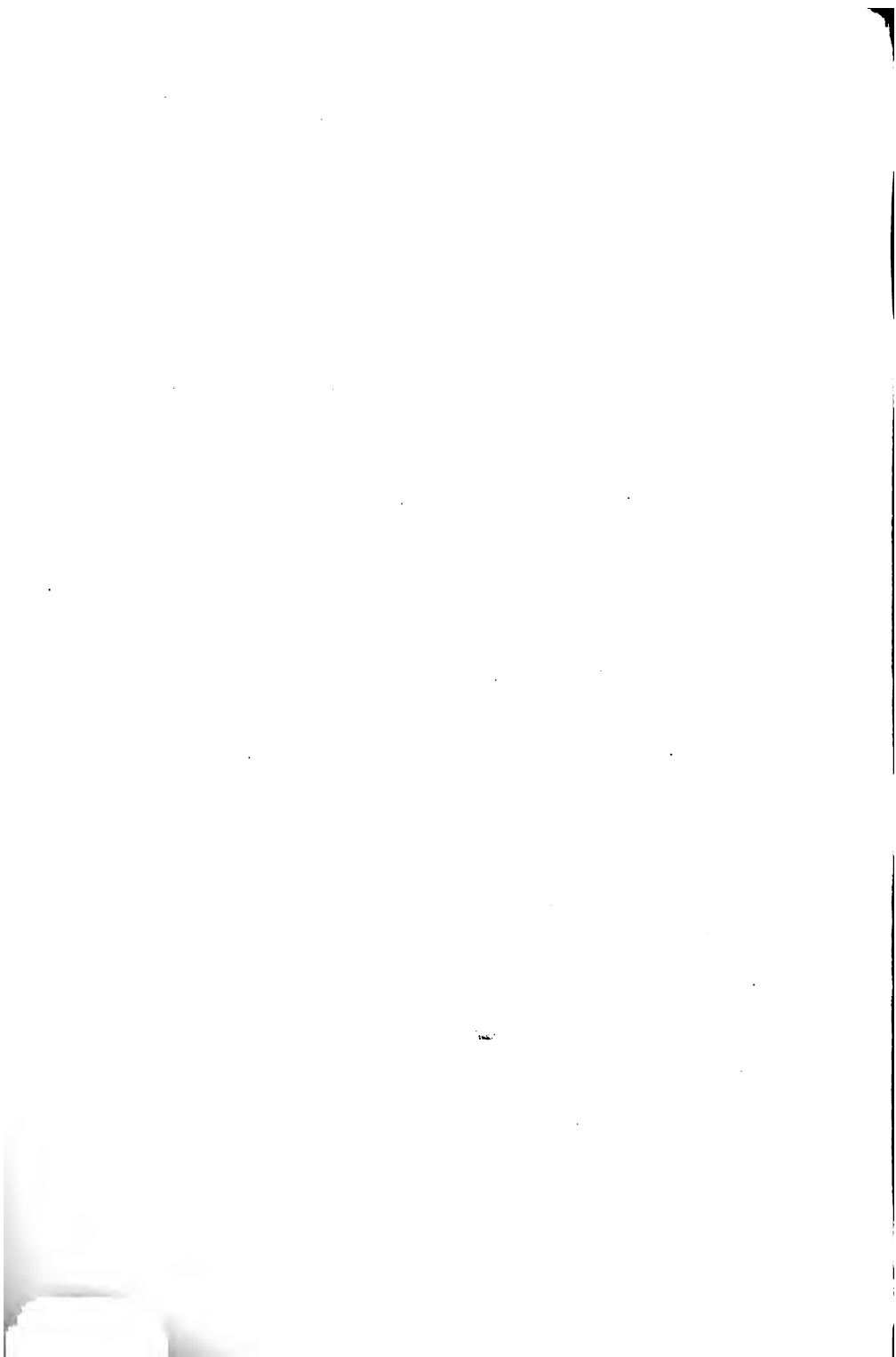


# Leffing

Emilia Galotti.

—

133039B



## Emilia Galotti.

Zwei Städte, — durch viele Meilen getrennt, in verschiedenen Ländern, aber einander ähnlich. Beide klein, einsam, still; beide mit leer gewordenen Herrscherstößen ehemals bedeutsamer Geschlechter. Die eine liegt unter deutschem Himmel, und ein ferner Bergzug blaut am Horizonte, während ein Gebirgsfluß, der dort entspringt, langsam hindurchfließt, von der Ebene gezähmt. An italienischer Sonne freut sich die andere und blickt, nach allen Seiten ungehemmt, über eine endlose, durch die mächtigen Fluten des Po bewässerte Fläche von ungeheurer Fruchtbarkeit. Der großen, lauten Straße des Lebens liegen beide fern und zehren von der Erinnerung an eine glänzendere, geräuschvollere Vergangenheit. Aber nicht der Lärm fürstlicher Feste hat ihnen den größten Ruhm verliehen, sondern das stille Wirken eines einfachen Dichters. In Wolfenbüttel hat Lessing seine ‚Emilia Galotti‘ geschrieben oder wenigstens vollendet, in Guastalla hat er das Trauerspiel sich entwickeln lassen, in dem er ‚die frevelhaft durch die Wollust eines Fürsten zerstörte glückliche Liebe dichten wollte‘.

Wolfenbüttel und Guastalla sind typisch für die Residenzen kleinerer Fürsten von ehemals; Vornehmheit und Einfachheit mischen sich seltsam in solchen Orten, und der Hauch des Verlassenseins verschmilzt sie noch mehr miteinander. Was die beiden Städte unterscheidet, erklärt sich aus der Verschieden-

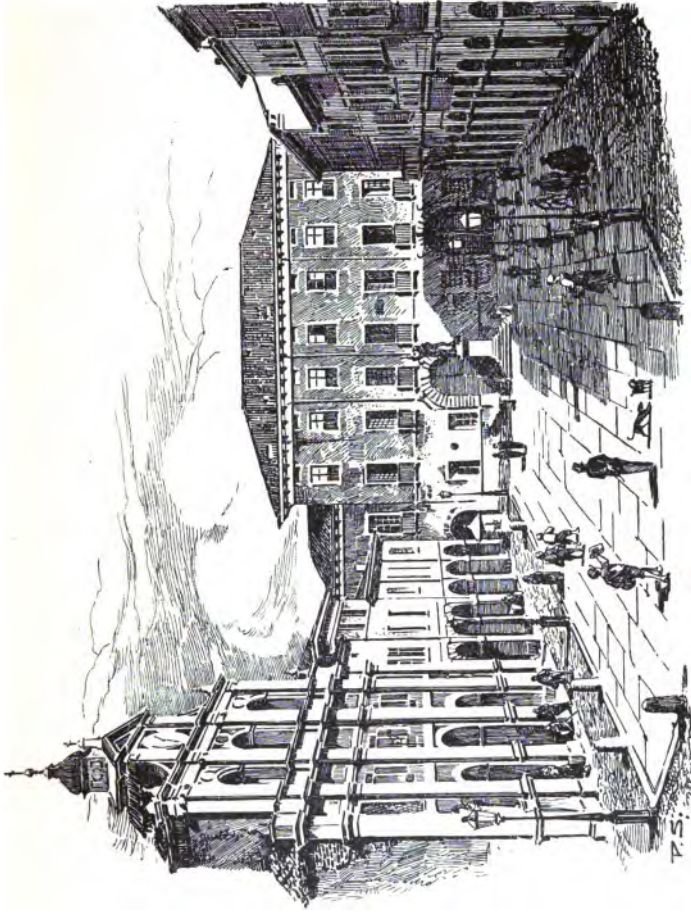
heit der Länder. Wolfenbüttel ist eine deutsche Stadt mit ehrwürdigen, spitzgiebeligen Häusern, und auch das ehemalige Herzogschloß atmet deutschen Ernst, während Guastalla sich trotz aller Einsamkeit offener, heiterer und freundlicher gibt. Es war schon zu Lessings Zeiten eine verlassene Residenz, und vielleicht hat er gerade darum die Handlung seines Trauerspiels dorthin verlegt. Die Herrscher von Guastalla konnte er durch die Schilderung seines Prinzen nicht mehr beleidigen; der letzte Vertreter ihres Geschlechtes war im Jahr 1746 gestorben. Für den kleinen Fürsten des vorigen Jahrhunderts aber gehörten Liebesabenteuer zum guten Ton, in Italien so sehr, wie in Deutschland, und so konnte der Prinz von Guastalla mit gleichem Recht in Lessings Tragödie seine Führungskraft entfalten, wie irgend ein anderer. Daneben mochte der ins Heroische hinüberspielende Schluß des Werkes mit der gewaltfamen Tat des alten Galotti dem Dichter durch das heiße, italienische Blut leichter gerechtfertigt erscheinen. War es doch ursprünglich ein römisch-antiker Stoff, — die Ermordung Virginias durch ihren Vater, — den Lessing in seine eigene Zeit versetzte, als er die ‚Emilia Galotti‘ schrieb. So gab er seiner Heldin Guastalla zur Heimat, ohne den Ort jemals mit Augen gesehen zu haben. Aber instinktiv hatte er nicht schlecht gewählt; denn die kleine Residenz bildet einen glaubhaften Hintergrund für die Dichtung. Noch heute verkündet der stattliche Palast der Gonzaga, zu deren Geschlecht die Herrscher von Guastalla gehörten, die Bedeutung des Fürstenhofes für diesen Ort. In solch' kleiner Stadt erscheint ein Prinz imposanter und machtvoller, als in der Weltstadt, wo unzählige große Kräfte sich regen, und man versteht hier besser die faszinierende Gewalt eines verführerischen Herrschers über das Gemüt eines jungen Mädchens. Dem Späterlebenden aber bleibt nun die Freude, einen fremden Ort mit vertrauten Gestalten zu bevölkern.



Wer nach Guastalla fährt, lernt zugleich die lombardische Tiefebene in der ganzen Pracht ihrer Fruchtbarkeit kennen. Die Landschaft ist nicht schön im eigentlichen Sinn; ohne jeden Wechsel nach Osten und Westen, nach Süden und Norden sich dehnend, entbehrt die grenzenlose Ebene jedes Reizes der Linien und Formen. Aber die Güte der Mutter Erde lernt man hier kennen. Sie gibt und gibt. Der Wein ist ihr vornehmstes Geschenk, der Weinstock auch der anmutigste Schmuck der eintönigen Landschaft. Wie er seine Reben um die Bäume schlingt, die hauptsächlich gepflanzt sind, um ihm Halt zu geben, wie er in bogenförmigem Gehänge von einem Stamm zum andern hinüberstrebt, oder frei, schwankend, leicht von oben seine Triebe wieder niedersinken läßt, das ist voll höchster, einfachster Grazie. Und neben, unter ihm die anderen Gewächse, die der Italiener liebt. Hoch und schlank stehen die Maispflanzen mit ihren breiten, schilfähnlichen Blättern neben einander; an der Erde hin, oder ins Gestrüpp hinauf sendet der Kürbis seine rauhen Ranken und leuchtet weithin mit den gelben Blüten, die neben den mächtigen Früchten immer wieder erscheinen. Uppig gedeihen die verschiedenen Gemüse. Kein Wald, so weithin auch das Auge sucht, nur Fruchtbarkeit und Regelmäßigkeit. Mit den endlosen, sich kreuzenden Linien der frei im Sonnenschein dem Wein geweihten Bäume ist das Land in unzählige, viereckige Flächen geteilt und jedes Viereck von seiner grünen Umgrenzung wie mit hohen, natürlichen Zäunen umgeben. Kleinere, niedrigere Hecken gesellen sich hinzu, und eine Akazienart mit ganz fein gefiedertem Laub wetteifert hier an Anmut mit dem Wein. Alles atmet ein reiches, gesättigtes Leben; es ist die Monotonie der Fruchtbarkeit, die auf diesen Flächen herrscht. Sie gibt auch den Menschenwohnungen, die hier — oft vereinzelt, wie in Westfalen, seltener zu Dörfern zusammengedrängt — aus dem Grün hervorschauen, einen Schimmer von Behagen und Wohl-

habenheit. Alles erscheint gepflegt, geordnet, sauber; in Reihen liegen die gewaltigen Kürbisse, gelbleuchtend hängen unzählige Maiskolben unter den vorspringenden Dächern, und runde Käse, fast wagenradgroß, trocknen an der Sonne.

Eine durch Fruchtbarkeit gesicherte, behäbige Existenz ver-  
rät sich auch in Guastalla selbst. Die Stadt ist reinlich, die flach gedeckten Häuser, meist nur zwei bis drei Stockwerke hoch, zeigen frischen Anstrich, durch offene Türen blickt man in wohlgehaltene Innengärten hinein. Auf den Straßen ist es ruhig, und zwischen den Kieselsteinen des Pflasters schaut das Gras hervor. An vielen Häuserreihen sind die Vordermanern des unteren Stockwerks nach Landesitte in Arkaden aufgelöst; unter ihnen verschwinden die Menschen und lassen die Einsamkeit und Stille so noch größer erscheinen. Guastalla wäre eine einfache, vermögende Landstadt, wie manche andere, wenn nicht Kirche und Fürstentum ihr doch einen besonderen Charakter gegeben hätten. Die Fürsten sind gestorben, die Kirche regiert weiter, und die Bewohner der Stadt machen mit Stolz den Fremden darauf aufmerksam, daß man vom Kreuzungspunkte der vier Hauptstraßen aus am Ende einer jeden ein Gotteshaus erblickt. Und an diesen vier Kirchen ist es noch nicht genug; auch auf anderen Stellen schauen Glockentürme über die Häuser her. Die stattlichste der Kirchen ist der Dom; an der Piazza, dem Hauptplatz im Mittelpunkte von Guastalla, steht er dem alten Gonzaga-Palaste schräg, aber nahe gegenüber und predigt ihm täglich daselbe, was die Geschichte ihn bereits gelehrt hat: die Vergänglichkeit fürstlicher Größe und die Dauer geistlicher Herrschaft. Sein Äußeres freilich hat der aus dem 16. Jahrhundert stammende Palazzo noch gut konserviert. Im leuchtenden Rot der Backsteine macht er keinen gar alten Eindruck; ein kräftiger Mittelbau steigt am höchsten empor, niedriger schmiegen sich die beiden Seitenflügel ihm an. Künstlerischen Wert hat die



Piața și Guastalla.

Fassade nicht, wohl aber ein Denkmal, das vor ihr auf der Piazza für Ferdinand I. Gonzaga errichtet wurde zum Dank dafür, daß er die Stadt mit dem Licht eines berühmten Namens zuerst bestrahlte. Er war es, der im Jahre 1539 Guastalla, einen damals festen Ort, von den Torelli erwarb und so eine Grafschaft erschuf, aus der sich 1621 ein Fürstentum entwickelte. Er war ein kriegerischer Mann, hatte als Gesandter am Hofe Kaiser Karls V. gelebt und galt als der einzige Italiener, dem der Herrscher sein Vertrauen schenkte. Im Jahre 1557 starb er in Brüssel, doch zeigt das Denkmal in Guastalla nicht das Kostüm jener Zeit. Nach der Sitte der Barockperiode ist er als römischer Krieger dargestellt, und unter seinen Füßen windet sich der Satan in höchsteigener Person. So kommt eine Art von heiligem Michael heraus, dessen Verdienste durch eine lange Inschrift am Denkmalsunterbau erläutert werden. Eine weitere Erinnerung an die Gonzaga weist die Piazza nicht auf, die mit ihrem weißen Dom, ihrem roten Palast, ihrem grünpatinierten Denkmal und ihren dämmerigen Arkadenreihen so ruhig daliegt wie die ganze übrige Stadt. Ehemals war noch ein zweiter Platz mit einem Denkzeichen an das frühere Herrscherhaus geschmückt, aber es hat dem Garibaldi weichen müssen, der dort eine Bildsäule aus weißleuchtendem Marmor erhalten hat. An seiner Stelle zierte früher ein prächtiger Marmorbrunnen in der so häufig wiederkehrenden, einem riesigen Säulenkapital verwandten Form den viereckigen, von frisch-grünen Akazien umstandenen Raum. Jetzt ist er in den Klosterhof der Cappuccini verbannt worden und sonnt nun in tiefer Einsamkeit das stolze, reiche Wappen der Gonzaga, das auf ihm eingemeißelt ist.

Leer und verlassen ist auch die Kirche der Kapuziner neben diesem Hof, und so kommt lauter Cotes, Vereinsamtes hier zusammen: eine Kirche ohne Beter, ein Kloster ohne Mönche, ein Brunnen ohne Wasser und ein Wappen ohne

fürsten. Aber die Einsamkeit hat in Guastalla nichts Trauriges; der Ort ist zu friedlich und freundlich dafür, und die Stille ist ein zu vertrauter Gast in seinen Straßen, um wehmütiges Klagen über versunkenen Glanz zu erwecken.

Der Palazzo Gonzaga selbst aber ist nicht vereinsamt genug, um tragisch zu wirken. Im Erdgeschoß sorgt das Post- oder Telegraphenamnt für maßvolle Unterbrechung der Stille, und oben in den ehemals fürstlichen Räumen haufen gewöhnliche Sterbliche mit immer jungen Leiden und Freuden. Viel Glanz und Kunst ist in dem Gebäude nicht zurückgeblieben. Ein von Arkaden umgebener Innenhof, der einen Durchblick in den dahinter liegenden Garten eröffnet, wirkt ruhig und würdig; eine helle, mehrfach sich wendende, mit kurzen Absätzen schön angelegte Treppe führt nach oben. Man sieht verschiedene Türen mit ovalen Nischen darüber, in denen ehemals die Büsten der Herrscher standen, aber die weißen Höhlungen sind leer; nur im breiten Korridor des ersten Geschosses, der früher wohl ein Vorgemach für die Dienerschaft war, ist noch ein Andenken an das ausgestorbene Fürstengeschlecht erhalten geblieben. Ein Kamin von mächtigen Dimensionen ist hier in die eine Langwand eingelassen, aus Marmor wohl gebildet und mit dem reichen Wappen geziert. Dieser Kamin hat allein im Palazzo die Aufgabe, vom Leben und Sterben der Grafen und Fürsten von Guastalla zu erzählen. Er weiß allerlei von ihnen, Gutes und Böses, je nachdem Charaktere und Neigungen wechselten. Der eine vergrößerte Stadt und Palast, pflegte Künste und Wissenschaften, baute Kirchen und eröffnete eine Münze, doch war er verschwenderisch, leichtsinnig und blieb wohl nicht immer dem Wappenworte der Gonzaga ‚Fides‘ getreu. Er hieß Cesare, war der Nachfolger jenes Ferdinand auf dem Denkmal der Piazza und starb im Jahre 1575. Andere kamen und gingen, lebten und starben; allmählich aber versiechte die Kraft des Geschlechtes, und ein

italienischer Schriftsteller sagt von ihm, daß ein Narr und ein Blödsinniger die Reihe dieser Fürsten beschlossen hätten. Der Blödsinn des einen freilich war die traurige Folge eines harten Schicksals; Feinde hatten ihn vierzehn Jahre lang im Gefängnis gehalten, und diese furchtbare Zeit hatte ihn fast wahnsinnig gemacht. Tragisch, wie sein Geschick, war auch das Ende seines Vorgängers. Ein leidenschaftlicher Jäger, kam er eines Tages, müde und durchfroren, heim von der Jagd, ließ ein großes Feuer im Kamin anzünden und rieb die erstarrten Glieder mit Weingeist ein. Da geschah das Unglück: der Weingeist fing Feuer, explodierte, und im nächsten Augenblick stand der Fürst in Flammen. Er starb einen schrecklichen Tod. Es ist ein trauriges Bild, das diese beiden letzten Fürsten von Guastalla in der Seele zurücklassen. Herrscher ruhm haben sie beide nicht gewonnen, aber das Mitleid ist ihnen noch heute gewiß.

Eine kurze Zeit fürstlichen Glanzes hat Guastalla noch einmal zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gesehen, als Napoleon seine Lieblingschwester, die schöne Pauline Borghese, zur Herzogin von Guastalla machte. Sie hat ein paar Jahre lang in dem stillen Ort ein üppiges und leichtfertiges Leben geführt und ihm so noch mehr den Charakter gegeben, der seit Lessings Dichtung für uns davon unzertrennlich ist. Bald aber verkaufte sie ihr Herzogtum für einige willkommene Millionen — nur ihren Titel behielt sie bei bis an ihr Ende — und ließ die fester eingewurzelten Erinnerungen an das alte Geschlecht der Gonzaga das Andenken an ihr eigenes kurzes, flottes Liebesleben dort überwuchern.

Um die wahre Macht und Größe des Hauses der Gonzaga kennen zu lernen, muß man aber nicht nach Guastalla gehen, wohin sich nur ein Seitenlauf ihres Blutes abgezweigt hatte; das stolze Denkmal, das sie sich für Jahrhunderte errichtet haben, heißt Mantua. Hier haben sie Stein auf Stein zu

gewaltigen Palästen gehäuft, hier haben sie die Künste gefördert. Ohne die Gonzaga wäre Mantua eine arme Stadt, arm an Ruhm, an Pracht, an Erinnerungen. Die ganze Bedeutung eines weithin mächtigen Geschlechtes lebt in den Bauten hier fort. Drei verschiedene Paläste verkünden seine Gewalt. Am tiefsten ist der Eindruck des ältesten von ihnen, des heutigen Castello di Corte, dessen Wirkung der einer düsteren Tragödie gleichkommt. Zuerst betritt man den neueren Teil, den Giulio Romano dem älteren hinzugefügt hat; hier wohnt in den hellfarbigen, wenn auch schon verfallenden Mauern noch ein Rest von Heiterkeit und Lebensfreude, wie in den ersten Akten eines Trauerspiels. Aber aus den vorderen, mit Sonnenlicht noch erfüllten Höfen kommt man in andere, die immer stiller, düsterer und einsamer werden. Aus dunklen, hallenden Durchgängen hinaustretend, sieht man sich einer stetig wachsenden Verlassenheit gegenüber. Schwer legt sich's dem Schauenden auf die Brust. Man ahnt etwas Grausenvolles und kann es nicht nehmen; man fühlt die Welt versinken hinter diesen immer weiter sich dehnenden Mauern des ausgestorbenen Fürstenpalastes und erschrickt beim leisen Nahen eines unerwarteten Schrittes. Jedermann scheint hier vorsichtig und geräuschlos aufzutreten; ein paar Menschen haben sich in dem alten Gemäuer angesiedelt, kleine Handwerker, die in halbdunklen Räumen ihr Gewerbe betreiben, aber auch sie scheinen jeden lauten Ton zu vermeiden. In dem ältesten Teile des Schlosses, der finsternen Veste der ersten Gonzaga, gibt es keine hellen Farben mehr; im verwitterten Graurot uralten Backsteins erhebt sich der Bau, mit massigen, viereckigen, oben ausgefragten Türmen bewehrt, mit Fenstergittern verwahrt, von tiefen, sumpfigen Gräben umzogen, zu denen das Wasser der Seen, die Mantua selbst umgeben und ihm Schutz gegen seine Feinde verleihen, hineinströmen kann, wenn man seine Hilfe fordert. Finster, unheimlich, abgeschlossen

gegen alle Welt, steht dieser Steinbau hier am Rande des Wassers und scheint hinauszuspähen in die ferne.

Aber mit den Gonzaga selbst haben auch ihre Gegner Abschied genommen vom Leben, und so ist dieser feste, düstere, trozige Bau heute nichts mehr, als ein Totendenkmal für die tapferen, oft gewaltsamen Männer, die sich mit ihm den Respekt von Mit- und Nachwelt erzwangen. Er verkörpert den letzten Akt des Trauerspiels, das hier in steinernen Versen gedichtet wurde, und das man den Untergang der Gonzaga nennen könnte.

Ganz nahe steht diesem Palaste der heutige Corte Reale, durch Giulio Romanos An- und Zwischenbauten mit ihm verbunden. Auch er ist ernst, feierlich, streng, aber nicht ganz so drohend wie das alte Kastell. Mit seinen spitzbogigen Arkaden im Erdgeschoß und der darauf ruhenden, von wenigen, meist vermauerten Fenstern unterbrochenen Mauermaße gemahnt er an den Dogenpalast in Venedig, ohne ihm an Größe und Schönheit nahe zu kommen. Und doch ist auch er ein Denkmal hoher Kunst; nur muß man sie im Innern und nicht im Außern suchen. Zum Ruhm der Waffen fügten die Gonzaga auch den schöneren, der Wissenschaft und Kunst ihres Vaterlandes schutzreiche Pfleger zu sein, und so versöhnt man sich beim Betreten der Gemächer, Hallen und Säle mit den strengen Palästen. Zwei große Künstler, deren Namen die Welt kennt, haben im Dienste der Gonzaga hier gewirkt: Andrea Mantegna und Giulio Romano, dieser vor allen. Er hat so reiche Schöpfungen in Mantuas Mauern zurückgelassen, daß es die Stadt Giulio Romanos getauft worden ist. Aber dem Herrschergelecht war es zu danken, daß er so große, immer neue Aufgaben fand, und seine schönsten Werke sind in ihren Palästen verborgen, denen er mit anmutiger, oft zierlicher Kunst einen Teil von ihrer finsternen Größe zu nehmen suchte. Hinter ihren Mauern schlummert eine sagenhafte, alle-



gorische Welt; die Flüsse und Seen um Mantua her gewinnen hier leibliche Gestalt, in bunter Folge reihen die Bilder des Tierkreises sich aneinander, und die trojanischen Helden kämpfen noch einmal die längst geschlagenen Schlachten. Ueber den Bildern aber findet das Auge die schönsten Decken. Für kunstvolle Kassettierung ist Mantua eine hohe Schule. Was hier an Ornamentenschmuck in Gold und Farbe vereinigt ist, kann Hunderten von heute Schaffenden Stoff und Anregung bieten. Nur daß auch in diesen kunstvoll verzierten Räumen der Verfall, je weiter man vordringt, immer größer wird. Die Wände, an denen einst die nach Raffaels Teppichen im Vatikan kopierten, berühmten Arazzi hingen, sind leer geworden, von den Decken sind Ornamente herabgefallen, und in einen der reichsten und schönsten Säle schaut oben durch das Balkenwerk der Himmel herein. In dem alten Kastell, in dem jetzt ein Archiv mit den geschriebenen Taten längst Verstorbener gefüllt ist, haben die schönen Fresken Mantegnas nur in einem einzigen Raume der Zerstörung widerstanden. Hier blickt Lodovico III. Gonzaga von der Wand herab und zeigt dem deutschen Beschauer die Gemahlin, die ihm aus Deutschland kam: Barbara von Hohenzollern, die Enkelin des Kurfürsten Friedrichs I. von Brandenburg. So tritt ein emporgestiegenes Geschlecht neben ein versunkenes. Versunken ist die Pracht der Feste, in deren Glanz diese Räume unvergleichlich schön erscheinen mußten, versunken der Ruhm der Kämpfer, die nach siegreicher Schlacht hierher zurückkehrten, versunken der Lärm der Turniere, deren Krachen und Stampfen die schöne Reitbahn ehemals erdröhnen ließen. Das Dach des weiten Raumes ist eingesenken, die Logen, von denen die Damen des Hofes hinuntersahen, sind leer, und am Platze der Kampfspiele selbst grünt ein wenig gepflegter Garten.

Als Schützer der Künste lernt man die Gonzaga auch in dem berühmten, von Giulio Romano erbauten Palazzo

del Tè kennen, der weitab an einem anderen Ende der Stadt liegt. Hier haben sie sogar ihre Lieblingspferde durch die Kunst unsterblich zu machen gesucht; auf gemalten Konsolen stehen in diesem Pantheon der Säule die Tiere lebensgroß abgemalt an den Wänden. Weiterhin dient die Kunst dann wieder edleren Zwecken, und einige der schönsten Schöpfungen Giulio Romanos leben hier in dem abgelegenen, ruhigen Palaß ihr stilles Leben. Ganz aber offenbart sich in ihm das Wesen der Gonzaga nicht; die Kunst herrscht hier zu sehr, und sie war ihnen doch nur ein Schmuck des Daseins, nicht das Leben selbst. In dem gewaltigen Palaßkomplex der inneren Stadt verkörpern sie sich in der Gesamtheit ihres Wirkens als tapfere Krieger und ernste Männer, die zuerst auf die Verteidigung ihrer Existenz, dann auf der Künste stille Freundschaft sann.

Immerhin hat Lessing seinem Prinzen von Guastalla einen sehr echten Zug gegeben, als er der Sinnenslust bei ihm die Freude an der Kunst hinzugesellte. Darin zeigt sich dieser Ettore Gonzaga als wahrer Sohn des berühmten Geschlechts, dessen Namen er trägt; Beispiele von ähnlicher, sinnlicher Leidenschaft, wie bei ihm, bewahrt aber die private Geschichte des großen Hauses wohl auch. Es gibt in ihr ein paar Blätter, die besser mit wohlthätiger Vergessenheit bedeckt werden. Dem Namen nach hat ein Ettore Gonzaga, Prinz von Guastalla, niemals existiert; aus Rücksicht oder Zufall hat Lessing einen der historischen Namen dieser Fürsten vermieden. Lange genug hat es überhaupt gedauert, bis er seinem verführerisch-nichtsnutzigen Helden diesen Titel verlieh, bis der Römer Appius Claudius für ihn zum Prinzen von Guastalla wurde. Viel Zeit war vergangen, seit die Geschichte der römischen Virginia seine Dichterseele erregt hatte. Volle achtzehn Jahre, bevor die ‚Emilia‘ zu Wolfenbüttel vollendet wurde, hatte Lessing sich für diesen Stoff zuerst interessiert.

Es war die Zeit, aus der seine ‚Miß Sara Sampson‘ stammt, und wie bei ihm theoretische Erwägungen über irgend einen Zweig der Wissenschaft und Kunst immer mit praktischen Versuchen auf dem gleichen Gebiete Hand in Hand gingen, so beschäftigten ihn neben der Arbeit an jenem Trauerspiel auch vielfache Betrachtungen über das Theater, sein Wesen und sein Werden. Die früher schon begonnenen Beiträge zur Geschichte des Theaters nahm er 1754 unter dem Titel einer ‚Theatralischen Bibliothek‘ wieder auf, in der er die Entwicklung des Schauspiels an wohlgewählten Beispielen aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Völkern zeigen wollte. Wenn ihm dabei auch stets die Alten als größte Muster obenan standen, so richtete er doch zugleich sein Augenmerk auf die später Geborenen, später Schaffenden und veröffentlichte im ersten Stück dieser ‚Theatralischen Bibliothek‘ u. a. auch in deutscher Uebersetzung einen Auszug aus dem Trauerspiele ‚Virginia‘ des Spaniers Augustino de Montiano, das er in französischer Übertragung kennen gelernt hatte. Der spanische Dichter ist mit seinem Stücke zusammen längst vergessen, aber die Anregung, die er einem deutschen Geiste gab, hat fortgewirkt. Der Stoff der Virginia-Geschichte interessierte Lessing so sehr, daß er in der gleichen Nummer der ‚Theatralischen Bibliothek‘ noch eine zweite, deutsche ‚Virginia‘ von Paßle anzeigte und dabei kluge Worte über den Unterschied zwischen einem guten Trauerspiel im allgemeinen und einem guten deutschen Trauerspiel sprach. Wohl damals schon sagte er, der stets an Plänen reich war, den Gedanken, selbst jenen Stoff in einem Trauerspiel zu behandeln. Aber es sollte ein Stück nach französischer Art mit einer großen Haupt- und Staatsaktion werden. Mochte er sich auch schon damals mit ‚Sara Sampson‘ dem bürgerlichen Trauerspiele zuwenden, halb und halb stand er selbst noch unter dem Einflusse der von seiner Zeit vergötterten, von Gottsched als Muster gefeierten Franzosen. Nicht lange war

es her, daß Lessing über ein Werk desselben Voltaire, dem er später den Ruhmesmantel von den Schultern riß, geschrieben hatte: „Die Tragödie hat nicht nur schöne Stellen, sie ist durchaus schön.“ Bei solcher Stimmung war es nicht wunderbar, daß auch der Stoff der ‚Virginia‘ sich ihm zu Anfang im großen, heroischen Stil der Franzosen gestaltete. Ein republikanisches Trauerspiel sollte es werden, das die Befreiung Roms von der Tyrannei der Despoten schilderte, und von dem er die erste Szene wenigstens niederschrieb. Aber dabei blieb es vorerst; vielleicht war es ein Sichwehren seiner innersten Natur gegen fremdes, von außen Bekommenes, was ihn hinderte, auf diesem Wege weiter zu gehen, was ihn den einmal gefundenen Stoff in stiller Seele ruhig bewahren ließ, bis er mit seinem Wesen ganz verschmolzen war.

Dreizehn Jahre verstrichen, bevor er sich ihm wieder zuwandte. Nach Berlin sich zurücksehnd, saß er in Leipzig, wo seine Schulden ihn festhielten, sodaß er ‚in hundert Verwirrungen und Verlegenheiten‘ widerwillig dort bleiben mußte. Der Lärm des siebenjährigen Krieges tönte zu ihm herein, die Stadt wurde von den Franzosen, den Österreichern, der Reichsarmee umschwärmt, und vor den Thoren schmetterten die Trompeten, die sie zur Übergabe aufforderten. Seltsam, — gerade in diesen Tagen lärmender Welthändel versetzte Lessing seinen ‚Virginia‘-Stoff aus der großen, heroischen Umgebung, in der er ihm bisher erschienen war, in eine kleinere, stillere, bürgerliche Welt. Es war, als hätte das laute, kriegerische Treiben auf offenem Feld ihn in engere Räume und Verhältnisse hineingescheucht. Freilich hatte er sich theoretisch dem bürgerlichen Trauerspiel vorher bereits mehr zugewandt. Immer klarer hatte er den wahren Zweck der Tragödie darin zu erkennen gemeint, Mitleid zu erregen und so zugleich die Fähigkeit zu erweitern, Mitleid zu fühlen — eine Theorie, die nur ein von Herzen guter Mensch aufstellen konnte; denn

ein solcher allein vermochte das Mitleid so hoch zu schätzen. Schon Jahre vor dieser Zeit hatte er der langsam fester in ihm gewordenen Ansicht poetischen Ausdruck verliehen, nämlich in der Schlussrede zu einem Trauerspiel, die er von der Schauspielerin Madame Schuch hatte sprechen lassen, und in der die Verse vorkommen:

Euch, die Geschmaç und Ernst und was nur Weise rührt,  
Die Tugend und ihr Lohn ins Trauerspiel geführt,  
Euch macht Melpomene durch künstliches Betrügen  
Beklemmtes Herz zur Lust und Mitleid zum Vergnügen.

---

Schämt Euch der Wehmut nicht, die feucht im Auge  
schimmert,

Gönnt Ihr, ach! gönnet Ihr den Ausbruch! unbekümmert,  
Ob Wesen oder Schein, ob Wahrheit oder Trug  
Den Panzer um das Herz mit süßer Macht zerschlug.  
Die Gottheit des Geschmaçs zählt jedes Kenners Zähre  
Und hebt sie teuer auf zu sein und unsrer Ehre!

Als Lessing so das Mitleid zum künstlerischen Zweck des Trauerspiels erhob, mußte er gleichzeitig bald erkennen, daß jene Schranke, die Fürsten und Helden von der übrigen Menschheit scheidet, auch eine Schranke für das Mitleid ist. Er mußte sich sagen, daß gerade dieses Gefühl für einen einfachen Bürger leichter zu erwecken ist, als für einen König auf seiner Höhe. Damit war dem bürgerlichen Trauerspiel theoretisch ein Vorzug vor dem heroischen gewonnen worden, und Lessing ist dieser Theorie auch später treu geblieben. In seiner ‚*Ham-burgischen Dramaturgie*‘ schrieb er:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den Unfrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten

in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter.“

Bei solcher Anschauung ist es kein Wunder, daß Lessing die Geschichte der ‚Virginia‘ damals in Leipzig „von allem dem absonderte, was sie für den ganzen Staat interessant machte“. Dabei vertrat er mit Recht die Ansicht, „daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.“

So war denn in seiner Phantasie zunächst aus dem heroischen Trauerspiel ein bürgerliches geworden; denn das ist ‚Emilia Galotti‘, deren Namen er damals auch erfand. Ob ein Prinz im Stücke vorkommt, ändert daran nichts; die Personen, die Mitleid erregen, sind bürgerlichen Standes, und weil sie jenes Gefühl erwecken, sind sie nach Lessings Anschauung die Hauptpersonen der Dichtung, deren Gattung sie bestimmen.

Die unmittelbare Anregung, sich dem alten Stoffe wieder zuzuwenden, kam dem Dichter von seinem Freunde Nicolai, der mit Moses Mendelssohn zusammen eine ‚Bibliothek der schönen Wissenschaften‘ begründet und in deren Ankündigung einen Preis für das beste Trauerspiel ausgesetzt hatte. Sich selbst um diesen Preis zu bewerben, daran dachte Lessing freilich nicht sofort, vielmehr ermunterte er den Schriftsteller J. W. v. Brawe, mit seinem Trauerspiel ‚Der Freigeist‘ darum zu ringen. Er selbst verfolgte damals den Plan, ein theoretisches Werk über das Trauerspiel zu schreiben, doch kam er nur zur Niederschrift abgerissener Gedanken. Aber sein Geist war dadurch wieder auf das Theater hingelenkt worden, auch mochte ihm der ausgeschriebene Preis um so lockender

erscheinen, je unbequemer ihm die Last seiner Schulden wurde, die ihn in Leipzig festhielten. So stürzte er sich für einige Zeit mit Feuereifer auf die Arbeit an seiner ‚Emilia‘ und konnte im November 1757 an Nicolai schreiben, er würde ihm das fertige Stück in drei Wochen schicken. Dann aber ließ er sich doch wieder durch theatralische Untersuchungen abziehen und vertiefte sich in Burkes ‚Ursprung der Ideen des Erhabenen und Schönen‘. Um sich dennoch den Weg offen zu halten, schlug er Nicolai vor, er möge den Preis einem Dichter zuerkennen, der inzwischen gestorben war; so brauche er das Geld nicht auszuzahlen und könne im nächsten Jahre die Summe verdoppeln. „Unterdes würde“ — so heißt es in dem Briefe, der immer wieder zitiert wird, wenn von ‚Emilia Galotti‘ die Rede ist, und in dem Lessing von sich wie von einer zweiten Person spricht — „unterdes würde mein junger Tragikus fertig, von dem ich mir nach meiner Eitelkeit viel Gutes verspreche; denn er arbeitet ziemlich wie ich. Er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich seinen Plan und streicht unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. — — Seine Anlage ist nur von drei Akten, und er braucht ohne Bedenken alle Freiheiten der englischen Bühne.“

Das ist so ziemlich alles, was wir von jener ersten ‚Emilia‘ wissen, die von der späteren ohne Frage sehr verschieden war. Lessing entfremdete sich ihr bald völlig, warf alle dramatischen Arbeiten für längere Zeit hinter sich, ging von Leipzig nach Berlin zurück und entschwand dann für einige Jahre jeglichem literarischen Treiben, als er Gouvernementssekretär des Generallieutenants v. Tauenzien in Breslau wurde. Dann, als er wirklich zur Bühne zurückkehrte, verdrängte eine neue Gestalt seine Heldin; an die Stelle der ersten Emilia trat die heitere ‚Minna von Barnhelm‘, gewann sein Herz und eroberte ihm unzählige andere.

So gingen die Jahre hin, ohne daß er zur Ausarbeitung und Vollendung seines Trauerspiels kam, dem damals noch ein wichtigstes, die Gestalt der Gräfin Orsina, fehlte. Die Grundzüge standen aber doch nun fest; der römische Stoff war durch den deutschen Dichter nach dem Italien seiner Zeit verlegt worden. Außer künstlerischen Gründen hatte wohl auch eigene Sehnsucht nach dem südlichen Lande ihn diesen Schauplatz wählen lassen. Allerdings war es nicht das heiße Verlangen des sonnenfreundlichen Goethe, das Lessing über die Alpen hinüberdrängte; auch die materielle Not, die stets auf seinem Leben lastete, und die er im Süden leichter hoffte lindern zu können, sprach mit. So bescheiden er in seinen Ansprüchen war, so sehr sehnte er sich nach einem festen, gesicherten Fundamente des Daseins. „Gemüthlich heißt bei mir,“ so schrieb er einmal, „was ein anderer vielleicht zur Not nennen würde. Allein was tut mir das, ob ich in der Fülle lebe oder nicht, wenn ich nur lebe.“ Auf den Süden aber waren seine Gedanken ausdrücklich hingelenkt worden durch die Absicht eines reichen jungen Leipzigers, ihn für ein paar Jahre mit auf Reisen, zum Schluß auch mit nach Italien zu nehmen. Der siebenjährige Krieg vereitelte die schon begonnene Ausführung des willkommenen Planes, und Lessing rief klagend aus: „Ich und der König von Preußen werden eine gewaltige Rechnung miteinander bekommen!“

Wie er als großer Mann seine Rechnung beglich, bezeugt seine ‚Minna von Barnhelm‘; er verklärte das Zeitalter des großen Königs, der ihm eine geliebte Hoffnung zerstört hatte. Der Gedanke an Italien saß aber nun einmal fest in seiner Seele, und als Dramaturg in Hamburg, wo er sich auch dem Gedanken an seine ‚Emilia‘ wieder hingab, faßte er plötzlich den Plan, Deutschland den Rücken zu kehren und im Süden ein neues und — billigeres Dasein zu suchen. Im Jahre 1768 war er fest entschlossen, nach Rom zu gehen, und schrieb



an Nicolai: „Ich habe in Rom wenigstens ebensoviel zu suchen und zu erwarten als an einem Orte in Deutschland. Hier kann ich des Jahres nicht für 800 Rthlr. leben, aber in Rom für 300 Rthlr.“

• So mischte sich bei ihm die prosaische Not in das poetische Verlangen, in die Sehnsucht namentlich, von Angesicht zu Angesicht die antiken Bildwerke zu schauen, in deren Wesen er sich seit längerer Zeit schon mit Bewunderung und kritischem Sinn vertieft hatte. Im folgenden Jahr aber schon brachte die Berufung nach Wolfenbüttel durch den Erbprinzen von Braunschweig eine neue Wendung in sein Leben. Und dort gewann endlich auch die ‚Emilia Galotti‘ fertige, bleibende Gestalt; da die Reise nach Italien immer noch ein unerreichtes Ideal blieb, so schuf Lessing ein Stück von jener Welt in der Dichtung nach.

In einem stillen Gartenhause bei Potsdam hatte Lessing sein erstes bürgerliches Trauerspiel ‚Miß Sara Sampson‘ geschrieben, im Herzogschlosse zu Wolfenbüttel schrieb er das zweite. Lessing hat, — wie durch Forschungen seines jetzigen Amtsnachfolgers, des Bibliothekars v. Heinemann in Wolfenbüttel, festgestellt worden ist, — drei verschiedene Wohnungen dort inne gehabt, wenn die Erinnerung an ihn auch fast ausschließlich mit der letzten von ihnen verbunden geblieben ist, die noch heute als Lessinghaus bezeichnet und verehrt wird. Zu Anfang aber hat er über sechs Jahre lang in dem verlassen dastehenden Herzogschlosse gelebt und geschaffen, das er mehrfach als sein ‚verwünschtes Schloß‘ oder seine ‚Burg in Wolfenbüttel‘ bezeichnet hat. Hier waren ihm die Gemächer eingeräumt worden, die der Herzog Karl selbst als Prinz bewohnt hatte, und so erfreute er sich einer geräumigen, vermutlich im obersten Geschoße des Schloßes gelegenen Wohnung, in der er sich zum Beherrscher der kleinen vereinsamten Residenzstadt träumen konnte. Hier, in den ehemals

fürstlichen Räumen, hat er sein bedeutendstes bürgerliches Trauerspiel geschaffen.

Man hat den Versuch gemacht, Lessings dortige Arbeit an der ‚Emilia Galotti‘ nur als eine letzte, abschließende Revision, ein Fertigmachen des fast schon vollendeten Werkes hinzustellen. In seinen eigenen Briefen aber gibt es eine Stelle, die deutlich dagegen spricht; sie findet sich in einem Schreiben aus Wolfenbüttel an seinen Bruder und heißt: „Das Sujet war eins von meinen ältesten, das ich einmal in Hamburg auszuarbeiten anfang. Aber weder das alte Sujet noch die Hamburger Ausarbeitung habe ich jetzt brauchen können, weil jenes nur in drei Akte abgeteilt, und diese so angelegt war, daß sie nur gespielt, aber nie gedruckt werden sollte.“ Diese Äußerung über sein Trauerspiel ist so klar, daß man nur mit künstlicher Spitzfindigkeit daran deuteln und die Tatsache ableugnen kann, Wolfenbüttel sei die wahre geistige Heimat der ‚Emilia Galotti‘, wie wir sie heute besitzen. Am 20. Januar 1772 schickte Lessing die ersten drei Akte an seinen Bruder; am 10. Februar folgte der vierte, der ihm nach eigenem Zeugnis außerordentliche Mühe gemacht hatte, sich späterhin aber für die Theaterwirkung als der stärkste erwies, am 1. März der Schluß der Tragödie.

Lange Zeit hat man angenommen, eine besondere Anregung zur Wiederaufnahme und Vollendung seines früheren Werkes habe Lessing in den damaligen Verhältnissen am Braunschweiger Hofe gefunden, die demzufolge für manche Szenen und Gestalten der ‚Emilia‘ als vorbildlich gegolten haben. Und Ähnlichkeiten waren in der Tat vorhanden. Der Erbprinz selbst, der Lessing als Bibliothekar nach Wolfenbüttel berufen hatte, war nach Wesen und Art kein allzu entfernter Verwandter des Prinzen von Guastalla. Schönen Frauen war er leidenschaftlich ergeben, und die Italienerin Branconi, deren Liebreiz noch Goethe bewunderte, galt als vornehmste Beherr-

scherin seines Herzens. Er war ein Mann von den liebenswürdigsten Formen, aber Goethe, der ihn einen ‚guten Vogelsteller‘ nannte, fügte hinzu, daß es eben nur Formen seien. So könnte man in ihm den Prinzen, in der Branconi die Orsina wiedererkennen. Bei näherem Überlegen aber muß man eine absichtliche Benutzung der nahen Modelle durch Lessing doch verwerfen; seine damaligen Verhältnisse und sein Charakter widersprechen gleich laut. Durch das Eingreifen des Prinzen war er nach langem, sorgenvollem Wanderleben in einen ruhigen Hafen eingelaufen, der ihm die Möglichkeit friedlichen Schaffens bot; hätte er jetzt die intimen Verhältnisse des Hofes indiskret ans Lampenlicht gezerzt, so wäre das ebenso unflug wie unanständig gewesen. Von beidem aber war Lessing das Gegenteil, der gegen ihn erhobene Vorwurf darf also nicht bestehen bleiben. Dagegen ist es wohl möglich, daß er fürchtete, man würde eine von ihm nicht gewollte, trotzdem aber vorhandene Ähnlichkeit zwischen den Personen seines Stückes und denen am Braunschweiger Hofe dort herausfinden und übel vermerken. Die Erstaufführung, die sich der damalige Theaterdirektor Döbbelin für die Geburtstagsfeier des Herzogs am 13. März erbeten hatte, stand bevor, und Lessing sandte zur Vorsicht dem Herzog die bis in den vierten Akt reichenden Aushängebogen seines Trauerspiels, bezeichnete auch das Ganze ausdrücklich als eine moderne Einleitung der Geschichte von der Virginia. Ob es schicklich sei, an einem so erfreulichen Tage ein Trauerspiel zu geben, wisse er nicht; auf einen Wink vom Herzog werde er die Aufführung hintertreiben. Dieser Wink wurde nicht gegeben, doch steht es fest, daß Lessing weder vom Erbprinzen, der infognito der Aufführung beiwohnte, noch vom Herzog oder der Herzogin jemals ein Wort der Anerkennung über sein Werk erhielt. Glänzend war aber auch beim Publikum die Aufnahme des Trauerspiels vorläufig nicht, und Lessing schrieb

verlezt an seinen Bruder: „Wer Dir von mir und dem neuen Stück etwas Anderes sagt, als daß ich mir alle Mühe gebe, es zu vergessen, dem glaube nur ja nicht.“ In diesen Worten spricht sich neben dem verletzten Dichterstolz aber auch jene echte Dichterkraft aus, die vom vollendeten Werk sich gleichgültig abwendet, um Neues, Bedeutenderes zu schaffen. Das fertige reizt den Großen nicht mehr, nur das werdende lockt.

Oft geschieht es, daß dem Menschen ein Wunsch zu spät und anders erfüllt wird, als er es einst ersehnte. So ging es auch Lessing mit seiner Reise nach Italien. Im Jahre 1756 hatte sie erfolgen sollen, 1775 überschritt er endlich die Alpen. Jetzt hatte der jüngste der Braunschweigischen Prinzen, Maximilian Julius Leopold, ihn als Begleiter gewonnen. Diese fürstliche Genossenschaft nahm ihm alle Freiheit der Bewegung, machte zugleich aus der Reise ein planloses Hin und Her. Eigentlich hatte sie nur bis Venedig reichen sollen, schließlich dauerte sie dreiviertel Jahre. Von Venedig ging es nach Florenz, dann wieder nordwärts nach Turin, und abermals gen Süden über Bologna und Coretto nach Rom und Neapel. Halb im Ernst, halb im Scherz schrieb Lessing an seine Braut: „Das hat man nun davon, wenn man sich mit Prinzen abgibt.“ Ärgerlicher heißt es in einem anderen Briefe: „Nun werde ich nur sehr wenig von meiner Reise haben, da ich überall mit dem Prinzen geladen werde, und so alle meine Zeit mit Besuchen und am Tische vergeht.“

Bei Gnasstalla ist er nahe vorbeigekommen, da der Weg nach Bologna die Reisenden über Parma führte, wo sie Erwerbungen für die Wolfenbütteler Bibliothek machten; gesehen hat Lessing die Phantasie-Heimat seiner Emilia wohl nicht, — genaue Notizen über diesen Teil der Reise fehlen. Da er sich in allem nach dem Prinzen richten mußte, so konnte der Dichter seiner Dichtung zuliebe sicher nichts unternehmen. Auch lag sie wohl wirklich schon so weit hinter ihm, daß

die Sehnsucht nach Guastalla nur gering war. Der Ort, der durch ihn in Deutschland so bekannt geworden ist, blieb für ihn selbst ein Begriff ohne feste Gestalt. Auch die deutsche Bühne hat ihn bisher nur in den allgemeinsten italienischen Linien gestaltet ohne besonderes Lokalkolorit, und ein ausgesprochenes Bedürfnis dafür ist in der Tat nicht vorhanden. Trotzdem könnte die Inszenierungskunst durch Studien an Ort



· Klosterhof zu Guastalla.

und Stelle — mehr allerdings in Mantua, als in Guastalla selbst — manches profitieren. So würden einzelne Unwahrscheinlichkeiten, wie das Auftreten des Banditen Angelo im Hause der Galotti, sehr vermindert werden, wenn man die fraglichen Szenen in einen der leicht zugänglichen Innenhöfe nach italienischer Art, vielleicht mit Ausblick in einen Garten, verlegte. Für den prinzlichen Palast aber könnten die Innenräume der Gonzaga-Schlösser in Mantua wunderbare Muster abgeben; hier finden sich Gemächer von so intimmem Reiz

und so absonderlicher Schönheit, daß eine Bühne durch ihre freie Nachahmung reiche und charaktervolle Bilder gewinnen würde.

Auch für Dosolo wäre in diesen Räumen gleiche Anregung zu finden; der Ort existiert allerdings mit etwas verändertem Namen als Dosolo heute noch, das ehemals dort befindliche Kastell der Gonzaga jedoch ist verschwunden. Es hat jedenfalls erheblich anders ausgesehen, als man dies Lustschloß des Prinzen auf der Bühne wiederzugeben pflegt. Von Gräben umschlossen, von einem Glockenturm überragt, lag es in der Nähe des Po, den festungsmäßigen Teilen der Mantuaner Schloßbauten vermutlich sehr ähnlich. Im Jahre 1717 wurde es zerstört, doch haben sich Trümmer davon längere Zeit hindurch erhalten, so daß alte Einwohner von Dosolo sich noch erinnern, sie auf einer Wiese am Flusse gesehen zu haben. Jetzt ist nichts mehr vorhanden, Dosolo selbst, das ehemals ein Marquiesat der Gonzaga war, ist zu einem großen Dorf herabgesunken, das am anderen Ufer des Po ein paar Kilometer stromabwärts von Guastalla friedlich auf der großen, sonnigen Ebene liegt.

Für die Wiedergabe des Lustschlosses hat also der Bühnenmaler völlig freie Hand. Vornehme Einfachheit im Hause der Galotti, Pracht und Appigkeit beim Prinzen, das sind die Gegensätze, die im Stücke liegen und stark betont werden müssen. Im übrigen ist gerade bei diesem Werk mit seiner echt Lessingschen Verschmelzung von Stärke des Gefühls und Philosophieren über das Gefühl die Inszenierung weniger wichtig als das Spiel, dessen Hauptziel bleiben muß, die Tugend Emilias als wirklich durch den Prinzen gefährdet und ihren Tod als notwendig hinzustellen. Hier liegt der meist umstrittene Punkt des Stückes, ein nicht völlig glaubhaft überwundener Rest des alten, heroischen, römischen Stoffes. Die Notwendigkeit des Dolchstoßes, den der Vater gegen die Tochter

führt, ist nur dann erwiesen, wenn Emilia mit Gewißheit der Verführung des Prinzen zu erliegen fürchtet. Lessing hat hier mehr angedeutet, als ausgeführt; mit feinem Spürsinn hat die Darstellung all' diesen Andeutungen nachzugehen und eine geheime Leidenschaft der Emilia für den fürstlichen Verfolger glaubhaft zu machen. Dann tritt das Bild eines tugendhaften, aber gegen die gewaltigste Leidenschaft dennoch wehrlosen Mädchens klar hervor, und sein Schicksal bestätigt Lessings Worte: „Ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleid.“

---

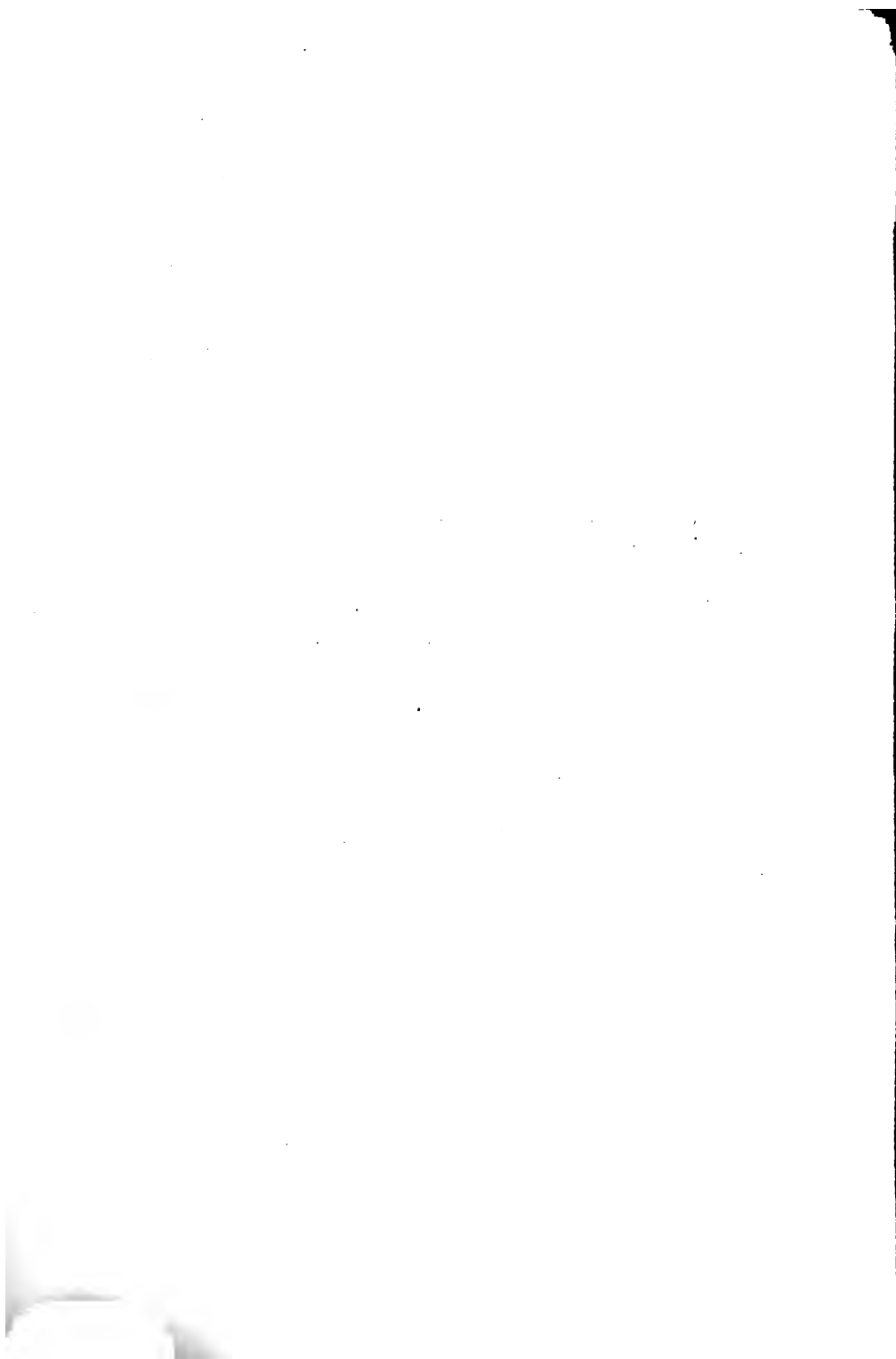




# Goethe

Göt von Berlichingen. —  
Torquato Tasso. — Faust.





## Götz von Berlichingen.

Auf der Burg Hornberg am Neckar saß in den fünfziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ein alter Mann bei ungewohnter Arbeit. Um ihn her an den Wänden des Gemaches erzählten Harnisch, Helm und Schwert von kriegerischer That und kriegerischer Zeit, er selbst aber hatte einen Tisch mit Papieren und anderem Schreibgerät vor sich, saß grübelnd dabei und griff mitunter zur Feder, um ein paar Zeilen niederzuschreiben. Wenn er es tat, geschah es mit der linken Hand; denn seine rechte war von Eisen. Mitunter brach er auch seufzend oder leise fluchend ab und rief einen Helfer herbei, dem er die Niederschrift diktirte; seine Augen versagten ihm den Dienst, er war halb erblindet. Als aber das Werk, an dem er lange Zeit gearbeitet hatte, vollendet war, da ließ er sich's von einem kundigen Manne vorlesen und horchte mit dem tiefen Behagen eines noch neuen Schriftstellers auf den Klang der Worte. Der Anfang der Schrift aber lautete folgendermaßen: „Insonders liebe Herren, gute Gönner und Freunde. Es haben vor euch viele andere, meine guten Herren und Freunde, vor etlich viel Jahren an mich begehrt, daß ich meinen Erben, Kindern und Nachkommen zu Ehren und Gutem, was ich mein Tag als ein junger Rittersmann von Adel und ein armer Reitersmann im Krieg, sehden und Hän-

dehn bei der Röm. Kaiserlichen Maj. auch Kurfürsten und andern guten Herren und Freunden wegen, in ihren und meinen eigenen Sachen, Kriegen und Fehden beschrieben und in die Feder kommen lassen sollt', wie ihr beide denn nunmehr auch gleichfalls begehrt an mich, darauf ich mich dann bedacht, daß ich euch, mir, meinen Erben und Nachkommen, auch andern meinen guten Herren und Freunden zu Ehren und Gefallen, eurem Begehren statt tun und meine Sachen und Handel, so ich, jezt berührter Maßen gehabt, so viel mir deren noch bewußt, auf das kürzeste zusammenziehen und in Schriften verfassen wollen."

Also beginnt — in der Sprache bereits ein wenig geglättet und dem Original gegenüber modernisiert, — die Lebensbeschreibung des Ritters mit der eisernen Hand, des tapferen Gög von Berlichingen, und jene atemraubende Anrede ist an Bürgermeister und Syndikus von Heilbronn gerichtet; ein Beweis, daß er den Vätern jener Stadt die Pfingsttage von 1519 nicht mehr nachtrug, die er als ihr Gefangener dort im Turm hatte liegen müssen. Während der Ritter sich die langsam schleichenden Stunden des Alters mit dieser Niederschrift verkürzte, ahnte er wohl nicht, welches Schicksal seiner naiven Lebensbeschreibung beschieden sein sollte: daß sie dereinst wie ein Feuerbrand hineinfallen würde in die Dichterseele eines der gewaltigsten Deutschen, der die Gestalt des Ritters- und Reitersmannes mit gottgleicher Schaffenskraft vergrößerte und verklärte. Schwer nur versteht man heute beim Lesen des alten Buches die Wirkung, die sein Inhalt auf den jungen Goethe geübt hat; er selbst aber bezeugt sie in einem Briefe, den er 1771 an Salzmann richtete: „Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes,“ schrieb er damals, und auch später in ‚Dichtung und Wahrheit‘ bestätigte er, daß die Lebensbeschreibung des Gög ihn im Innersten ergriffen habe, wenn

er gleich über den Ritter selbst im Alter kühler und objektiver urteilen lernte. „Einen rohen, wohlmeinenden Selbsthelfer in wilder, anarchischer Zeit,“ hat er den Ritter in diesen späteren Jahren genannt und meisterhaft mit wenigen Versen den Götz der Wirklichkeit und seine Umgebung in einem Festgedichte gezeichnet, das er zum 18. Dezember 1818 schrieb, als die Kaiserin-Mutter Maria Feodorowna in Weimar anwesend war:

Doch dieses Bild führt uns heran die Zeit,  
Wo Deutschland in und mit sich selbst entzweit,  
Verworren wogte, Szepter, Krummstab, Schwert,  
Feindselig eins dem andern zugekehrt;  
Der Bürger still sich hinter Mauern hielt,  
Des Landmanns Kräfte krieg'risch aufgewühlt;  
Wo auf der schönen Erde nur Gewalt,  
Verschmitzte Habsucht, kühnes Wagnis galt.  
Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein  
In diesem Wust den Trieb gerecht zu sein,  
Bei manchen Zügen, die er unternahm,  
Er half und schadete, so wie es kam,  
Bald gab er selbst, bald brach er das Geleit,  
Tat Recht und Unrecht in Verworrenheit,  
Sodasß zuletzt die Woge, die ihn trug,  
Auf seinem Haupt verschlingend überschlug;  
Er, würdig-kraft'ger Mann, als Macht gering,  
Im Zeitensturm unwillig unterging.

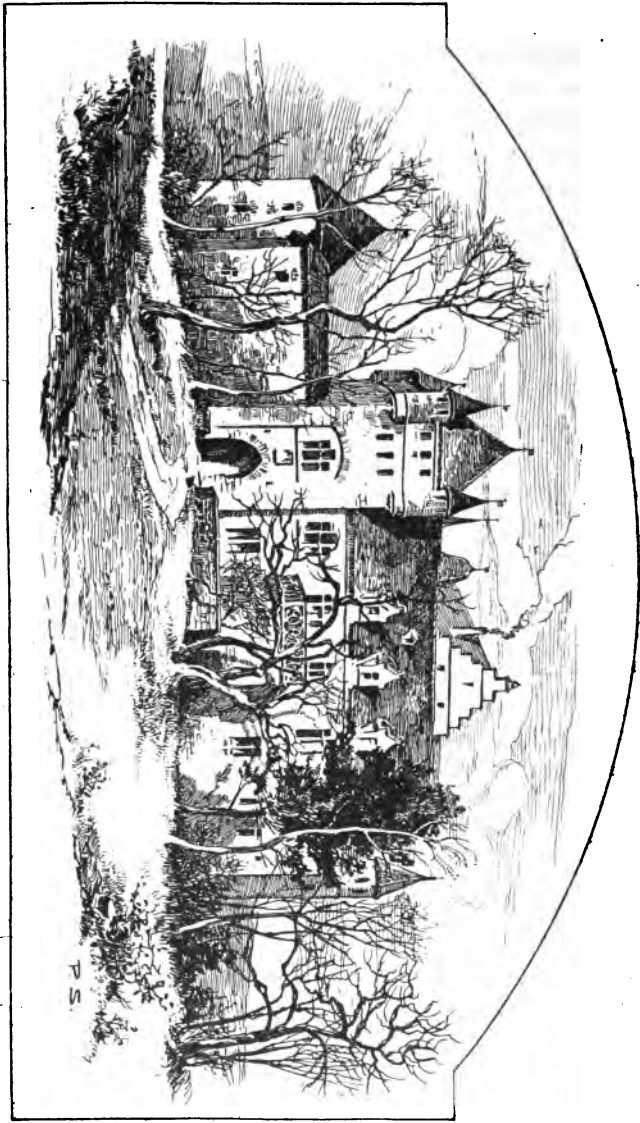
Das ist der Götz der Geschichte, der Verfasser jener alten Lebensbeschreibung, der in diesen Versen geschildert wird: ein Mann mit deutschem Herzen, mit dem dunklen Trieb nach Gerechtigkeit, aber mit geringer Macht, sein Ziel zu erreichen, und durch eine verworrene Zeit in seinem Urteil über Unrecht und Recht selbst verworren gemacht. Der Götz des jungen Goethe ist mehr, weit mehr, er ist es durch Dichters Gnaden.

Was deutsch war in der Seele des zum Weltbürger geschaffenen Goethe, das gab ein Echo bei der Lektüre jenes vergilbten Buches, und nun bereicherte der Dichter den braven, ehrlich, aber unsicher strebenden Ritter mit all' den goldenen Schätzen seiner eigenen Seele. An der einfachen Größe der homerischen Gesänge, an Shakespeares Dramen, an den reinen Tönen des deutschen Volksliedes, an der Formenharmonie des Strassburger Münsters hatte Goethe fühlen gelernt, was groß, naiv und echt war. In dieser Stimmung fiel die Lebensbeschreibung des Ritters von Berlichingen ihm in die Hände, und so schuf er sein Erstlingsdrama voll Shakespearescher Freiheit und deutscher Kraft. Die Fähigkeit des wahren Dichters, eine Gestalt der Wirklichkeit zu verklären, ohne sie doch dem festen Boden zu entreißen, in dem sie wurzelt, hat sich selten schöner bewährt, als beim ‚Götz‘. In den Herzen der Deutschen wohnt diese verklärte Gestalt; nicht jener historische Ritter mit der eisernen Hand; aber die umschaffende Gewalt der Dichtung ist so groß, daß man sich dieses Unterschiedes gar nicht mehr bewußt geblieben ist. Das hat sich zur Zeit der Freiheitskriege ganz merkwürdig offenbart. Im Jahr 1813 gab man, um die Freiwilligen für den heiligen Krieg zu unterstützen, die Lebensbeschreibung des Götz von Berlichingen neu heraus, die 1731 durch Verono Frank von Steigerwald in recht barockem Gewande zuerst in die Öffentlichkeit gelangt war. Man identifizierte so sehr den Goetheschen Götz mit dem der Geschichte, daß man die alte Biographie für ein geeignetes Werk hielt, um die Herzen der Menschen zur Unterstützung einer großen Sache zu wecken.

Nüchterne Prüfung hat den historischen Götz des schönen Rufes als Vorbild eines echten biedereren Deutschen zum Teil entkleidet; manche Forscher sehen in ihm sogar nicht mehr, als einen gewöhnlichen Wegelagerer und Strauchdieb. Damit aber geschieht ihm unrecht. Er war ‚ein roher Selbsthelfer.

in wilder, anarchischer Zeit, vieles jedoch ruhte als Keim in seiner Seele, was Goethe ihm — voll erblüht und entfaltet — als reiches, bleibendes Besitztum zu eigen gegeben hat. Nicht verändert, entwickelt nur hat der Dichter diesen Sohn einer fernen, wüsten Epoche und ihn dadurch über seine Zeit emporgehoben. Gern liest man über manche tote und leere Stelle der Lebensbeschreibung hinweg, wenn man dafür hie und da einen jener Keime findet, die unter Goethes Hand sich so herrlich entwickelt haben.

Ein geborener Reitersmann war der Götz, und die feste Frische eines solchen ist das erste, was wohlthuend aus der schwerfälligen Biographie hervorklingt. Als Knabe schon fühlte er sich von den Mauern und Thürmen der väterlichen Burg Jagsthausen beengt und bedrückt. „Das weiß ich aber wohl,“ berichtet er selbst, „daß ich meine selige Mutter vielmal gebeten, man sollte mich hinweg unter die Fremden tun.“ Dieser Wunsch wurde ihm denn auch erfüllt, aber nicht in der Weise, wie er sich's dachte, und so hielt er es auch zu Niedernhall auf der Schule, wohin man ihn schickte, nicht länger aus als ein Jahr; denn „dazu trug er nicht viel Lust, vielmehr zu Pferden und Reiterei“. Und so kam er nun auf seinen richtigen Platz, in den Sattel. Zuerst war er bei einem Vetter, dem Ritter Kunrad von Berlichingen, dann diente er dem Markgrafen Friedrich von Ansbach, der aber selbst an dem allzu wilden, abenteuerlichen Ritters- und Reiterleben des Götz Anstoß nahm und ihn einmal ermahnte, nicht immer „auf der Bahn zu liegen“. Das paßte dem Neunzehnjährigen nicht; er gab dem Markgrafen eine „etwas stumpfe Antwort“ und sagte: „Ich will wähen, ich sei darum hie, daß ich reiten soll; wenn man mir ansagt, so reite ich, wenn ich es nicht täte, so hätte vielleicht Eure fürstliche Gnaden auch kein Gefallens davon.“ Trotz dieser festen Antwort aber lag ihm unendlich viel am Urtheil des Markgrafen, und als dieser



Göttenburg in Jagshausen.



ihn und seinen Bruder einmal als gute, willige Leute lobte, behielt er das bis an sein Lebensende und schrieb dazu nieder: „Das ist mein und meines seligen Bruders Besoldung gewesen; war uns auch lieber, als hätt' uns der Markgraf 2000 Gulden geschenkt, wie wohl wir wahrlich arme Gesellen waren.“ Nach Geld und Gut fragte er wenig; sein Leben an sich war ihm Lohn genug. „Ich weiß auch keinen Vorteil, den ich hatte,“ sagt er selbst, „denn daß mir Hermann Futtermeister mehr Futter gab.“ Solche gesunde Freude am selbstgewählten Dasein — mag man über dieses Dasein an sich auch denken, wie man will, — ist einer der wohlthueendsten Züge im Wesen des historischen Götz. Und jene Freude am Reiters- und Kriegshandwerk, in der ja noch ein gutes Stück Barbarei steckt, die aber doch bis heute stark genug in den Seelen der meisten Deutschen fortlebt, um willig nachempfunden zu werden, hat den Götz auch in den schwersten Stunden seines Daseins nicht verlassen. Sie war so groß, daß er ohne Krieg und Reiterabenteuer nicht meinte leben zu können. Als ihm vor Lands- hut im Jahre 1504 die rechte Hand abgeschossen wurde, da fühlte er nicht seine Schmerzen, sondern nur den Gram, in Zukunft das Schwert nicht mehr führen zu können. „Und war das meine Bitte zu Gott, die ich tat: wenn ich in seiner göttlichen Gnad wäre, so sollte er im Namen Gottes mit mir hinfahren, ich wäre doch verderbt zu einem Kriegsmann.“ Mitten in seinem Kummer aber fiel ihm ein, daß er einmal von einem Knecht gehört hatte, dem es ergangen war wie ihm, der aber auch mit einer Hand noch wackere Taten verübt hatte. „Der lag mir im Sinn, daß ich Gott abermals angeruft und gedacht: wann ich schon zwölf Hände hätte und seine göttliche Gnade und Hilfe mir nicht wohl wollte, so wäre es doch alles umsonst und vermeinte derenthalten: wenn ich doch nicht mehr denn ein wenig einen Behelf hätte, es wäre gleich eine eiserne Hand, oder wie es wäre, so wollte ich

dennoch mit Gottes Gnade und Hilfe im Feld noch irgend so gut sein, als sonst ein heillosler Mensch.“ Neben der Tapferkeit offenbart er hier eine neue Eigenschaft: die Frömmigkeit. Er war sich ihrer auch wohl bewusst und nannte sich selbst einen „Frommen vom Adel“. Bis ans Lebensende bewahrte er sich eine wirklich kindliche Frömmigkeit und gedachte stets des Allmächtigen in dankbarem Gebet, wenn ein Sieg ihm zuteil geworden war. Frömmigkeit, Wahrhaftigkeit, Ritterlichkeit und Naivetät sind die lichten Stellen im Wesen dieses Mannes. Auch vereinzelte Züge von Mitleid und Milde werfen einen freundlichen Schein auf die gepanzerte, klirrende Gestalt des Ritters mit der eisernen Hand. Für die schöne Szene in Goethes Schauspiel mit der Freilassung des jungen Kaufmanns, den Götz mit dem Schmucke heimsendet zu seiner Braut, findet sich ein schwächeres Vorbild in der Lebensgeschichte. Und wenn der Kampfesfreundige einmal einen Knecht niedergeschlagen, ihn „ein wenig über'n Kopf geschmiert hat“, dann gibt er ihm wohl gutmütig eine Blutwurz zur Stillung des hervorströmenden Blutes. Ein frischer Humor klingt daneben oft aus den Erzählungen des Götz hervor, der seinen Urgrund in einer vollkommen furchtlosen und unerschrockenen Seele hat. So berichtet der Ritter einmal: „Da waren die von Nürnberg an uns mit Geschütz und der Wagenburg und ließen es dermaßen hergehen, daß uns zum Teil die Weil' nicht kurz war; denn es kann nicht ein jeder das Gepölder leiden.“ Mit mehr Behagen und Humor kann wohl niemand von Kriegsgefahr und Kanonendonner reden! Aber neben diesen guten Eigenschaften ist viel Wildes, Rohes, Ungezügelter im Wesen des historischen Ritters. Mit sichtlichem Vergnügen erzählt er selbst die Geschichten, die sein Bild verdunkeln. Eine davon ist besonders bezeichnend, die sich auf einem Zuge gegen den Grafen von Waldeck ereignete. Unterwegs war Götz Zeuge, wie eine Schafherde

von fünf Wölfen überfallen und zerfleischt wurde. Hilflos und jammernnd stand der Schäfer daneben, der Ritter aber gedachte nicht seiner und seiner Not, sondern begrüßte freudig den Vorfall als günstiges Vorzeichen für das eigene Unternehmen. Lachend, ermunternd rief er den Wölfen zu: „Glück zu, liebe Gesellen, Glück zu überall!“ Wie er sich hier auf die Seite der Raubtiere stellte, sich gewissermaßen mit ihnen identifizierte, so zeigte er sich auch sonst vielfach als echter Sohn eines alten, gewalttätigen Rittergeschlechts, über dessen Wappen ein Wolf zu sehen ist, der ein blutendes Lamm in seinem Rachen hält.

Den größten Teil seines Lebens brachte Götz im Sattel, auf der Landstraße, im Felde zu; das Fehderecht, obwohl aufgehoben, galt für ihn doch noch mit alter Kraft, lebte so unabänderlich fort in seiner Seele wie irgend ein altes, unveräußerliches Recht der Natur. Mußte er gezwungen einmal Urfehde schwören, so fand er nach einiger Zeit immer ein Mittel, davon loszukommen, und es hieß von neuem: aufs Pferd, in die Welt! Solch' ein Leben erhält frisch, gesund und jung; noch als Sechziger zog Verlichingen gegen den König von Frankreich in den Krieg. Darum aber war auch dies frische, jugendlich-kraftvolle, fest auf sich selbst gestellte Dasein mit der energischen Verteidigung eigener Rechte ein Stoff gerade für einen jungen Dichter. Unser Volk hat die Freiheit immer ebenso geliebt, wie es ungeschickt war, sie zu erringen, und darum begrüßt es — die Jugend voran — mit warmer, dankbarer Begeisterung eine jede Dichtung, in der echter Freiheitshauch weht. Darin liegt auch beim ‚Götz‘ ein großer Teil des mächtigen Reizes. Einen Mann zu sehen, der als Repräsentant einer scheidenden, freieren Zeit ganz allein den Kampf gegen die List und Verschlagenheit einer neuen Epoche aufnimmt und dabei zu Grunde geht, das ist ein Schauspiel, groß und tragisch zugleich, für alle Freunde der

Freiheit. Mag er Unrecht und Recht ineinander mengen, er glaubt an sich selbst und er glaubt an sein Recht. Er ist ein ganzer Mann und ein ganzer Deutscher mit dem weichen Herzen bei eiserner Hand. So empfand ihn Goethe, als die Gestalt des Ritters zuerst vor ihn hintrat, so bannte er ihn fest mit der Kraft des Dichters und führte ihn ein in das goldene Tor der Unsterblichkeit. Sich selbst gewann er zugleich den ersten Lorbeer des Dramatikers und erwarb sich im Freundeskreise zu Wehlar den Namen ‚Göz von Berlichingen, der Redliche‘. Als Dreiundzwanzigjähriger wurde er so getauft; ‚ernstere, unschuldige, aber schmerzliche Jugenderinnerungen‘, wohnten als Abbild eines ersten Lebensabschnittes in seiner Seele, die Liebe hatte er bereits mehr als einmal empfunden. Mit wenigen Worten charakterisierte er die Periode von 1769—75 unter der Überschrift ‚fernere Einsicht ins Leben‘ in seinen Tages- und Jahreshesten: ‚Ereignis, Leidenschaft, Genuß und Pein. Man fühlt die Notwendigkeit einer freieren Form und schlägt sich auf die englische Seite. So entstehen Werther, Göz von Berlichingen, Egmont‘. Wie Ossians Gedichte im ‚Werther‘, so weckten Shakespeares Dramen einen Widerhall im ‚Göz‘. Hier war die freie Form, die Goethe suchte, hier war die Gestaltungskraft und die geistige Größe, die er ungesucht auch in sich selber fand. Lange hatte er neben der düsteren Gestalt des Doktor Faust die hellere des Ritters von Berlichingen in seiner Seele getragen und einen Kreis von anderen Gestalten aus eigenstem Besitz um sie her geschaffen, bevor er zur Feder griff, um sie festzuhalten. Da endlich legte sich ein guter Geist ins Mittel in Gestalt von Goethes Schwester Cornelia, die er so zärtlich liebte. Sie trieb ihn zur Tätigkeit, und nun begann er zu arbeiten, eifrig und schnell, und was er am Tage niedergeschrieben hatte, das las er am Abend der Schwester vor. So entstand in der kurzen Zeit von sechs Wochen das

Werk, dem er den Titel gab ‚Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisirt‘. In dieser Form ist es jedoch erst nach des Dichters Tod in der Gesamtausgabe seiner Werke erschienen; damals hielt er es für die Veröffentlichung noch nicht reif, namentlich mit den letzten Akten war er unzufrieden, in denen ihn ‚eine wunderbare Leidenschaft unbewußt hinriß‘. Er hatte sich in die Gestalt der Adelheid verliebt — wer mag’s ihm verdenken? — und sie dem Götz gegenüber zu sehr in den Vordergrund gestellt. Aber schnell kam ihm die Klarheit über seine Dichtung; er berichtet selbst: „Diesen Mangel, oder vielmehr diesen tadelhaften Überfluß, erkannte ich bald, da die Natur meiner Poesie mich immer zur Einheit drängte.“ Liest man diese Worte und denkt dabei an den ‚Götz‘, dann fühlt man voll Erstaunen, daß Goethe hier unter fremdem Einfluß ein Werk geschaffen hatte gegen seine innerste Natur. Aber nicht der alte, tote Raubritter hatte diesen Einfluß geübt, sondern der immer neue, immer lebendige William Shakespeare. Goethe hatte sich zu sehr ‚auf die englische Seite geschlagen‘, er hatte auch die äußerlichkeiten einer primitiven, noch unentwickelten Bühne nachgeahmt und dadurch die große Dichtung in lauter kleine Stücke und Stückchen zerfasert. Das hat ihn später bitter geschmerzt, und er hat immer neue Versuche gemacht, das Werk der gewordenen, vorgeschrittenen Bühne anzupassen; er hat bearbeitet und wieder bearbeitet, hat ‚penelopeisch immer wieder aufgedrösel’t, was ihm zuvor geglückt erschienen war, hat das Ganze sogar geteilt und als zwei verschiedene Stücke an zwei aufeinander folgenden Abenden in Weimar aufführen lassen, — um schließlich resigniert zu gestehen: „Ein Stück, das nicht ursprünglich mit Absicht und Geschick des Dichters für die Bretter geschrieben ist, geht auch nicht hinauf, und wie man auch damit verfährt, es wird immer etwas Ungehöriges und Widerstrebendes behalten. Welche Mühe habe ich mir

nicht mit meinem Götz von Berlichingen gegeben! und es will nicht recht gehen.“

Nein, ein Drama im wirklichen Sinne ist der ‚Götz‘ nie gewesen und wird es niemals sein. Aber es ist die reiche Gabe eines großen Dichters, der es an der Schwelle vom Jünglings- zum Mannesalter schuf und damit dem Freiheitsdrang, der in aller Jugend lebt, seinen Tribut entrichtete. Es ist ein stürmisches, gegen die Fesseln der Ungerechtigkeit, Falschheit und Alltäglichkeit tobendes Erstlingsdrama gleich den ‚Räubern‘, nur daß Schillers Blut noch um so heftiger kochte, je mehr man ihn im Vergleich zu Goethe geknebelt hatte. Es ist der lockere Ring, in dem sich eine Fülle von herrlichen Gestalten bewegt, vom Dichter um sich her und in sich selbst, in Vergangenheit und Gegenwart lebendigst geschaut. Es ist das farbenreiche Bild einer gärenden Übergangszeit, in die noch kraftvoll-mächtige Überreste vergangener Tage bedeutend hereinragen, während ein neuer Morgen sich aus grauen Wolfenbergen erst mühsam losringt. Und neben dem allen ein persönlichster Inhalt: die reuevolle Beichte, die selbst-erflorene Buße des Dichters für begangene Schuld. In Weislingens weicher, schwankender Gestalt, die widerstandslos zwischen Marie und Adelhaid steht, hat Goethe sich selbst gezeichnet und durch seine Dichtung die Last der Untreue gegen Friederike von Sefenheim von seinem Herzen gewälzt. Dem Weislingen gab er, was schwach in ihm war, dem Götz, was groß, redlich und mutig, dem Franz, was leidenschaftlich und maßlos war. Über alle Gestalten schüttete er den Reichtum seines Innern aus und behielt dabei ungezählte, noch ungemünzte Schätze für die Zukunft. In der Adelhaid schuf er nicht nur ein verlockendes, berauschendes, hinreißendes Weib, er stellte in ihr eine Figur der Renaissance neben die einfach-tüchtigen, auf engeren Kreis beschränkten Frauen des deutschen Mittelalters. In dieser Adelhaid ist etwas vom Blute der

Borgia, ein dämonischer Reiz und ein Hang zu dämonischen Taten. Die freundliche, dem Bruder gehorsame Marie erscheint fast bleich und reizlos neben jener gleißenden, schillern- den, gefährlichen Gestalt. In ihr verkörpert sich die neue Zeit, um in ihr zugleich verurteilt und gerichtet zu werden. Was groß und gesund ist in dieser hereinbrechenden Epoche, das zeigt Goethe nur ganz von ferne; der größte Mann aus der Zeit von Deutschlands Wiedergeburt, Martin Luther, schreitet in einer einzigen Szene namenlos, noch unentwickelt über die Bühne, und auf dieser einen Szene liegt etwas wie Morgenrot. Aber dann ballt sich das Gewölk wieder zusammen und schleudert seine Blitze auf den Verteidiger dessen, was als gut, namhaft und rechtschaffen gilt. Ein falsches, verführerisches Weib, ein kluger Bischof, ein weinliebender Abt, ein Knabe, der vor lauter Gelehrsamkeit seinen eigenen Vater nicht kennt, ein Haufe von brennenden und mordenden Bauern, das sind die Repräsentanten der deutschen Renaissance, vor der das Mittelalter versinkt. Wenn je ein Dichter, so war Goethe selbst in seiner späteren Entwicklung ein Vorkämpfer der Renaissance, die aus den reinen Schönheitsquellen des Altertums schöpfte; hier aber in seinem Erstlingschauspiel stellte er sich als Feind der neuen Kulturepoche auf die Seite des deutschen Mittelalters und schuf gerade dadurch im ‚Göz von Berlichingen‘ sein deutsches Werk. Ein Werk, in dessen Mitte der gerade, ehrliche, tapfere, wahrhaftige Ritter mit seinem deutschen, weichen, redlichen Herzen, mit diesem schönen Einklang von Tapferkeit und Güte alle anderen Gestalten — moralisch wenigstens — besiegt. Auf dem Grabstein des Göz im Kloster Schönthal, das nicht weit von Jagsthausen liegt und von alters her die Ruhestätte der Berlichingen war, ist das Bild des knieenden Ritters zu sehen mit der Unterschrift: „Er erwartet allhie eine fröhliche Auferstehung.“ In Wahrheit hat er solch eine Auferstehung durch seines Dichters Hilfe

schon gefeiert; er war vergessen, jetzt lebt er wieder, und lebt weit schöner, als er's in Wirklichkeit getan hat. Friedrich Hebbel hatte recht, als er von ihm sang:

Du hast im Leben jede Zier,  
Die Helden ehrt, errungen,  
Doch ist der Taten höchste Dir  
Im Tode erst gelungen.  
Du hast den größten Dichtergeist  
Des deutschen Volks entzündet,  
Und wo man Goethes Namen preist,  
Wird Deiner auch verkündet.

Wer die Macht besitzt, einen anderen unsterblich zu machen, braucht sich mit Kleinigkeiten nicht aufzuhalten. Das hat auch Goethe nicht getan. Historische Treue im einzelnen, Genauigkeit in Zeit und Ort muß man in seiner Dichtung nicht suchen; den Geist der Geschichte und eines Menschenlebens hat er gegeben, nicht ihre Taten. Ihm war die Lebensbeschreibung des Ritters nur der rohe Stoff, den er formte mit prometheischer Kraft, und wie er seinen Helden über das Urbild erhob, so schaltete er auch frei mit den Äußerlichkeiten seines Lebens. Ein Beispiel zeigt das für viele: Goethe läßt den Götz in Heilbronn sterben, im Gärtchen am Turm, wo der Ritter gefangen lag. In Wirklichkeit waren diese Gefangenschaft in Heilbronn und der Tod des Götz genau 43 Jahre auseinander! Als 1519 Heilbronn und die übrigen Städte des schwäbischen Landes mit Herzog Wilhelm von Bayern gegen Herzog Ulrich von Württemberg sich verbündet hatten, um die Einnahme von Reutlingen zu rächen, vertraute Ulrich die Stadt Möckmühl und das feste Schloß darüber dem Götz zur Verteidigung an. Dort in Möckmühl spielten sich dann die Belagerungsszenen ab, die Goethe nach Jagsthausen verlegt hat, und schließlich mußte der Ritter, durch Hunger besiegt, sich dem



schwäbischen Bund unterwerfen; als Gefangener wurde er nach Heilbronn geführt, obwohl er bisher mit dem Räte der Stadt in guter Freundschaft gelebt hatte, und obwohl der Rat selbst gegen seine Haft protestierte. Aber die Vorstellungen waren vergeblich; man forderte von Götz, daß er Urfehde schwören und versprechen solle, sich an den Mitgliedern des Bundes niemals zu rächen. Das verweigerte er mit kräftigem Wort auf dem Rathaus, und so mußte er zu Pfingsten 1519 in den sogenannten viereckigen Tum wandern, der heute noch steht und, stolz auf seine Erinnerungen, zum vorüberströmenden Neckar hinunterblickt. Dort saß der Ritter ein paar Tage in strenger Haft, bis seine tapfere Frau ihm zu Hilfe kam. Als echte Reitersfrau setzte sie sich eilig aufs Pferd, ritt zu



Götzenturm zu Heilbronn.

den Freunden Sickingen und Frondsberg und bat sie, dem Gefangenen beizustehen. Das waren ein paar Fürsprecher, die im Notfall ihren Worten einen unerfreulichen Nachdruck zu

geben wußten, und so half schon ein Brieflein von ihnen an den Rat von Heilbronn. Götz wurde aus dem Turm befreit und in eine ‚lustige Stube‘ auf dem Rathhaus gebracht, später, als die Freunde noch persönlich intervenierten, in die Herberge ‚zur Krone‘, wo er bis 1522, also drei Jahre ungefähr, hauste. Dann schwur er endlich Urfehde, wie man es von ihm verlangte, und gelobte, mit allen Bundesverwandten Frieden zu halten bis an sein seliges Ende. Drei Jahre später hob er aber bereits wieder das Schwert an der Spitze der aufrührerischen Bauern, die ihn gezwungen hatten, ihre Führerschaft zu übernehmen.

So hat der alte Turm in Heilbronn die letzten Stunden des müden Götz nicht gesehen, vielmehr einen jungen, zornigen, trohigen Gefangenen beherbergt. Aber gesehen hat er ihn wirklich, und so ist dies heute ein interessantes Denkmal jener Zeit und jenes Ritterlebens. Es ist ein echtes, mittelalterliches Gefängnis, das man dort zu sehen bekommt, keine ‚lustige Stube‘, wie sie Götz bald danach auf dem Rathhaus erhielt. Der Turm ist hoch, viereckig, schlank, mit Zinnen bekrönt; im ersten Drittel der Höhe ungefähr befindet sich das kleine Gemach, in dem der Gefangene lag. Es nimmt nur einen Teil des Turmraumes ein, ist vielleicht  $3\frac{1}{2}$  Meter lang und 2 Meter breit; ein stattlich gewachsener Mann erreicht mit dem Haupt beinahe die Decke. Die Tür aus schwerem Eichenholz, mit Eisen beschlagen, ist noch viel niedriger; man muß sich tief bücken, um einzutreten, — eine ungewohnte Bewegung für den mutigen Ritter, der den Kopf immer hoch und aufrecht zu tragen gewohnt war. Mit mächtigen eisernen Riegeln verwahrt ist gleich der Tür auch eine Klappe darin, durch die man dem Gefangenen die Speisen hineinreichte; nicht minder der Holzverschluß vor der Heizvorrichtung, einem herdähnlichen Ofen, dessen Feuer man von außen entzündete. Licht kommt durch eine dicht vergitterte Schießscharte in der gut zwei Meter

starken Mauer herein; daneben ist eine kleine Nische und ein kräftiger Eisenring zum Festlegen des Verbrechers. Sonst kein Gerät in dem kleinen, öden Raum. Vom Götz aber berichtet eine schwarze Tafel mit weißer Inschrift an der Wand: „Hier saß in Haft der Reichsstadt Heilbronn Ritter Götz von Berlichingen auf Pfingsten 1519.“ Im unteren Turm hat jetzt der Inhaber eines benachbarten Ladens seinen Kram; die großen Zeiten sind vorbei für das alte Gemäuer. Bäume und Gesträuch stehen draußen darum her, im Frühling senden blühender Weiß- und Rotdorn ihren Duft empor zu der vergitterten Scharre, durch deren schmalen Spalt der Ritter hinunterfah auf den vorwärts strebenden Neckar, der seine Gedanken mit sich zog in die Ferne nach dem freundlichen Seitental des großen Stromes, wo die Heimatsburg Jagsthausen jetzt einsam lag, ihres Herrn beraubt.

Man spricht viel vom Einfluß der Umgebung, auch der äüßeren landschaftlichen Umgebung, auf die Charakterentwicklung eines Menschen. Träfe das überall zu, dann müßte Götz von Berlichingen ein stiller, friedlicher Mann geworden sein. Denn still, friedlich, idyllisch ist das Tal der Jagst, in dem seine väterliche Burg auf einem sanften, mäßigen Hügel sich erhebt. Wenig nur wird sich hier verändert haben im Laufe der letzten Jahrhunderte; die lärmerefüllte Eisenstraße von Heilbronn nach Würzburg führt beinahe zwei Meilen entfernt vorüber. Von Jagstfeld bis Möckmühl ist sie der ruhigen, graugrünen Jagst gefolgt, und hier schaut auch ein Denkmal des Götz von der Höhe nieder auf die kleine, altertümliche Stadt. Kein Denkmal von Erz, — nur die Ruinen des festen Schlosses, das der Ritter so tapfer verteidigte, bevor der Hunger ihn zwang, sich zu ergeben; die verwitterten Steine reden laut und deutlich von der Tapferkeit des Mannes mit der eisernen Hand. Bald aber verklingt dieser kriegerische Laut für den Wanderer, der sich nach Osten wendet und

hineinschreitet in das ruhige Tal zwischen seinen gleichmäßigen, niedrigen Höhenzügen, die es ununterbrochen begleiten. Schatten und Wald gibt es hier nicht viel; zwischen Wiesen, auf denen blauer Aklay blüht, zieht sich die Straße vielgewunden einher, dem Flußlaufe nach. Das Wasser plaudert nicht; es hat die gesetzte Ruhe der mittel- und norddeutschen Flüsse, die sich nicht eilen, zum Ziele zu kommen. Nur zuweilen einmal schäumt es ungeduldig auf, wenn eine Schilfinsel sich ihm in den Weg stellt, oder wenn der Boden sich stärker neigt, auf dem es hinabgleitet. Meist aber spiegelt eine ruhige, langsame Flut die Erlen und Pappeln, die sich durstig ans Wasser drängen.

Ein paar Ortschaften haben sich in gemessenen Abständen in dem Tal gelagert, nicht allzu hell und freundlich in den Farben. Graurote Ziegeldächer, mattgelbe oder hellgraue Wände, das gibt keine heitere Stimmung. Freundlicher legen sich Felder und Weinpflanzungen in Streifen auf die sanften Abhänge, die nur unwillig sich bereit gezeigt haben, den Menschen zu dienen; davon erzählen die Wälle von Steinen, die dem Boden entrissen werden mußten, um ihn fruchtbar zu machen, und die nun in dunklen Linien an den Hügeln emporsteigen. Einer dieser Hügel, der sich von links her vorschiebt ins Tal, trägt das Schloß Jagsthausen und darunter den Ort gleichen Namens, der noch zwei weitere Schlösser der Familie Berlichingen birgt. Zuerst erblickt man das sogenannte neue Schloß, einen schmucklosen Bau im Versailler Stil; das zweite, das rote Schloß, war einstmals der Witwensitz des ehrwürdigen Geschlechts, jetzt liegt es verlassen mitten unter den Häusern des Dorfes. Der Hügel, der sich dahinter aufbaut, ist nicht hoch, aber doch ein stattliches Fundament für die Höhenburg, die er trägt und über die niedrigeren Genossen hinwegschauen läßt in die ferne. Sie steht wehrhaft und selbstbewußt in dem friedlichen Tal, die ganze Umgebung

mit ihren abgetreppten Giebeln und den gewaltigen Ecktürmen beherrschend — eine Drohung in Stein. Am Fuße des Hügels vorüberfließend, verteidigt die Jagst sie noch heute; von ihr zweigt ein Graben sich ab, der die Einfahrt schirmt. Aber das Tor ist heute gastlich geöffnet, und eine Brücke legt sich über das dunkle Wasser zur Torhalle hin, die den Eingang zu einem stattlichen neuen Flügel des alten Schlosses bildet. Eine Reihe von Jahren lang bot diese südliche Seite der Burg einen seltsamen, traurigen Anblick. Der vorige Besitzer des erinnerungsreichen Gebäudes hatte den Neubau hier begonnen, doch er war darüber gestorben und hatte einen noch unmündigen Sohn hinterlassen, dessen Vormundschaft die Mittel für das kostspielige Werk auf ihre Verantwortung nicht meinte bewilligen zu dürfen. So stockte das Unternehmen, halb erst vollbracht, und lange Zeit haben die leeren, unfertigen Zimmer ihres neuen Besitzers gewartet, während der Wind in ihnen spielte. Dann aber kam ein Tag, an dem der jetzige Träger des alten Namens, großjährig geworden, das Werk seines Vaters wieder aufnehmen konnte. Das hat er getan mit jugendlicher Energie; im Jahre 1899 ist der Neubau vollendet und wohnlich hergerichtet worden, und seit 1900 haust wieder ein Götz von Berlichingen auf der Burg seiner Väter. Auch die Umgebung ist durch ihn verschönert worden; alte Ökonomiegebäude, die vor dieser neuen Südfront des Schlosses standen, sind gefallen, und eine grüne Parkanlage ist an ihre Stelle getreten. Und hier unter jungen Bäumen soll sich ein Denkmal des Dichters erheben, dem die Gözzenburg einen großen Teil ihres Ruhmes verdankt: Goethes Andenken soll sichtbar fortleben zusammen mit dem seines Götz, — ein schöner Gedanke, der von echter Pietät und Dankbarkeit zeugt.

Das Schloß ist im Viereck angelegt mit geräumigem Innenhof, den die vier Flügel nach allen vier Seiten umschließen. In die eine Ecke dieses Hofes schmiegt sich ein Turm mit

viertelkreisförmigem Grundriß, und wenn auch die eiserne Hand, die den Klopfer bildet an seiner Tür, durch den friedlichen Apfel zwischen ihren Fingern sich als Werk einer späteren Zeit verrät, so ist der feste Fuß des Bög über die ausgetretenen Stufen der Wendeltreppe im Turm doch wohl noch emporgestiegen. Die Nähe des ‚guten, trenherzigen‘ Ritters meint man zu fühlen, wenn man seiner geträumten Gestalt gedankenvoll in die Höhe folgt. Und noch unmittelbarer fühlt man diese Nähe, wenn man den alten, geräumigen Rittersaal betritt und ihn bevölkert mit den Gestalten und Bildern, die Goethe dem Schlosse Jagsthausen zum Geschenk für alle Zeiten gemacht hat. Ein Stammbaum an der Wand, mit Wappen an Stelle der Namen, führt in noch fernere Zeiten zurück und verrät den Stolz des Geschlechts auf seinen uralten Ursprung. Er muß entschädigen für die Vergänglichkeit des Einzelnen. Unvergänglich aber und immer neu schaut von draußen die freundliche Landschaft herein; auf eine breite, stattliche Allane öffnet sich der Saal, und von hier aus blickt man über den begrünten, belaubten Abhang des Hügels hinunter zu dem langsam strömenden Wasser der Jagst. Kein Waffenklirren stört heute mehr diese Stille; die wilden, rauflustigen Vertreter des Geschlechts ruhen unter bemoosten Steinen, und auch der wackere Ritter mit der eisernen Hand raffelt nur noch auf der Bühne mit seinem Panzer.

Seine Hand selbst aber kann man heute noch sehen im Schlosse zu Jagsthausen. Sie ruht mit anderen Reliquien zusammen im Archiv des Hauses in dem einen der beiden mächtigen, achteckigen Türme, die der Burg zumeist ihren kriegerischen, drohenden Charakter geben. Sie flankieren die Rückseite des umfangreichen Gebäudes und ragen über seinen Dachfirst kaum empor; so gleichen sie ein paar strammen, untersehten Kriegern, die ihres Herrn Sitz bewachen. Ein Zimmer in dem einen von diesen Türmen bildet jenes Archiv. Vier

einfache Säulen tragen hier, wie in dem viel größeren Ritter-saal, die Decke und bringen ein wenig Leben und Rhythmus in den einfachen Raum. Akten und Urkunden ruhen in Repositorien an den Wänden, das Auge des Besuchers aber forscht vor allem zuerst nach der eisernen Hand des Götz. Und dort ist sie, durch einen gläsernen Kasten vor Berührung geschützt, auffallend fein und zart für die Hand eines so gewaltigen Rittersmanns, aber ein Wunderwerk der Mechanik für ihre Zeit. Auch ein Hifthorn ist da aus Elfenbein mit schön geschnitzten Jagdszenen; es erzählt gleichfalls vom Götz, dem es gehörte. Schwerter, Flinten, Spieße und Armbrüste sprechen von kriegerischeren Taten, als dieses Jagdhorn sie zu berichten hat. Eine furchtbar zerfetzte Fahne aus den Bauernkriegen aber illustriert die häßlichste Episode im Leben des Mannes, der Recht und Unrecht tat in Verworrenheit. Indem Goethe sie, um mehr als dreißig Jahre von der Geschichte abweichend, an das Lebensende des Götz verlegte, schuf er sich mit kühner Freiheit die Möglichkeit eines tragischen Untergangs für seinen Helden. Und so gewinnt auch jene zerflossene Fahne zu Jagsthausen, im Lichte der großen Dichtung betrachtet, eine besondere, ernste Bedeutung. Gern wendet man sich von ihr ab zu freundlicheren Bildern und findet das freundlich-behaglichste im Hofe des alten Schlosses. Er ist zum großen Teil in seinem ehemaligen Zustand noch erhalten; eine stattliche, knorrige Akazie reckt in der Mitte ihre grünenden Zweige in die Luft, und malerische Holzgalerien, die an zwei Flügeln des den Hof einschließenden Gebäudes in der Höhe des ersten Stockwerkes entlang laufen, schaffen einen eigenen, altertümlichen Reiz.

Eine getreue Verbildlichung des Werkes auf der Bühne findet in Jagsthausen mancherlei Motive. Das schönste von ihnen ist dieser Innenhof der Burg, der zugleich die Abgeschlossenheit eines beständigen Verteidigungszustandes und das

Behagen eines einfachen Daseins schön zum Ausdruck bringt. Er ist so malerisch und so echt im Charakter der alten Ritterszeit, daß man — abweichend von Goethe, der nur einen einzigen Auftritt hier spielen läßt, — verschiedene der Jagsthauser Szenen in ihn verlegen könnte. Aber auch der Rittersaal mit seinem freundlichen Ausblick ins grünende Land dürfte auf einer gewissenhaft inszenierenden Bühne nicht fehlen; ist doch der Götz eine geschichtliche Gestalt, die man in ihrer wirklichen Umgebung am besten versteht. Und Jagsthausen verkörpert mit seinen trozigen Mauern und Thürmen, mit seinen einfach-stattlichen und behaglichen Innenräumen das aus kriegerischen und friedlichen Eigenschaften gemischte Innere des Ritters so schön, daß man die Wirklichkeit — vielleicht noch ein wenig altertümlicher gefärbt — hier dem Bühnenbilde zu Grunde legen kann. Eine gewisse Macht, verbunden mit spartanischer Bescheidenheit des täglichen Lebens muß in den Jagsthauser Szenen nachdrücklich auch für das Auge sich aussprechen. Dann kommt mit Leichtigkeit der große Gegensatz schon äußerlich zum Ausdruck, der mit tragischer Kraft die ganze Dichtung erfüllt, der feindliche Zwiespalt von zwei geschichtlichen Epochen, in deren Zusammenstoß der Ritter zermaimt wird. Alten, bescheidenen, mittelalterlichen Architekturformen in der Umgebung des Götz muß die Bühne ein reiches, üppiges Schnörkelwerk aus der Welt der Renaissance entgegenstellen; denn sie ist die Welt seiner Feinde. Bamberg und Heilbronn müssen in solchem Gewand erscheinen, selbst auf die Gefahr hin, daß man durch vorzeitige Bemützung halb barocker Architekturformen ebenso feck mit der Kunstgeschichte umspringt, wie es der Dichter mit der wirklichen Geschichte im ‚Götz‘ getan hat. Sein Verfahren ist Vorbild und Entschuldigung zugleich. So hat der heute vorhandene Rathausaal in Heilbronn im Jahre 1519, als Götz dort Urfehde schwören sollte, noch nicht existiert; mit seinen dunklen, reichen Täfelungen



und Renaissanceüren, mit seinen verschörkelten Stuckornamenten gibt er aber ein gutes Bild aus der verfeinerten, geschmückteren, behutsameren Zeit, in die der Ritter mit der eisernen Hand nicht mehr hineinpaßte. Darum kann der Götz der Bühne getrost in diesem Raum erscheinen, und unter dem freisunden, allegorischen Deckengemälde, auf dem die Gerechtigkeit mit einer Wage in der Hand zwischen Genien und Emblemen thront, wird der rohe Selbsthelfer im klirrenden Panzer als fremde Gestalt aus vergangenen Tagen verloren dastehen. So zeigt sich die Umgebung schon ihm feindlich und neu, — kein Wunder, daß auch die Menschen hier sich feindlich gegen ihn erheben. Hier und im bischöflichen Palaße zu Bamberg, wo zu der allegorischen Schnörkelei jenes Rathausaales noch Verweichlichung und Üppigkeit hinzukommen müssen. Denn hier zeigt sich die faszinierende Gestalt der Adelheid zuerst, und sie ist nur zu denken in einer verzärtelten, von sinnlich-süßen Düften erfüllten Welt des Genusses. Zufällig hietet auch hier die Wirklichkeit ein Bild, einen Anhalt für die Bühne; die sogenannte ‚Alte Hofhaltung‘ in Bamberg ist in ihren Formen so malerisch bunt, so phantastisch reich, daß man die Innenräume nur diesem Äußeren entsprechend zu bilden braucht, um die natürliche Umgebung für die Adelheid, den Bischof und den Abt zu gewinnen. Die Formensprache üppig entwickelter Renaissance muß auch den höchsten Vertreter der neuen Epoche in jener kurzen Szene zu Augsburg umflingen, in der des Kaisers Gestalt rasch wieder verschwindend über die Bühne schreitet. In den Garten, den Goethe als Schauplatz nennt, muß irgend eins der schönen Renaissancegebäude der reichen Stadt von weitem hineinschauen, oder es kann auch der mit Pflanzen geschmückte Innenhof solch' eines Gebäudes den Garten ersetzen.

Wenn die Bühne die Gegensätze feindlicher Epochen im Bilde verständnisvoll verdeutlicht, wird sie auch die Tragik

in der Gestalt des Götz begreiflicher machen, wird seinen Untergang im Zeitensturm ebenso notwendig wie beklagenswert erscheinen lassen und ein wehmütig-schmerzliches Echo in den Seelen der Hörer für die Schlussworte des Schauspiels erwecken: „Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!“

---

## Torquato Tasso.

Als im Jahre 1543 der Papst Paul III. am Hofe von Ferrara weilte, wurde ihm zu Ehren in dem großen, düsternen Herzogspalast eine lateinische Komödie des Terenz in der Ursprache aufgeführt. Das wäre nichts Absonderliches gewesen in jener Zeit, um so merkwürdiger aber waren die Darsteller; denn auf der Bühne erschienen ausschließlich Kinder und über all' diesen Kindern schwebte unsichtbar eine Fürstenthrone. Herzog Herkules II. von Ferrara ließ an jenem Tage seine zwei Söhne und seine drei Töchter dem Papst einen Beweis geben, wie weit sie es trotz ihrer Jugend schon in der klassischen Bildung gebracht hatten, und die jüngste von ihnen, die sechseinhalbjährige Leonore von Este, sprach ihre lateinischen Verse so mutig wie ihre Geschwister. So bot jene Aufführung ein anmutiges Bild aus der bewegten, wissens- und kunstfreundigen Renaissancezeit, an deren Abschluß Italien eben damals angelangt war. Für einen nachgeborenen Betrachter aber gewinnt dieses Bild eine besondere Bedeutung dadurch, daß inmitten seiner Gestalten Torquato Tasso nach Jahr und Tag die große Katastrophe seines Lebens erleiden sollte, und daß zwei von ihnen, Alfons und Leonore, auch in Goethes Drama eine entscheidende Rolle spielen.

Unerwelflichten Ruhm hatte sich das Haus der Este wäh-

rend der Renaissance als schützende Stätte für die Wissenschaft und die Kunst erworben, und der alte Glanz und die alte Gastlichkeit dauerten noch fort am Hofe zu Ferrara. Doch leise bildete sich schon eine neue Epoche heraus, in der Inquisition und Jesuitismus die entscheidenden Worte sprachen, und religiöse Unduldsamkeit zerstörte auch das Familienleben des Herzogs Herkules II. Seine Gattin Renata, eine französische Prinzessin und eine der geistig bedeutendsten und freiesten Frauen ihrer Zeit, hatte den Lehren der Reformation ihr Herz geöffnet und Calvin, der eine Zeitlang unter fremdem Namen in Ferrara weilte, hilfreich beschirmt. Vergeblich waren die Vorstellungen des Herzogs, des Papstes, der Inquisition; sie hielt fest an der Lehre, die sie als recht erkannt hatte. Nur der Gewalt gab sie endlich nach. Als ihr Gatte sie im September 1554 bei Nacht von dem Palast, in dem sie wohnte, in das feste, wasserumgebene Kastell bringen ließ und die Töchter in das Kloster Corpus Domini überführte, willigte sie ein, die Prinzessinnen katholisch erziehen zu lassen. Und sie hielt ihr Wort, wenn sie auch daneben weiter für eine gelehrte, gründliche Bildung sorgte. Als aber fünf Jahre später der Herzog starb, ging sie nach Frankreich zurück, wo sie die älteste, dorthin verheiratete Tochter wiedersand. Der Besuch des Papstes damals hatte einer Werbung um die Hand dieser Prinzessin Anna für seinen Neffen Orazio Farnese gegolten, doch hatte man sein Begehren mit dem Hinweis auf ihre große Jugend abgewiesen und Anna fünf Jahre später an den Herzog von Guise verheiratet, an dessen Stelle nach seinem Tode der Herzog von Nemours trat. Mutter und Tochter sahen Ferrara nicht wieder; sie starben beide in Frankreich.

Im Jahre 1559 gewann mit dem Regierungsantritt von Alfons II. der Hof zu Ferrara die Gestalt, die er bei Cassos Ankunft besaß und in der er vier wunderlich verschiedene

Sprossen ein und derselben Fürstenfamilie in den weiten Räumen des Palastes vereinigte: Alfons, Ludwig, Eukretia und Leonore. Am meisten Ähnlichkeit untereinander hatten noch die drei ersten, wenigstens darin, daß sie das bunte Leben und seine Genüsse liebten. Während aber Alfons im Besitz der höchsten Herrschergewalt ruhig seinen geraden Weg durch die Gefilde des Genusses ging, drängte ungebührlicher Zwang Eukretia und Ludwig aus ihrer Bahn. Es war Sitte unter den großen Geschlechtern Italiens, daß eins ihrer Mitglieder geistlich wurde, nicht aus Liebe zur Religion, sondern um politischen Einfluß bei dem heiligen Stuhl zu gewinnen und ihn im Interesse des eigenen Hauses auszunützen. Dieser Zwang, der Unzählige wider Natur und Neigung in einen verhassten Beruf hineintrieb, erklärt und entschuldigt, wie die Historiker mit Recht betonen, zum Teil wenigstens das weltliche und leichtfertige Leben, das viele hohe Würdenträger der Kirche in jener Zeit führten. Auch Ludwig von Este ging diese Bahn. Zunächst freilich setzte er allem Drängen seines Vaters und seines Oheims, des Kardinals Hippolyt von Este, die ihn schon mit fünfzehn Jahren in das Bischofsgewand hineinsteckten und ihn eine unwürdige Komödie am Altar spielen ließen, den Widerstand einer energischen Natur entgegen. Als man ihn zwingen wollte, machte er zweimal den Versuch, nach Frankreich zu entfliehen. Der zweite Versuch glückte. In Frankreich stürzte er sich in den vollen Strom des Lebens, und vielleicht war es nur die Dankbarkeit gegen den französischen Hof, die ihn schließlich doch bewog, den vom Papst ihm angebotenen Kardinalshut anzunehmen; denn der Hof, der ihm reiche Freuden geboten hatte, wollte gern einen einflussreichen Freund in dem heiligen Kolleg besitzen. Genußsüchtiges Weltkind blieb aber Ludwig von Este auch im Kardinalsgewande, ja, es liegt eine gewisse Wildheit des Übermenschen in der Art, wie er, das Urteil der Menschen verachtend, seine Natur

gegen seinen Stand durchsetzte. Er hat das Gold mit vollen Händen ausgestreut weit über seine Verhältnisse hinaus, er hat sich mit einer fürstlichen Hofhaltung umgeben, er hat wiederholt Reisen nach Frankreich gemacht, wo er immer von neuem sich zu ‚entkardinalen‘, das heißt zu verheirathen suchte. Der Papst wies ihn aus Rom, weil er ‚sich nicht gescheut hätte, göttliches und menschliches Gesetz zu verletzen‘, und verbot ihm sogar den Aufenthalt in seiner wundervollen Villa zu Tivoli, die er mit anderen Reichthümern von seinem Oheim, dem Kardinal Hippolyt, geerbt hatte. Er aber vermochte den französischen Hof zu seinen Gunsten zu bewegen, und der Papst mußte den Verbannten nach Rom zurückrufen. Häufige Krankheit warf ihn in jüngeren Jahren schon nieder, von Schmerzen gelähmt, ließ er sich zu seinen Festen tragen. Riesenhaft wuchsen ihm trotz ungeheuren Besitzes die Schulden über den Kopf, — er versetzte seine Kostbarkeiten, ließ bei den Juden, verkaufte ein paar Paläste in Ferrara und lebte weiter wie bisher, mit seinem Bruder, mehrfach auch mit seinen anderen Geschwistern in offener Feindschaft. So trug er die höchsten Würden der Kirche ohne die geringste Eigenschaft, sie zu verdienen, aber für die Nachwelt ist sein Name doch durch eine unvergessliche That verherrlicht geblieben: er, nicht Herzog Alfons, war es, der Torquato Tasso an den Hof von Ferrara brachte, der ihm die sorglose Muse gab, um sein ‚Befreites Jerusalem‘ still zu fördern, und so dem unglücklichen Dichter die glücklichste Zeit seines Lebens schuf. Und diese That lebt in der Geschichte der Kunst fort, während auf das wüste Treiben des wilden Kardinals schon längst der Schleier wohlthätiger Vergessenheit herabgesunken ist.

Neben seiner zugleich leidenschaftlichen und schwächlichen Gestalt steht sein Bruder Alfons ruhiger, gesunder und kräftiger da. Mit fester Körperkonstitution verband er geistige Gaben und Interessen, liebte und pflegte er Wissenschaft und

Künste, vor allem die Musik, der er mit ganzer Seele zugeht war. Aber auch den Waffenübungen gab er sich eifrig hin, und die festlichen Turniere erreichten unter seiner Regierung in Ferrara, der festreichsten Stadt Italiens, einen besonderen Glanz. Ein unermüdlicher Arbeiter, war er von gleicher Ausdauer im Genuß, und um des außerordentlichen Aufwands willen, den er trieb, legte er seinem Volk eine schwere Steuerlast auf die Schultern. Die Leidenschaft für den Karneval theilte er mit seinem Bruder, dem Kardinal, und wie dieser einmal in der Maste eines Lastträgers auf den Straßen umherlief, so ließ der Herzog den Gesandten eines Nachbarstaates — zufällig Torquato Tassos Vater — zwei Tage auf seinen Empfang warten, weil er sich nicht entschließen konnte, die Maskentracht abzulegen. Die Dienste der Künstler und Gelehrten, die an seinem Hofe tätig waren, verlangte er unbedingt für sich allein und verfolgte mit Eifersucht etwaige Bemühungen anderer Höfe, sie zu sich hinüberzuziehen. Auch Torquato Tasso, den er aus dem Dienste seines Bruders in den eigenen übernommen hatte, mußte das erfahren; die lange freigebig gespendete Gnade des Herzogs wurde dem Dichter entzogen, als er eine Verbindung mit dem Hofe der Medici in Florenz anzuknüpfen suchte. Im Alter wurde Alfons mehr und mehr verbittert und düster; der Gram vor allem bedrückte ihm die Seele, daß er trotz dreimaliger Ehe kinderlos geblieben war und den Untergang des Herzogtums Ferrara wie ein drohendes Gespenst vor sich sah. Aber auch in glücklicheren Tagen hat er sein Leben von dunklen Flecken nicht rein gehalten; im grausamsten Licht erscheint er durch die Ermordung eines Mannes, den seine Schwester Lucretia liebte.

Nach Geist, Begabung, Schönheit, künstlerischem Sinn war diese Lucretia eine echte Frau der italienischen Renaissance. Auch in ihrer Brust schlummerten böse Leidenschaften, und der

Zwang, der ihrem Bruder Ludwig das Leben verdorben hatte, weckte sie ebenso bei ihr. Nur daß der Zwang in diesem Falle nicht sie selbst betraf, sondern den Mann, dem sie sich vermählte. Der Herzog von Urbino warb um die viel ältere Prinzessin für seinen sechzehnjährigen Sohn, und aller Widerstand des jungen Fürsten, der sich mit Leidenschaft gegen eine Gattin wehrte, „die seine Mutter hätte sein können“, vermochte den Willen des Vaters nicht zu beugen. Der Gewalt weichend, trat Francesco Maria von Rovere mit Lucretia zum Altar, aber noch kein Monat war vergangen, als der junge Gatte sich den Fesseln der verhaßten Ehe entzog, allein Ferrara verließ und in Jahresfrist nicht wieder erschien. Diese Kälte, diese Nachlässigkeit, diese Beleidigungen dauerten auch in Zukunft fort, und es ist kein Wunder, daß Lucretia, die zuerst mit vollen Segeln dem vermeintlichen Glück entgegenfuhr, sich mehr und mehr von dem widerwilligen Gemahl abwandte und Trost und Vergessen in einer anderen Liebe suchte. Dem Grafen Contrari, einem der vornehmsten Edelleute von Ferrara, schenkte sie ihr Herz und zerstörte damit vollends ihr schon halb verdorbenes Leben. Denn ihr Bruder Alfons erfuhr von dem geheimen Liebesbunde seiner Schwester und zerriß ihn durch eine rasche Tat. Er lud den Grafen wie zu harmloser Besprechung in das Kastell, wo außer verschiedenen Edelleuten auch der „Meister vom Strick“, der Henker Ferraras, anwesend war. Dort verwickelte der Herzog den Grafen zum Schein in eine Unterhaltung; plötzlich aber wurde dem Hilflösen von hinten eine Kapuze über den Kopf geworfen, der Henker knüpfte seine Schlinge darüber und erdrosselte ihn rasch in aller Stille. Dann legte man den Toten auf ein Lager und verbreitete in der Stadt das Gerücht, er sei vom Schläge gerührt worden. Aber die Zeugen waren zu zahlreich gewesen, als daß ein solches Geheimnis hätte bewahrt bleiben können. Auch Lucretia erfuhr den wahren Hergang und



wurde so mit vollem Bewußtsein der Mittelpunkt einer Ehebruchstragödie, die mit dem Untergang des Herzogtums Ferrara endete. Denn in ihrem Rachedrang wuchs Eukretia zur Alte ihres Hauses empor. Mit unversöhnlichem Haß verfolgte sie vor allem ihren damals noch lebenden Oheim Alfonsos und seinen Sohn, weil von dieser Seite dem Herzog über ihre Liebe zu dem Grafen die erste Mitteilung sollte geworden sein. Zweiundzwanzig Jahre wartete die beleidigte Frau auf ihre Rache; dann aber, als ihr Bruder kinderlos gestorben war, wußte sie sich geschickt als Vermittlerin zwischen den Herzogshof und den heiligen Stuhl zu drängen und führte die Verhandlungen so, daß der Papst das Land, auf dessen Thron der Sohn ihres Oheims nun den nächsten Anspruch gehabt hätte, als erledigtes Lehen einzog. Schon krank seit langer Zeit, büßte Eukretia die Erregungen ihrer Vernichtungsstat mit baldigem Tode, aber sie hatte doch noch ihre Rache zur Tat werden sehen und es erlebt, daß das Herzogtum von Ferrara aus der Reihe selbständiger Staaten verschwand.

Unter der Sonne des Glückes hätten sich die großen Eigenschaften dieser Frau — groß ist in gewissem Sinne ja auch die Energie des Rachegefühls in ihr — wohl schöner und reiner entwickelt. So traten andere, niedrigere immer schärfer hervor; Neid, Ehrgeiz, Eitelkeit bildeten sich aus und ließen sie um eine erste Stelle am Hofe ihres verhaßten Bruders kämpfen. Von ihr und dessen dritter Gemahlin wurde gesagt, sie seien wie zwei Vipern, die einander beißen möchten. Trotzdem lebten in Eukretia die charakteristischen Züge einer Frau der Renaissance lebendig fort; sie war in Wahrheit eine Beschützerin der Künste, verehrte und unterstützte Tasso und übertraf auf diesem Gebiet ihre Schwester Leonore, die in den Augen der Nachwelt einen Ruhm genießt, der eigentlich der Herzogin von Urbino zukommt. Denn je näher man sich mit der Gestalt der Leonore beschäftigt, umsomehr

weicht sie von dem Bilde ab, das in der Tradition und vor allem in Goethes Dichtung lebt. Eigentlich bleibt von allen Ähnlichkeiten nur der schmerzliche, leidende Zug, den fast beständige Krankheit ihrem Bilde aufgeprägt hat; sie ist nie länger als drei Monate hintereinander gesund gewesen, hat bei fast allen Festlichkeiten in Ferrara fehlen müssen und ist bis an das Ende ihres Lebens unvermählt geblieben. Der Herzog von Urbino warb zuerst um sie für seinen Sohn, der dann die Schwester Eukretia heiratete; auch der Herzog von Nevers begehrte ihre Hand, doch mußte sie einsam bleiben wegen ihres Leidens, das sie mit Herzklopfen, Atemnot und Katarrhen beinahe unausgesetzt quälte. Diese dauernde Krankheit und eine große Güte des Herzens haben es wohl bewirkt, daß ihr Bild in einem milden, halb wehmütigen Schimmer zu uns herstrahlt. Von Charakter war sie sonst eine starke, eher nüchterne als poesievolle Frau, die den künstlerischen Bestrebungen ihrer Epoche kühl gegenüber stand. Es ist bezeichnend, daß sie zum Zeitvertreib in ihrem Krankenzimmer nicht Lautenspiel oder Dichtung wählte, sondern sich stundenlang in das männlichste aller Spiele, das Schachspiel, vertiefte. Männlich war auch ein ausgeprägter Geschäftssinn, den sie bei vielen Gelegenheiten offenbarte. Besonders bei einem Streit mit ihrem Bruder Alfons trat er nachdrücklich hervor. Nach dem Tode ihres Vaters hatten Eukretia und Leonore zwei zusammenhängende Wohnungen im Palast erhalten, und dem neuen Herzog war die Pflicht auferlegt worden, für den Unterhalt dieser Schwestern zu sorgen. Als nun aber Eukretia sich vermählte, wollte Leonore die Abhängigkeit von dem Bruder nicht länger dulden und verlangte ein festes Einkommen, über das sie frei verfügen konnte. Alfons weigerte sich, und der häusliche Zwist entbrannte so heftig, daß ein Augenzeuge von den Beteiligten sagte: „Sie sind mehr Verwandte als Freunde.“ Da spielte Leonore eine siegreiche Karte aus: sie erklärte

dem Bruder, daß sie Ferrara für immer verlassen würde, wenn er nicht nachgäbe, und die Furcht vor diesem öffentlichen Skandal, dem die energische Schwester ruhig ins Angesicht sah, bewegte den Herzog endlich, ihren Wunsch zu erfüllen. Groß aber war und wurde die Liebe zwischen ihnen nie; weit enger schloß die Prinzessin, von zeitweiligen Zerwürfnissen abgesehen, sich an den leichtsinnigen Bruder Kardinal, der sie auch einmal in ein Bad in der Nähe von Padua begleitete, wo beide Heilung von ihren Leiden suchten. Und auch in dieser schwesterlichen Freundschaft offenbarte sie ihren geschäftlichen Sinn. Sie machte es sich zur Aufgabe, Ordnung in seine stets verfahrenen und zerrütteten Geldangelegenheiten zu bringen, sie rechnete und schrieb, sie ließ für ihn bei dem Juden Jsaak, der in Ferrara eine große Rolle spielte, und führte schließlich seine Geschäfte ganz allein, worüber sie ihm alle vierzehn Tage Bericht erstattete. Aber auch größeren, für Frauenschultern meist zu schweren Aufgaben zeigte sie sich gewachsen. Als der Herzog im Jahre 1574 nach Innsbruck und Wien reiste, ernannte er sie nebst seinem Oheim Francesco zu seinen Vertretern in der Führung der Staatsgeschäfte, und Leonore erledigte sich ihres schwierigen Amtes derart, daß ein Zeitgenosse sie als weiseste und edelste Herrscherin Ferraras rühmte und im Volke der Wunsch aufkeimte, für immer von ihr regiert zu werden. Diese Regung läßt darauf schließen, daß sie dem Volke die Güte zeigte, die der Bruder ihm versagte, und so ist es kein Wunder, wenn man sie mit fast abergläubischer Verehrung liebte. Ihr und ihren Gebeten schrieb man es zu, daß die Stadt von einer gefährlichen Überschwemmung durch den Po verschont wurde und in einem furchtbaren, volle neun Monate lang sich immer wiederholenden Erdbeben nicht völlig zu Grunde ging. So steht das Bild Leonorens von Este in der Geschichte als das einer klugen, gütigen, trotz aller Krankheit energischen Frau mit scharfem

Blick für die Dinge des wirklichen Lebens, aber ohne große Phantasie, ohne Liebe zur Musik und zu den anderen Künsten, in deren Atmosphäre die echten Frauen der Renaissance ihr Lebenselement fanden.

So sahen nach neueren Forschungen der italienischen Gelehrten, des hervorragendsten Cassobiographen Angelo Solerti besonders, die Hauptpersonen des Hofes von Ferrara aus, an den im Jahre 1565 der einundzwanzigjährige Tasso nach Beendigung seiner Studien in Padua und Bologna versetzt wurde. Mit Leonore Sanvitale tritt noch Antonio Montecatino zu ihnen, um den Kreis zu füllen, den Goethe gezeichnet hat, doch bleibt er still im Hintergrund, eine farblose Gestalt in den Berichten der Zeitgenossen, Minister des Herzogs und Vollzieher seines Willens bei wichtigen Anlässen. Auch hatte Goethe zuerst den Staatssekretär Battista Pigna an Montecatinos Stelle in seine Dichtung eingefügt. Doch hat Tasso diesen in Wahrheit gehaßt und in seinem kranken Wahn ihn für seinen vermeintlichen Ankläger bei der Inquisition gehalten, während Montecatino ihm stets zu dienen suchte und sich selbst beinahe einer Verfolgung durch das geistliche Gericht seinetwegen ausgesetzt hätte. Immerhin hat das Verhältnis zwischen den beiden Männern manche Ähnlichkeit mit Goethes Schilderung, während im übrigen Dichtung und Wirklichkeit vielfach von einander abweichen. Es ist des Dichters schönes Vorrecht, zu verwandeln, was er mit seiner Hand berührt, und auch jene kleine Welt am Hofe von Ferrara hat unter ihr ein anderes, verklärtes Gesicht gewonnen. Und nicht nur sie, die ganze Welt der italienischen Renaissance überhaupt. Für Goethe bedeutete seine Reise nach Italien die Wiedergeburt zu einem freieren, reineren, glücklicheren Dasein, und voll begeisterter Dankbarkeit übertrug er sein eigenes, großes Fühlen auf jene Epoche einer weithin wirkenden, allgemeinen Wiedergeburt. Hier in dem Lande der Goldorange und Myrte glaubte er

sein lange gesuchtes Ideal verwirklicht zu sehen, und so schuf er im ‚*Corquato Tasso*‘ eine ideale Welt, ganz angefüllt mit großen, reinen und zarten Empfindungen — so zart, daß eine Verletzung der Hofetiquette, ein kühn geraubter Kuß, zur tragischen Katastrophe führen konnte. Sicherlich hätte er diese Welt auch dann in den gleichen Farben ausgemalt, wenn die historische Wissenschaft von ihrer heutigen Höhe herab ihn schon belehrt hätte, daß das Italien der Renaissance in Wahrheit ein ganz anderes Gesicht zeigte, als er es sah; denn für ihn war Tasso ‚Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein‘, und so konnte er auch nur sein eigenes Ich als Richter über sich selbst anerkennen. Wer jene Zeit sehen will, wie sie wirklich war, der findet ihr Bild in einer anderen Dichtung, in der formlosen, zu hundert Szenen und Szenchen zerflatternden Schöpfung des Grafen Gobineau: ‚*Die Renaissance*‘. Hier sieht man, wie die alte Barbarei noch ungeschminkt fortlebt in den neuen Zuständen, und wie die neue Freiheit auch neue Zügellosigkeit schafft; hier hört man die Großen jener Epoche in einem Atem über den Ankauf unsterblicher Kunstwerke verhandeln und ihren Gegnern das Leben absprechen wie zum Zeitvertreib; hier erfährt man, daß die Kunst für viele dieser Großen nichts anderes war als ein Modestück, mit dem sie sich schmückten. Damit wurde auch den Dichtern an den italienischen Fürstenhöfen eine wenig erfreuliche Rolle zugewiesen. Man hielt sich damals einen Dichter, wie man sich vor Zeiten einen Hofnarren gehalten hatte, oder wie man sich gegenwärtig ein berühmtes Rennpferd hält, nur daß die Kunst zufällig und zum Glück besser dabei weglam, als beim Halten von Narren und Rennpferden.

Mit den Wirklichkeitsgestalten des Hofes von Ferrara will auch die Liebe Tassos zu der Prinzessin Leonore und die stille Neigung der Fürstin für ihren Dichter nicht so recht übereinstimmen und nach dem heutigen Stande der Forschung gehört

sie scheinbar wirklich in das Reich der Fabel. Zu Goethes Zeiten glaubte man indessen allgemein an diese Liebe, wenn auch die Kunde davon nicht bis in Cassos Tage zurückreicht. Erst später, als man anfing, den Wahnsinn des Dichters mit seinen Schöpfungen für unvereinbar zu halten, während keiner von seinen Zeitgenossen an der traurigen, mitunter aussetzenden, aber immer wiederkehrenden Krankheit seines Geistes gezweifelt hatte, suchte man für die Katastrophe seines Lebens, die zur jahrelangen Einschließung in dem Hospital der heiligen Anna führte, nach anderen Gründen. Damals bildete sich die Legende von einer stillen Liebe zwischen Casso und der Prinzessin aus, deren Entdeckung dem Herzog den Anlaß gab, den kühnen Poeten und Liebhaber als Geisteskranken einzusperrern. In der Form, wie Goethe diese Erzählung benützt hat, findet sie sich erst bei Muratori, einem Schriftsteller, der geraume Zeit nach Casso lebte und seinem eigenen Zeugnis gemäß nur nach Hörensagen berichtete. Er berief sich dabei auf einen Abbate Carretta, der in seiner Jugend einmal von Zeitgenossen Cassos gehört haben wollte, wie die Sache sich verhalten hatte. Demnach sollte Casso sich haben hinreißen lassen, die Prinzessin vor den Augen des Herzogs und ihrer Schwester Eutretia zu küssen, als sie ihn zu sich heranwinkte, um ihm leise etwas zu sagen. Beim Anblick dieses unerhörten Vorgangs habe der Herzog ausgerufen: „Sehet, welches Unglück einem so großen Manne zugestoßen ist! Er ist auf einmal ein Narr geworden.“ Und um konsequent zu sein, habe er Casso im Sant' Anna-Hospital einsperrern lassen, wo die Geisteskranken untergebracht wurden. An dieser Erzählung mußte es bald unwahrscheinlich klingen, daß der Dichter so unklug gewesen sein sollte, die Fürstin vor den Augen so gefährlicher Zeugen zu küssen, aber man fand einen Ausweg. Im Palaste zu Ferrara wird ein alter Spiegel aufbewahrt, von dem die Sage geht, daß Markgraf

Nikolaus III. mit seiner Hilfe die untreue Gemahlin Parisina Malatesta und den eigenen natürlichen Sohn Hugo beim sündigen Kuß überrascht habe. Man zeigt auch noch in einem der mächtigen Thürme den Kerker, wo Parisina — die Lord Byron besang — gefangen saß, bevor sie enthauptet wurde. Dem Spiegel aber wurde später eine neue Verräterrolle zugetheilt: auch den Kuß von Tasso und Leonore sollte er gesehen und widergespiegelt haben. Heute noch weiß der Kustode, wie man ihm nachsagt, die Geschichte geschickt zu variieren; für die Engländer, die nach Lord Byron fragen, haben Parisina und Hugo, für die Deutschen, die für Goethe schwärmen, haben Tasso und Leonore einander vor diesem Glase geküßt.

Der Name Leonore kam in Tassos Gedichten vor, aber bei ihrer näheren Prüfung stellten sich bald Zweifel ein, ob wirklich die Prinzessin damit gemeint sei. Auch Leonore Sanvitale, die schöne Gräfin von Scandiano, die mit ihrer Mutter zusammen eine Zeitlang den vielumschwärmten Mittelpunkt des Hofes von Ferrara bildete und namentlich von dem Herzog selbst verehrt wurde, ist von Tasso häufig besungen worden. Da jedoch einzelne der Gedichte ihrem leichtfertigeren Tone nach kaum an eine Dame des Hofes gerichtet sein konnten, so schloß man darauf, daß auch unter den Kammerzofen sich noch eine Leonore befunden habe, und sah Tasso auf diese Weise schließlich von drei Leonoren umgeben. Wie Goethe zwei davon in schönem Gegensatz nebeneinander auf die Bühne gestellt hat, so hat Goldoni sie alle drei in einer Komödie vereinigt. In Wahrheit aber scheint Tasso keine einzige von ihnen geliebt zu haben, wenn er ihnen auch in seinen Liedern huldigte; sein Herz gehörte eine Weile der Kaufherrntochter Laura Peperara in Mantua, länger und treuer der schönen Eukretia Bendidio aus Ferrara, die er als junger Student in Gefolge der Prinzessin Leonore in Padua gesehen hatte, und der er dann als Gattin des Grafen Macchiavelli am

Herzogshofe seiner späteren Heimat wieder begegnete. Eukretia Bendidio ist viel geliebt worden; auch der Minister Pigna, der dichterisch gestimmte Vorgänger des trockeneren Antonio Montecatino, hat sie besungen, und Cassos Beschützer, der Kardinal Ludwig von Este selbst, erhob sie zu seiner Geliebten. Sie aber hat dem größten ihrer Verehrer treue Dankbarkeit bewahrt und ihm in der traurigsten Zeit seines Lebens, während des Aufenthaltes unter den Wahnsinnigen von Sant' Anna, seine Anhänglichkeit durch eine gute Tat gelohnt.

Gegen die Liebe zwischen Casso und Leonore von Este sprechen mehr der Charakter der Fürstin und des Dichters Neigung zu Eukretia Bendidio als ein bestimmtes Beweismaterial im einzelnen. Es gibt sogar einige Äußerungen aus wichtigen Momenten von Cassos Leben, die den Schein jener Liebe auch heute noch erwecken könnten. Als der Dichter 1571 im Gefolge des Kardinals für längere Zeit nach Frankreich ging, übergab er einem Freunde eine Art von letztem Willen und sprach darin den Wunsch aus, daß seinem verstorbenen Vater aus dem Ertrag des eigenen Nachlasses, falls er selbst nicht lebend zurückkommen sollte, ein Grabdenkmal errichtet werde; wenn aber die Mittel dazu nicht ausreichen sollten, verwies er auf die Prinzessin Leonore, die „aus Liebe zu ihm“ gewiß aushelfen würde. Auch als er aus Ferrara entflohen war und ruhelos in Italien umherirrte, berief er sich einem unerwartet gefundenen Beschützer gegenüber in ähnlicher Weise auf die Prinzessin. Diesen bedeutungsvollen Äußerungen stellen sich aber andere des Dichters entgegen, die von einer gewissen Gleichgültigkeit der Fürstin gegen ihn und von einer Nachlässigkeit gegen sie erzählen. In einem Briefe an sie mußte er sich entschuldigen, daß er ihr „so viele Monate“ nicht geschrieben habe; auch in ihrer letzten Krankheit erbat er ihre Nachsicht, weil ihre Leiden seinem Genius kein Klage-



lied entlockt habe, und nach ihrem Tode fehlte er, der größte, in dem Kreise der Dichter, die sie besangen. Bezeichnender und beweiskräftiger noch ist vielleicht eine Klage CASSOs über die Prinzessin. Als sie von ihrer Mutter durch Schenkung eine erhebliche Erhöhung ihres Vermögens und Einkommens erhalten hatte, sagte sie in ihrer ersten Freude zu CASSO, daß sie nun in der Lage sei, auch ihn zu unterstützen. Bald aber scheint ihr dieses Versprechen leid geworden zu sein; denn CASSO beklagt sich in einem Briefe bitter über die Nichterfüllung der Zusage. Dies hätte unmöglich geschehen können, wenn er dem Herzen der Prinzessin wirklich teuer gewesen wäre. Auch hat sie ihn unseres Wissens nur ein einziges Mal für kurze Zeit mit sich auf eines der herzoglichen Landgüter genommen, während ihre Schwester Eukretia dies öfter und für längere Dauer that. Und gerade während jener elftägigen Sommerfrische mit der Prinzessin in Consandolo hat der Dichter die schöne Leonore Sanvitale mit besonderem Eifer besungen und zugleich noch einem hübschen Kammerfräulein in seinen Liedern gehuldigt.

So muß man wohl Abschied nehmen von dem Glauben an die Liebe zwischen der Fürstin der Geburt und dem Fürsten des Geistes, dessen düsterer Lebenspfad nun auch durch diese reine Flamme nicht mehr erhellt erscheint. „Man sah ihn niemals lachen oder weinen“ — wie ein trauriges Motto stehen diese Worte am Beginn seines traurigen Lebens. Die Amme soll sie über den seltsamen, früh entwickelten Knaben gesprochen haben, und wenn die Erfahrungen der späteren Jahre ihn das Weinen auch wohl zur Genüge gelehrt haben, das Lachen hat er nie so recht gelernt. Laut und herzlich hat er nach den Berichten seiner Zeitgenossen niemals gelacht. Wie ein Schatten des Kommenden, Schrecklichen lag es auf ihm, und sein Zeitalter beförderte die rasche Entwicklung des Krankheitskeimes in seiner Seele. Man hat von ihm gesagt, er sei

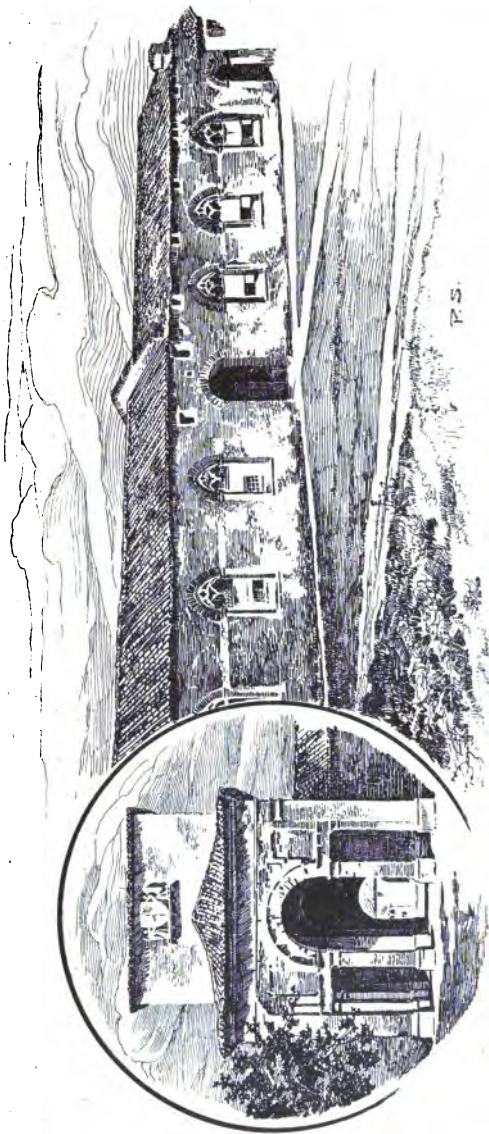
der letzte Sohn der Renaissance gewesen, und die Mutter sei bei der Geburt dieses Sohnes gestorben; den finsternen, drohenden Gewalten aber, die sich nach ihrem Tode erhoben, dem furchtbaren Gespenst der Inquisition vor allem, war seine zarte, schüchterne Seele nicht gewachsen. ‚Der einzige Christ der Renaissance‘ ist Tasso auch genannt worden, aber nur ‚ein Christ aus Furcht‘; und diese Furcht ist riesengroß in ihm emporgewachsen, bis sie mächtiger geworden war als sein Glauben. Solange er an seinem ‚Befreiten Jerusalem‘ arbeitete, schlummerte die Geisteskrankheit; als das Werk vollendet war, brach sie aus. Eine unnatürliche Exaltation, mit Wutanfällen untermischt, bezeichnete ihren Anfang, dann trat eine religiöse Monomanie hervor, die von bleibendem, den Unglücklichen fast beständig ängstigendem Verfolgungswahn begleitet war und ihn zu ruheloser Wanderung durch Italien trieb. Erst mit der zunehmenden Schwäche des Körpers, unter den Angriffen oft wiederholter Fieberanfälle wurde auch die gequälte Seele schlaffer und ruhiger. Und so starb der niedergebroschene Sänger in der stillen Zelle des Klosters von Sant' Onofrio zu Rom, dort oben auf der Höhe des Monte Gianicolo, wohin er sich aus den Gastzimmern des Vatikans hatte bringen lassen, um dort ‚seine Unterhaltung mit dem Himmel zu beginnen‘. Rom und die Peterskirche lagen ihm zu Füßen, und in der großen, alten Hauptstadt der Welt rüstete man sich dazu, dem sterbenden Sänger das arme, franke Haupt mit dem Dichterlorbeer zu krönen.

Es sind zwei wundervolle Punkte, wo Tasso geboren wurde und wo er starb. Im Angesichte des rauchenden, feueratmenden Vesuv, der blauen Wasserflut und des weißen Häusermeeres von Neapel öffnete er seine Augen in Sorrento dem Licht; im Anblick des auch im Verfall noch immer königlichen Rom mit seinen Kirchen, Palästen und Ruinen schloß er sie für immer. Zwischen diesen beiden mit Schönheit überschütete

ten Stätten aber lag ein langer, verschlungener, finsterner Weg. Bleibender Sonnenschein ruhte nur auf den Studienjahren des Dichters und auf den ersten sechs Jahren seines Aufenthalts am Hofe von Ferrara. Dann kam die Krankheit, der Wahn, die Angst und als schrecklichste Erfüllung dieser Angst die Einschließung unter den Wahnsinnigen des Hospitals von Sant' Anna. Wie oft mag er in diesen Jahren, in denen die Krankheit ihm stets die volle, grausame Klarheit über seine Lage ließ, den Fürsten und sein Haus verflucht haben, dem er ehemals dankbar gehuldigt hatte! Und es ist, als wäre des Sängers Fluch an Ferrara in Erfüllung gegangen. Verödet, leer sind die breiten, langen Straßen, vom Stempel des Verfalls gezeichnet die verwaisten Paläste, die Einwohner der Stadt von der einstmals erreichten, stolzen Zahl von hunderttausend auf kaum dreißigtausend herabgesunken. Ohne Leibeserben ist Alfons II. gestorben, der Vatikan hat die begehrliche Hand auf sein Gebiet gelegt, und im Süden der Stadt haben die Päpste dann eine Zitadelle, eine mächtige Zwingburg, emporgetürmt. Heute freilich steht kein Stein mehr von ihr, aber ganze Straßenviertel mit Villen und Palästen des Hauses Este sind ihr bei der Erbauung zum Opfer gefallen, und unter der geistlichen Herrschaft ist Ferraras Lebenskraft eingeschlummert. Das alte Kastell der Este steht freilich noch, das ehemals die Nordmauer der Stadt beschirmte, um dann in der Glanzzeit Ferraras zu ihrem Mittelpunkt zu werden; aber mit seinen rötlichen Backsteinmassen, seinen vier trohigen Ecktürmen und seinem dunklen Wassergraben rings umher verkörpert es nur die erste noch mittelalterlich-barbarische Hälfte der Renaissancezeit. Umgebaut in einem späteren Jahrhundert ist der sich anschließende Palaß, in dem der Herzog, Casso und die Prinzessinnen wohnten, und auch die übrigen Paläste der Stadt erzählen in ihrem heutigen Verfall nichts mehr von den glänzenden, fröhlichen Festen, der tollen Karnevals-

Luftbarkeit in den Blütetagen Ferraras. Eins der traurigsten Kapitel aus seiner Geschichte aber berichtet das Hospital von Sant' Anna, das den unglücklichen Casso so lange Zeit beherbergte; und wenn es auch nicht wahr ist, daß er die häßliche, vergitterte Zelle jemals bewohnt hat, die heute als sein Gefängnis gezeigt wird, so hat doch die verzweiflungsvolle Leidenszeit eines so großen Geistes dieses ganze Gebäude für immer mit dem Hauch einer tiefen Melancholie umgeben. Trauer, Einsamkeit, gestürzte Größe überall, wohin man blickt in Ferrara! So gleicht die Stadt einem Venedig des festen Landes ohne den Reiz, die Spiegelung, die versöhnende Weichheit des Wassers. Und nicht nur die äußere Erscheinung macht es Venedig verwandt; es besteht eine uralte Stammesgleichheit der Bevölkerung, deren Spuren heute noch in dem Dialekt der Ferrarafen fortleben. Auch der Boden, auf dem die verödete Stadt sich erhebt, hat Ähnlichkeit mit der sumpfigen Erde der Laguneninseln von Venedig. Weithin flach, eben, gleichmäßig dehnt sich das Land, von so vielen künstlichen und natürlichen Wasserläufen durchschnitten, als wäre es erst vor kurzem dem Meere abgewonnen worden, über das es sich nur wenig erhebt. Fruchtbar ist diese wassergetränkte Ebene, aber Fieberdunst lagert über ihr, und je näher die Küste kommt, umso tiefer greift das Meer in das Land hinein, bis bei Comacchio ein Rest von alter Lagune sich aufstut. Gern fuhr der Herzog Alfons II. dort hinaus zur Fischerei und noch jetzt werden die berühmten Aale von Comacchio weit in die Welt versandt.

Sast schwerer noch als auf Ferrara selbst scheint der Fluch des Sängers auf dem Lustschlosse Belriguardo zu lasten, in dessen Gärten und Säle Goethe die Gestalten seines ‚Torquato Casso‘ versetzt hat. Mehrfach ist Casso hier im Gefolge des Herzogs gewesen, und eine heitere, bunte, festliche Hofhaltung hat diesen Ort belebt. Jetzt lohnt es sich kaum mehr, die weite Wagen-



Schloß Belguardo.

fahrt nach Belriguardo hinaus zu machen; denn unter der päpstlichen Verwaltung hat man das einstmals ansehnliche und schöne Schloß, das von schützenden Gräben mit Zugbrücken und prächtigen Gärten umgeben war, furchtbar verfallen lassen. So sehr, daß in den Prunksälen die reichen, dem Doffo Doffi zugeschriebenen Gemälde größtenteils zu Grunde gingen, und daß man, um gänzlichem Einsturz zu wehren, das obere Stockwerk des Schlosses abtragen mußte. So steht es jetzt gedrückt und niedrig da, nur durch seine prächtigen gotischen Fenster und das stattliche Renaissanceportal noch an die Zeiten seines Glanzes mahnend, und der jetzige pietätvolle Besitzer, der Duca Massari-Zavaglia, vermag nichts zu tun, als die gebliebenen Reste vor weiterem Verfall zu schützen. Innerlich ist das Schloß zum Oekonomiegebäude herabgesunken, mit Fruchtpflanzungen und Gemüsebeeten sind die einst so schönen Gärten angefüllt. In den Räumen, die ehemals von dem Glanz irdischer Größe erstrahlten, lagern die Früchte des Feldes, und um den erhalten gebliebenen Prachtkamin eines großen Saales besichtigen zu können, muß man einen Berg von Hanf, der davor aufgetürmt ist, beiseite schaufeln lassen.

Friedlicher und wohlthuender ist im Vergleich mit diesen Stätten, wo Tasso lebte, die andere, letzte, wo er starb, wenngleich auch sie von tiefer Wehmut unzittert ist. Dort, wo er mit erlöschenden Pulsen auf die Krönung mit dem Lorbeer wartete, der seine Stirn nicht mehr berühren sollte, hat er heute sein besonderes Heiligtum. Die Räume des Klosters Sant' Onofrio in Rom, die er während der letzten Wochen seines Lebens bewohnte, sind zum Nationaleigentum erworben und erhoben worden und bilden heute ein kleines, unmittelbar und lebendig wirkendes Tasso-Museum. Hier sieht man seinen Lehnsessel, sein Schreibzeug, das Pult, an dem er arbeitete; hier steht auch eine Büste von ihm, die Goethe dort studierte, und die ihm mehr als ein anderes Bildnis ,auf einen

talentvollen, feinen, in sich geschlossenen Mann' deutete. Daß sie das Wesen des Dichters am deutlichsten verrät, ist nur natürlich bei ihrer Entstehungsart; denn es ist die Totenmaske Cassos, zur Büste ergänzt, mit braunem Bronzeton überzogen und mit dem Dichterlorbeer bekrönt. Auf den Lippen schwebt das friedliche Lächeln des Todes. Es ist ein heller, einfacher Klosterraum, in dem sie steht und in dem Casso starb, mit einem herrlichen Blick nach der Peterskuppel hinüber und auf die



Casso-Eiche zu Rom.

Stadt Rom, die seitlich zu Füßen liegt. Freier und weiter noch ist die Aussicht von der berühmten Casso-Eiche, die ehemals im Klostergarten stand und jetzt den schönsten Punkt der schönsten Anlage von Rom, der Passaggiata Margherita, bezeichnet. Blitzschlag und Sturm haben den alten Baum zertrümmert, aber durch sorgfame Untermuerung gestützt, treibt er doch noch in jedem Frühling neues Grün und erzählt von dem Dichter, der hier im Schatten, all sein Elend schweigend durchdachte. Ergreifender und poesievoller wirkt dieser noch immer lebende grüne Zeuge seiner Leiden, als das theatralisch-präch-

tige Grabmal in der nahen Klosterkirche, wo der ruhelos Umhergetriebene endlich die letzte Ruhe gefunden hat.

Auch Goethe hat unter diesem Baume gestanden, die Gestalt des Dichters und den Plan seines ‚Torquato Casso‘ in der Seele tragend, das Herz aber angefüllt mit der großen Liebe zu Charlotte von Stein, deren Bild ihn auch hier in Italien auf seinen Wegen begleitete. Ihr hat er mit den Gestalten der beiden Leonoren ein unvergängliches Denkmal gesetzt, und wenn die Liebe Cassos zu der Fürstin eine Fabel ist, diese Dichterliebe hat gelebt. Was ihn damals erfüllte, was er der Geliebten verdankte, das hat der alternde Goethe später in die Worte gefaßt:

„Tag und Jahre sind verschwunden,  
Und doch ruht auf jenen Stunden  
Meines Wertes Hochgewinn.“

Sein Herz und seine Seele liebten diese Frau in wunder= samem Einklang, und wie sie in seiner Brust zu lesen und ihre geheimsten Empfindungen zu enträtseln verstand, so bezog er nun auch jede zarteste Regung auf sie und immer wieder auf sie. Alternd und kränklich, gleich der Prinzessin Leonore, beherrschte sie doch sein innerstes Dasein für viele Jahre mit unbeschränkter Macht. Ihr erklärte er alles schuldig zu sein; wenn sie verreiste, klagte er: „Meine Tugend verreißt mit dir“, und ihr Beifall war ihm sein bester Ruhm. So lebt eine deutsche, mächtige Liebe in dieser Dichtung fort, und wie Goethe die Gestalt Cassos in das Typische erhob und ihn zum Vertreter überzarter Dichterempfindung im Kampf mit den harten Wirklichkeiten der Außenwelt machte, so verklärte er auch das Bild der Geliebten zu einem Ideal zartester Frauengröße.

Aber noch einer zweiten Liebe hat Goethe im ‚Casso‘ ein Denkmal gesetzt: seiner Liebe zu Rom und dem schmerzlichen



Scheiden von der geliebten Stadt. „Bei meinem Abschied,“ so schrieb er später, „empfand ich Schmerzen einer eigenen Art. Diese Hauptstadt der Welt, deren Bürger man eine Zeitlang gewesen ist, ohne Hoffnung der Rückkehr zu verlassen, gibt ein Gefühl, das sich durch Worte nicht überliefern läßt. Niemand vermag es zu teilen, als wer es empfunden.“ Aus diesem Gefühl heraus arbeitete er schon auf der Rückreise in Florenz an den letzten Szenen seiner Dichtung. Mit dem von der Geliebten auf ewig getrennten Tasso konnte er sich dem Schicksal nach vergleichen und mit Recht es aussprechen: „Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderruflich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück.“

---

## Faust.

Ich erinnere mich nicht, jemals die Frage gehört zu haben: „Wo spielt Goethes Faust?“ Man hat an der gewaltigen Dichtung so viel herumgeforscht und herumgedeutelt, — warum soll man diese Frage nicht auch einmal tun? Weil Goethe nur für das lustige Zechgelage in Auerbachs Keller zu Leipzig und für die beiden Walpurgisnachtszenen bestimmte Örtlichkeiten angibt, hat man sich damit begnügt, eine alte deutsche Stadt ohne Namen für das übrige Werk als Hintergrund gelten zu lassen. Goethes Held aber ist nicht heimatlos, er ist nicht ohne bestimmtes Urbild. Ein Doktor Faust hat gelebt, und wenn er von der Hauptgestalt unserer größten Dichtung auch so verschieden ist wie ein häßliche, trübe Dämmerung von einem flammenden Blitz, der Zwillingbruder von Goethes Faust bleibt er darum doch. Unanfechtbare Zeugen wie Philipp Melanchthon und Luther selbst haben sein Dasein bestätigt, und lange vor Goethe haben Literatur und Kunst an der Umformung seiner Gestalt gearbeitet und die Wege zu der Höhe hinan geebnet, auf die der Frankfurter Patriziersohn ihn dann stellte zur Freude der Menschheit.

Das Leben dieses wirklichen Doktor Faust läßt sich von 1490 etwa bis ungefähr 1540 verfolgen. Er war nach dem Zeugnis Melancthons um 1490 in dem kleinen württember-

gischen Landstädtchen Knittlingen — oder Kundlingen — geboren, und dies Zeugnis ist um so zuverlässiger, als der Reformator selbst aus Bretten stammte, das nur ein paar Kilometer von Knittlingen entfernt liegt. Wenn Melanchthon dem Faust so für ferne Zeiten das Dasein verbürgte, so gab er ihm zugleich einen Steckbrief mit, der weniger erfreulich war. Er nannte ihn einen schändlichen Schelm, der ein läuderliches Leben führte und seiner Liebeshändel wegen ein paarmal fast umgekommen wäre. Gleich ungünstig lauten andere Zeugnisse über den fahrenden Zauberünstler und prahlerischen Abenteuerer, zu dem Faust offenbar schon in jungen Jahren sich ausgebildet hat, und es war nur natürlich, daß man ihn selten lange an ein und demselben Orte duldete. Im Alter von fünfzehn Jahren etwa tauchte er 1505 als fahrender Schüler in Gelnhausen und Würzburg auf und kam dann durch Franz von Sickingen nach Kreuznach, wo er einige Zeit hindurch eine Lehrerstelle versah. Durch unsittlichen Lebenswandel aber machte er seinem Gönner Unehre und mußte heimlich aus der Stadt entweichen. Nun begab er sich nach Heidelberg, wo er wahrscheinlich gleichzeitig mit Melanchthon Theologie studierte und es am 15. Januar 1509 zur Würde eines Baccalaureus brachte; sein Name ist noch in den Universitätsakten zu finden. Danach stammte er, *ex Simern*, doch ist hier das Vaterland wahrscheinlich an die Stelle der Vaterstadt gesetzt worden, und die Notiz meint das frühere Fürstentum Simmern, das mitsamt Knittlingen seit 1436 zur Kurpfalz gehörte. Schon zu der Zeit seines Umhertreibens als fahrender Schüler hatte sich Faust wahrscheinlich verschiedene Namen beigelegt, was für sein abenteuerndes Leben ohne Frage recht nützlich war, unter seinen späteren Biographen aber große Verwirrung angerichtet hat. Erst neuerdings haben die Forscher, namentlich Karl Kiesewetter in seinem interessanten Werke „Faust in der Geschichte und Tradition“,

den Nachweis geführt, daß die Namen Georgius Sabellicus, Georgius Faustus und Doktor Johannes Faust alle drei ein und dieselbe Person, den Johannes Faust aus Knittlingen, bezeichneten. Nach dem Zeugnis des Klostersvorstandes Trithemius von Sponheim hatte er sich folgenden Titel zurecht gemacht: ‚Magister Georg Sabellicus, Faust der Jüngere, Brunnenquell der Nekromantiker, Astrolog, zweiter Magus, Chiro-mantiker, Aeromantiker, Pyromantiker, Zweiter in der Hydro-mantie!‘ Als Faust den Jüngeren aber bezeichnet er sich hier nicht etwa im Gegensatz zu einem älteren Magier dieses Namens, sondern um anzudeuten, daß der Magister Sabellicus in Wahrheit der junge Faust sei. Georgius Sabellicus aber hatte er sich wahrscheinlich nach dem italienischen Humanisten dieses Namens zubenannt, dessen Schriften er, wie die Faustbücher bezeugen, eifrig studierte. In Heidelberg hatte er sich unter seinem wahren Namen als Johann Faust inscribieren lassen, zog dann aber zur Abwechslung wieder als Georg Faustus — vielleicht war Georg sein zweiter Vorname — in die Welt hinaus und machte nun den prahlerischen Zusatz, daß er sich als ‚Heidelberger Halbgott‘ bezeichnete. Wahrscheinlich nahm er seinen Weg zunächst nach Krakau, wo damals tatsächlich die sogenannte natürliche Magie gelehrt wurde, und vervollkommnete sich dort in den absonderlichen Künsten, die ihn berühmt und berüchtigt machten. 1513 erschien er zum erstenmal in Erfurt, drei Jahre später aber zog er sich für einige Zeit in die Einsamkeit des Klosters zurück. Bei dem Abt Johannes Entenfug zu Maulbronn fand er gastliche Aufnahme und kam so in die nächste Nähe seines Geburtsortes zurück. Doch auch hier duldeten es ihn nicht lange, sein Abenteuererblut trieb ihn wieder in die Weite, und das unruhige Wanderleben begann von neuem. 1520 kam er abermals nach Erfurt, 1525 soll er nach den Leipziger Annalen des Magisters Johann Jakob Vogel in Leipzig ge-

wesen sein. In Basel, Wittenberg, Nürnberg, Magdeburg, Venedig, Babenberg an der Maas und am französischen Königshofe ist Fausts Aufenthalt gleichfalls bezeugt worden. Ein besonders interessanter Beweis seines Daseins ist erst kürzlich in Ingolstadt aufgefunden und von Dr. Hartmann in der „Augsb. Abendztg.“ veröffentlicht worden, wodurch eine alte Tradition ihre Bestätigung erfahren hat. Im Volke lebte die Erinnerung an den Zauberkünstler dort bis heute fort, ja, man zeigt noch immer das Haus, in dem er gewohnt haben soll; den Beweis für die Richtigkeit dieser Überlieferung aber hat man erst neuerdings in den alten Akten des Ingolstädter Rathhauses entdeckt. Faust hat hier daselbe Schicksal gehabt wie an anderen Orten: er ist ausgewiesen worden. Das Protokoll darüber berichtet: „Am Mittwoch nach viti 1528 ist einem, der sich genant Dr. Jörg Faustus von Heidelberg, gesagt, daß er seinen Pfennig anderswo verzehre, und hat angelobt, solche Erforderung für die Obrigkeit nicht zu ahnden noch zu äffen.“ Der zugehörige Ratsbeschuß lautet: „Anheut Mittwoch nach viti 1528. Dem Wahrsager soll befohlen werden, daß er zu der Stadt auszieh und seinen Pfennig anderswo verzehre.“ Aus beiden Schriftstücken zusammen aber geht hervor, daß man den Wahrsager und Zauberkünstler zwar aus der Stadt verwiesen, zugleich jedoch vor seiner übernatürlichen Macht eine ehrerbietige Scheu gehabt und sich durch sein Gelöbniß, keine Rache zu üben, tunlichst gegen Geister-tücken zu sichern gesucht hat. Heimatlos war der Doktor Faust — vermutlich durchaus nach Verdienst — nun von neuem geworden, und er zog weiter auf dem unsicheren, verschlungenen Pfade seines Lebens, bis ein gewaltsames Ende um das Jahr 1540 ihm die Ruhe gab und die rasch verbreitete Sage erzeugte, der Teufel habe seinen Jünger geholt.

Wo der Abenteuerer geendet hat, ist lange zweifelhaft gewesen, und verschiedene Orte stritten sich bisher um den

Ruhm, dem Teufel für sein verdienstliches Werk die Tore geöffnet zu haben, doch liegt nunmehr auch über die Stätte von Fausts Tod ein scheinbar einwandfreies Zeugnis vor. Der Graf Christoph Froben von Zimmern, der nicht lange nach 1567 eine „Zimmersche Chronik“ schrieb, nannte das kleine Städtchen Staufsen im Breisgau als den Ort, wo ein böser Geist den Doktor Faustus ums Leben brachte. Dort lebt auch gegenwärtig die Tradition von diesem geheimnisvoll-schauerlichen Ereignis noch fort, das sie ganz ähnlich wie die Zimmersche Chronik darstellt. Danach soll Faust in Begleitung eines unheimlichen Genossen dorthin gekommen sein, im Gasthaus „zum Löwen“ zehn Tage gewohnt haben, aber in immer tiefere Schwermut versunken sein. Am Abend des letzten Tages hat er dann auf eine Frage des Wirts gesagt, man solle sich über nichts verwundern, was in der Nacht etwa geschehen möge, und in der That hat sich um Mitternacht ein so furchtbares Brausen und Stürmen erhoben, daß das ganze Haus erzittert ist. Am andern Morgen aber hat man den Faust in seinem Zimmer vor dem Kamin auf dem Boden liegend gefunden mit umgedrehtem Hals, während sein Begleiter auf Nimmerwiedersehen verschwunden war. So erzählt man's dort noch heute und zeigt neben dem Rathhaus den ehemaligen, mehrfach umgebauten, zum Privathaus gewordenen „Löwen“, wo so Schreckliches geschah. Daß Faust hier wirklich starb, ist sehr wahrscheinlich; vielleicht verunglückte er bei einem seiner Experimente, vielleicht endete er durch eigene Hand. Sein schriftlicher Nachlaß kam, wie es heißt, auf die Burg von Staufsen, deren Ruine sich auf einem der Schwarzwaldausläufer über dem Städtchen erhebt. Dort hauste damals ein Graf Anton von Staufsen, der sich in seiner Jugend „auf die freien Künste legte“, worunter man die Geheimwissenschaften verstand. Nach der örtlichen Tradition sind die Schriften bei der Zerstörung der Burg zu Grunde gegangen, doch ist es nicht unmöglich,

daß wenigstens der vielverrufene ‚Höllenzwang‘ auf Fausts Aufzeichnungen zurückzuführen ist.

Aus der übrigen Reihe der zahlreichen Stätten, die dieser wirkliche Doktor Faust auf seiner unruhigen Lebenswanderung berührt hat, heben sich ein paar als besonders bedeutungsvoll hervor: Knittlingen, Maulbronn und Erfurt. Knittlingen freilich nur insofern, als die Heimat für das Gepräge eines jeden Menschen einen wichtigen Stempel liefert und man gern untersucht, welchen Einfluß die erste Umgebung auf ihn geübt hat. Bei Faust ist die Antwort leicht gefunden: Die Enge der Vaterstadt mußte einen Menschen von solch unruhigem Geist bald in die Ferne treiben. Denn wenn Knittlingen auf seiner unregelmäßigen Hügelhöhe, auf dem letzten, flachen Ausläufer einer mächtigeren, waldigen, vielfach eingebuchteten Bergkette nach außen hin auch frei und freundlich daliegt, im Innern umschließt es doch eine enge Welt und tat das in den Tagen Fausts noch mehr. Stadtmauern hat es freilich auch damals am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts allem Anschein nach nicht gehabt, dafür aber einen anderen, vielleicht noch besseren Schutz: das Wasser. Zwei wenig eingeschnittene Täler, das Weisach- und Eselbachtal, treffen an der Spitze des Hügelausläufers zusammen, der Knittlingen trägt, und schon in alten Zeiten, möglicherweise in Römertagen bereits, hat man die hier sich vereinigenden Bäche zur Wehr der Ansiedelung dienstbar gemacht. Indem man sie künstlich aufstaute, schwellte man sie zu einem breiten, seeartigen Wasserlauf an, der nach drei Seiten hin einen sicheren Schutz gewährte, und dem ein künstlicher Graben an der Rückseite des Ortes nach Osten hin als letztes Glied in diesem Wasserring sich anfügte. So war die Wasserverste fertig, die sich, zum Schmuck mehr als aus Notwendigkeit, zwei Tore zulegte, im übrigen aber den Mauer- schutz verschmähen konnte. Eingeengt, fest umschlossen war der Ort darum doch, zugleich so gelegen, daß von erhöhten

Punkten aus der Blick weit und sehnsüchtig hinauszuweifen konnte über das bebaute, fruchtbare Hügelland bis zu den dämmerigen Bergketten des Schwarzwaldes und der Vogesen. An solchen Stellen wächst der Drang in die Ferne leicht mächtig empor, und auch den Faust hat er frühzeitig hinausgetrieben in ein wildes, wunderbares Leben. Viel weiß heute seine Heimatstadt nicht mehr von ihm und seiner Zeit zu erzählen,



Fausthaus zu Knittlingen.

denn der Ort ist in den Jahren 1632 und 1662 von einem zwiefachen, furchtbaren Brandunglück heimgesucht worden. Das erstemal brannte die ganze Stadt bis auf drei Häuser nieder, doch sind deren steinerne Unterstöcke, wie eingemeißelte Zahlen beweisen, hie und da unverfehrt aus der Feuersglut hervorgegangen. Dieses unterste, in Stein errichtete Stockwerk, darf man darum vielleicht auch bei dem interessantesten Denkmal der kleinen Stadt, bei Fausts Geburtshaus, für echt halten und darf sich sagen, daß der Knabe in Wahrheit hier aus-



und eingegangen ist, dessen Name dereinst die Welt erfüllen sollte. Das Haus liegt nördlich von der aus dem dreizehnten Jahrhundert stammenden, nachmals vielfach veränderten Kirche, die sich auf dem äußersten Ausläufer des Hügelrückens erhebt. Es bietet an sich nichts Bemerkenswerthes und wird an äußerer Bedeutung durch ein anderes Gebäude, das sogenannte Steinhaus, tief in den Schatten gestellt. Als dreistöckiger, großartiger Sandsteinbau mit spitzen Giebeln verkündet dieses die Macht des unweit gelegenen Klosters Maulbronn, das mit Knittlingen seit jeher in enger Verbindung stand, das sein Wappen der Kirche des Ortes aufgeprägt hat und hier einen großen, einstmals stark befestigten Pflegehof besaß. Von ihm bildet dies Steinhaus den bedeutsamsten Rest und bereitet die Seele vor auf den Anblick des Klosters selbst, in dessen Mauern seltsamerweise auch der abenteuernde Wanderer Faust aus seiner Lebenswirrnis heraus einmal ruhesuchend eingekehrt ist.

Was ihn dorthin trieb, niemand hat es bisher erforscht. War es ein letztes Anklammern an Religion und Kirche, ein verzweifelttes Ringen um den entschwindenden Glauben, bevor er der Theologie für immer entsagte, war es nur das Bedürfnis nach zeitweilig sicherem Obdach und gastfrei gebotener Nahrung, — wir wissen es nicht. Wahrscheinlich ist bei dem historischen Faust die profaischste Erklärung die richtigste; möglich aber ist es, daß auch in der Seele dieses Menschen wilde Kämpfe tobten, bevor er sich einem ziellosen Abenteuerleben ganz in die Arme warf, und daß er das Gleichgewicht der Seele wieder zu erringen suchte in der Stille des Klosters. Faust und Maulbronn! Man kann lange nachsinnen, bevor man einen tieferen Gegensatz findet. Mit gleichem oder noch größerem Recht als Goethes Faust konnte sein Urbild schon damals im Jahre 1516 von sich sagen:

Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?  
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh?

Der wie ein Wassersturz vom Fels zum Felsen brauste  
Begierig wütend nach dem Abgrund zu.

Und dieser Unmensch an dieser Stätte! Will man ihn leibhaftig schauen den ganzen, stillen Klosterfrieden des Mittelalters, verklärt durch die Poesie einer Keuschen, die laute Welt von sich abweisenden Kunst, dann gehe man nach Maulbronn. Hier ist es, als hätte die Zeit ein paar Jahrhunderte still gestanden, um uns ein vollendetes Bild von dem zu zeigen, was ehemals war. In das einsame, scharf eingeschnittene Salzachtal wie hineingezwängt, liegt die an Umfang mächtige Klosteranlage da, von Laubwald und Reben an den Bergabhängen übergrünt, von dunklen, stillen Seeflächen gespiegelt, die mit einer feuchten und weichen Luft den Talgrund erfüllen. Gleich einer alten, festen Stadt haben die Klostergebäude sich mit einer wehrhaften, von Türmen an ein paar Stellen überragten Mauer gesichert und geschildert; durch ein romanisch rundbogiges Thor betritt man die kleine, stille, geschlossene Welt. Wie sehr in Wahrheit solch eine Klosteranlage eine Welt für sich bedeutete, in der für die Nahrung der Seele und des Leibes mit gleichem stillem Eifer gesorgt wurde, das empfindet man auf deutschem Boden wohl an keiner Stelle so tief, wie hier in Maulbronn. Auch ohne hoch emporragenden Glockenturm, den die Cistercienser verwarfen, nur mit einem schlanken Dachreiter bekrönt, steht die Kirche da als unbedingte Herrscherin, alle anderen Gebäude scharen sich dienend um sie her. Alte Linden umrauschen sie, ein anmutiger Brunnen mischt sein Geplätscher in die Stimme des Windes, und vor dem Nahenden tut sich das „Paradies“, die Vorhalle der Kirche, in all' seiner Schönheit auf. Die romanische, zum Gotischen bereits hinstrebende Kunst hat hier eins ihrer zartesten und feinsten Werke geschaffen, dessen Anblick sich tief in die Seele prägt. Und nun geht's in die Kirche

hinein, ins Kloster, in die Refektorien, die Kreuzgänge, das Herrenhaus, die Geißelkammer, die Bibliothek, das Parlatorium, und wie sie alle heißen, die Räume dieser engumgrenzten Welt. Es ist eine große, feierliche Dichtung in Stein, zuweilen zu heiterer Anmut gelöst, meist aber ernst, weltfremd, vom Gedanken an die Ewigkeit erfüllt; ernster noch damals, als die Gestalten der Mönche wortlos — denn nur im Parlatorium durften sie reden — in den Gängen und Hallen aneinander vorüberglitten. Und inmitten dieser stummen Gemeinschaft nun auf einmal der Faust, der Flüchtling, der Unbehauste, der zukünftige Teufelsbündner! Aber vielleicht war er doch unter den Mönchen nicht so verwaist, wie es scheinen mag, vielleicht hatte er einen verwandten Geist hier im Kloster, mit dem ihn gleiche Neigungen verbanden. Hat man doch sogar verschiedene Päpste zauberischer Künste und des Bündnisses mit dem Teufel geziehen, — sollte da nicht ein einfacher Abt ähnlichen Versuchungen unterlegen sein? Von dem Abt Johann Entenfuß aber, der vermutlich ein Jugendfreund des Faust war und ihn gastlich aufnahm in Maulbronn, weiß man, daß er die Kunst und die Pracht liebte, man weiß auch, daß er nach kurzer Herrschaft, wegen üblen Hausens seiner Stellung enthoben wurde. Ein schöner Saal, ein zierlicher, gotischer Erker am alten Herrenhaus, eine malerische Treppeanlage zeugen von seiner Lust an der Verschönerung des Klosters, aber vielleicht haben seine Genossen Zweifel an der Herkunft der Mittel dafür gehegt, vielleicht haben sie geglaubt, daß Faust ihm Teufelsgold dazu herbeigezaubert habe, — mit kurzem Prozeß haben sie sich seiner entledigt und ihm den Abtstab entwunden. So fällt auch auf das Bild dieses Klosterbeherrschers ein zweideutiges Licht, und es scheint nicht unmöglich, daß in seiner Seele allerlei lebte, was ihn seinem Schülling Faust verwandt machte. Aus den stillen Klosterhallen zog dieser wieder hinaus in die laute Welt,

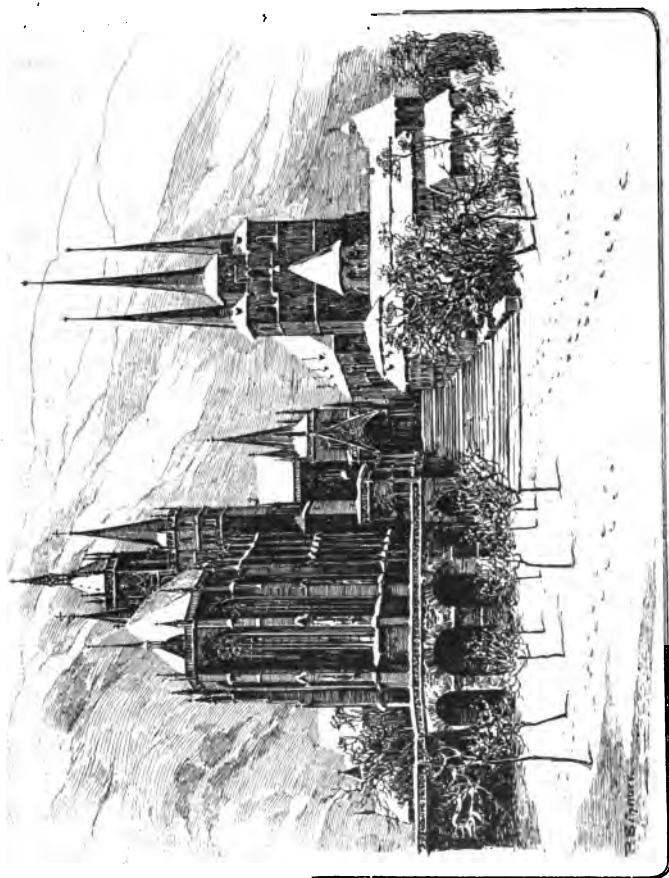
aber die Erinnerung an ihn hat sich fest an die alten Mauern geheftet. Ja, sogar seinen Tod hat die geschäftige Sage in ein düsteres, gewölbtes Gemach des Klosters verlegt, während er in der Faustküche, die zwischen den beiden Refektorien lag, wohl wirklich seine Zauberkünste getrieben haben mag. Am meisten Anspruch auf eine Beziehung zu ihm aber hat vielleicht der eisenumspinnene Faustturm am Südostende des großen, schönen Gartens, der ehemals der Herrenfriedhof war. Die abgeschiedene Lage des Turmes auf der Mauer, fern von den übrigen Klosterräumen, macht es nicht unwahrscheinlich, daß man hier dem Zauberer seine Wohnung anwies.

Neben Maulbronn hat scheinbar Erfurt dem ‚Heidelberger Halbgott‘ den friedlichsten, vielleicht auch längsten Aufenthalt geboten. Erfurt ist die einzige Stadt, in der es ihn öfter als einmal geduldet hat, und die lange Zeit im Volke dort fortlebende Fausttradition beweist, daß seine Erscheinung einen tiefen, bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Eine alte Erfurter Chronik hat schon zeitig für die Aufbewahrung seiner Erlebnisse und Taten gesorgt, und wenn diese Überlieferung auch erst in der erweiterten Auflage des ersten Faustbuches dem großen Leserkreis zugänglich wurde, so stammt sie doch aus einer früheren, zuverlässigen Quelle. Was den Abenteuerer aber hier dem Goetheschen Faust am meisten verwandt macht, ist seine Tätigkeit als Lehrer an der Universität. Von ihr sind die sonderbarsten Geschichten bis heute erhalten geblieben. Faust begnügte sich nicht, durch das Wort allein auf seine Hörer zu wirken, er umspann auch ihr Gesicht mit lieblichen oder grausenvollen Bildern. So ließ er in einer Vorlesung die Gestalten der homerischen Helden leibhaftig im Hörsaal erscheinen und erregte vor allem durch das Schreckensbild des einäugigen Polyphem mit einem Menschen im Maul wildes Entsetzen. Auch erbot er sich aus Unlaß einer Disputation zwischen den Gelehrten von Erfurt, die verlorenen Ko-

mödien des Terenz und Plautus für ein paar Stunden wieder herbeizubaubern, so daß sie abgeschrieben und aufbewahrt werden könnten, doch ging man auf sein Anerbieten nicht ein, weil man „allerley giffit und ergerliche Exempel“ in den auf solche Weise erlangten Werken fürchtete. Faust führte dort den Namen des „Zauberers im Enker“. In Erfurt haben die alten Patrizierhäuser ihre eigenen, besonderen Namen; so zeigt man dort noch jetzt das Haus „Zum breiten Herd“, „Zum roten Ochsen“, „Zum Stockfisch“. Faust aber verkehrte viel bei einem Junker von Dennstädt im Haus „Zum großen und kleinen Anker“ oder kurzweg „Zum Anker“ in der Schloßergasse und vollführte dort verschiedene seiner Zauberkunststücke. Hier zeigte er das Wunder des weinspendenden Tisches, das Goethe nach Auerbachs Keller in Leipzig verlegt hat, hier erschien er zu einer Gasterei unerwartet durch Zaubermacht auf einem unheimlichen Pferde, das die Knechte des Junkers von Dennstädt mit irdischer Speise nicht zu sättigen vermochten. Doch zauberte er nicht nur zwischen vier sicheren Wänden, sondern auch auf offener Straße im Angesichte des Himmels. Es gab und gibt noch heute in Erfurt ein Seitengäßchen der Schloßerstraße, so schmal, daß ein Mann mit ausgebreiteten Armen nicht hindurchgehen kann, und daß man sich in die engsten, dunkelsten Gassen italienischer Städte versetzt glaubt. Durch dieses Gäßchen ist Faust eines Tages mit einem vier-spännigen Wagen gefahren, auf dem sich ein mächtiger Baumstamm befand. Natürlich lief das Volk herbei und schrie und staunte; da kam aber zufällig auch Martin Luther, der damals Kustos im Augustinerkloster war, des Wegs daher. Sobald er das Blendwerk sah, tat er ein kräftiges Sprüchlein, und siehe da: die vier schnaubenden Pferde verwandelten sich in rote Hähne, und der Baumstamm schrumpfte zu einem Strohhalme zusammen, den die Zaubertiere hinter sich herzogen. Damit war der Augentäuscher besiegt, aber die Er-

innerung an ihn ist nicht geschwunden, und heute noch nennt man die Stätte dieser Zauberei die Faustgasse, die trotz einer Verbreiterung infolge eines Brandes auch jetzt ein absonderlich schmales Sträßchen ist. Vor fünfundzwanzig Jahren war die Faust-Tradition in Erfurt noch so lebendig, daß man behauptete, der gespenstische Doktor spuke zuweilen in der engen Gasse umher oder stehe im Haus ‚Zum Anker‘ am Fenster und erschrecke die Vorübergehenden. Jetzt ist die alte Tradition leider im Erlöschen; es ist zu viel künstliches Licht in unserer heutigen Welt, als daß mittelalterliche Spukgestalten sich in ihr wohl fühlen könnten. Das Haus des Junkers von Dennstädt existiert nicht mehr, und auch das ehemalige Wohnhaus des Doktor Faust ist verschwunden. Jenes lag nahe an dem Faustgäßchen, dieses befand sich nach Mutschmanns *Erfordia literata continuta* bei der St. Michaeliskirche, einem alten, unscheinbaren Gotteshause, das nun auch von Faust und Luther zugleich erzählt; denn dieser hat in ihm gepredigt. In unmittelbarer Nähe sind die Universität und die Studentengasse, und ist es wahrscheinlich genug, daß Faust in dieser Gegend wirklich gehaust hat. Seine Entfernung von Erfurt geschah gewaltsam, wie in den meisten anderen Orten, die er ‚mit den Fersen gesegnete‘. Der Domprediger und Guardian des Franziskanerklosters Dr. Klinge machte gewaltige Anstrengungen, ihn zur Umkehr zu bewegen und seine Seele zu retten, doch Faust blieb hartnäckig, und so ließ der Rat von Erfurt ihn hinaus schaffen aus der Stadt.

Jedenfalls hat Faust längere Zeit dort gelebt, gelehrt und gezaubert, und sein Andenken ist mit dieser Stadt aufs engste verknüpft geblieben. Will man also einmal die Frage tun: „Wo spielt Goethes ‚Faust‘?“ so stellt sich Erfurt als der gegebene Schauplatz dar. An sich ist diese Frage ja nur eine Spielerei, zufällig aber führt sie auf einen ganz ungemein geeigneten Hintergrund für die unsterbliche Dichtung. Denn



Dom zu Erfurt.

Erfurt vereinigt alle die Elemente, deren dieser Hintergrund bedarf. In Gestalt von stolzen und mächtigen romanischen und gotischen Kirchen ragt dort das Mittelalter in eine neuere Zeit hinein. Der Domplatz mit dem Doppelbau der St. Severikirche und des Doms bietet ein Bild von solch mittelalterlicher Kraft, wie man es in Deutschland kaum zum zweiten Male findet. Die mächtige, vielstufige, durch Absätze gegliederte Freitreppe zwischen den beiden Kirchen, die hohe, unterwölbte Terrasse, von der herab der schlanke, stolze Chorbau des Domes niederschaut, die drei Türme der Severikirche, die gleich spitzen Fingern gen Himmel weisen, das alles schließt sich zu einem einzig charaktervollen Bilde zusammen. Man wartet unwillkürlich darauf, Gretchens liebliche Gestalt unter Orgelklang die hohe Treppe niedersteigen zu sehen, um unten am Fuß ihrem Glück und ihrem Verderben zum erstenmal zu begegnen. Neben diesen ernsten Bauresten des Mittelalters ist aber in Erfurt die Renaissance mit ihrer heiteren Formensprache in vielen schönen Werken vertreten; die verschieden redenden Baustile stehen nebeneinander wie der Drang nach Erkenntnis und nach Genuß in der Seele Fausts. Zu den höchsten geistigen Gipfeln scheinen die gotischen Türme emporzuweisen, von frohem, sinnlichem Genuß aber sprechen die nach Deutschland verpflanzten Formen Altgriechenlands und Roms. Die Säulen, Säulchen, Giebel, Giebelchen der Renaissance wiederholen sich, nach deutscher Art phantastisch ausgeschmückt, immer wieder in Erfurt und erinnern daran, daß diese Formen auch im Bühnenbilde des ‚Faust‘ nicht fehlen dürfen. Denn er ist der Sohn einer Übergangsepoch; im Reformationszeitalter wurzelt seine Gestalt, und nicht umsonst hat Goethe nach dem Vorbilde der Faustbücher den deutschen Geisteskämpfer mit der schönsten Frau des alten Griechenland sich vermählen lassen. Den Stempel jener Übergangszeit, die nach Neuem suchte und Altes neu entdeckte, trägt aber Erfurt gleich der



Sage und der Tragödie vom Faust. Hierher paßt seine Gestalt, und wie der historische Zauberkünstler hier gelebt hat, so darf man auch seinem riesenhaften Doppelgänger ein Heim anweisen in der Stadt, wo Mittelalter und Renaissance sich so schön vereinigen. Manches charaktervolle Motiv bietet sich in Erfurt dem Maler, und die Wasserarme der Gera, die sich hindurchwindet durch die Stadt und helle, spiegelnde, zuweilen durch Bauminseln unterbrochene Flächen bildet, vermehren den Zauber des Anblicks.

Aus Erfurt aber kann man sich auf Goethes Geheiß durch Mephistos Zaubermantel hinwegtragen lassen nach Auerbachs weinduftendem Keller in Leipzig und nach den sturmdurchtobten Wildnissen des Broctengipfels, in dessen Nachbarschaft — auf der schroffen Höhe des Herganzplatzes über dem Bodetal — sich ja gegenwärtig eine ‚Walpurgishalle‘ mit Goethebüste und Faustbildern erhebt, in der die Beziehungen zwischen dem Harz und der großen Dichtung sich nun für immer plastisch verkörpern. In Leipzig mußte es ein eigenes Gefühl für den Dichter sein, der Gestalt seines magischen Doctors wiederzubegegnen, die schon so lange seine jugendliche Seele beschäftigt hatte, und den angeblichen Ort des wunderbaren Faktittes mit eigenen Augen zu schauen. Lange vor Goethes Tagen hatte die Volksstimme den geheimnisvollen Vorgang nach Auerbachs Keller verlegt, während das Faustbuch von diesem nichts wußte. Es erzählte — in seiner erweiterten Gestalt von 1590 — nur von einem Abenteuer, ‚wie Doktor Faustus den Studenten zu Leipzig ein Faß Weins schenket‘. Danach kommt er mit einigen Studenten nach Leipzig zur Messe und sieht, wie sich vor einem ungenannten Weinkeller die Käufer damit abmühen, ein großes Faß von sechzehn oder achtzehn Eimern Inhalt aus dem Keller emporzubringen. Da bleibt Doktor Faustus stehen und sagt: „Wie stellet ihr euch so leppisch vnd ist ewer so viel, könt doch

wohl einer allein dis Faß heraussfer bringen, wenn er sich recht dazzu zu schicken wüste.“ Solche Reden nehmen die Küßer übel und ,werfen mit unnützen Worten vmb sich, wie dann dis Gefindlein pflegt zu thun‘; nun kommt aber der Weinherr darauf zu und bietet das Faß einem jeden als Preis, der es allein aus dem Keller zu schaffen vermag. Da ist ,Faustus nicht faul‘, er geht in den Keller hinunter, setzt sich aufs Faß ,als auff ein Pferd vnd reit es also schnell aus dem Keller‘. Natürlich ist die Wette gewonnen, Faust bekommt das Faß Wein, lädt seine Studenten und andere Freunde dazu ein, — und sie ,hatten etliche Tage lang einen guten Schlampamp davon‘. Auerbachs Keller war hier also noch nicht genannt, aber die Überlieferung hat sich bald an seinen Namen geknüpft.

Von seiner Wohnung im geräumigen, öden Durchgangshof der Gastwirtschaft ,Zur großen Feuerkugel‘ zwischen Universitätsstraße und Neumarkt hatte Goethe nicht weit bis zu Auerbachs Weinkeller. Auch hier fand er einen dieser weiten, durch Einfahrten zugänglichen Höfe zwischen zwei Straßenzügen wieder, wie die Erfordernisse der Leipziger Messe sie wohl ins Leben gerufen haben, aber hier lockte in dunkelnder Tiefe ein goldener Tropfen. Auerbachs Hof, in dessen Vordergebäude an der Grimmaschen Straße sich der berühmte Keller befindet, ist im Jahre 1530 vom Leibmedicus Doktor H. Stromer, auch Auerbach genannt, erbaut worden; wenn Faust also wirklich 1525 in Leipzig gewesen ist, so kann er die Stätte nie betreten haben, die mit seinem Namen heute so eng verknüpft ist. Eine ziemlich schmale Treppe führt von der Straße hinunter in die Tiefe, wo man nicht einen, sondern zwei Keller hinter- oder eigentlich übereinander findet. In Goethes Tagen war nur der erste, obere zugänglich, und so hat man ihn denn auch pietätvoll in eine Goethestätte umgewandelt, die verschiedene Reliquien des großen Dichters enthält. Hier

sieht man eine Zeichnung von seiner Hand, ein Grabdenkmal mit der Inschrift ‚Philomele‘, ein Gedicht darunter. Hier gibt es ein paar kleine Goethebilder, einen Brief an die Schauspielerin Bethmann, eine Locke von Goethes Haar 2c. Hier weist auf den Faust auch der alte Stich von Rembrandts Schüler Jan Joris van Oliet hin, der den Schwarzkünstler darstellt und ein kluges, berechnendes, von unzähligen Fältchen durchzogenes Gesicht zeigt, dem aber jede Spur von Größe und Adel fehlt. Dieses nach einer Radierung Rembrandts geschaffene Porträt stimmt zu der Schilderung, die das Faustbuch in der Widmannschen, 1599 erschienenen und aus guten Quellen bereicherten Ausgabe von Fausts Persönlichkeit macht. Es bezeichnet ihn als ein ‚hochruckeriges (buckliges) Männlein, eine dürre Person, habend ein kleines, graves härtlin‘ und fügt hinzu, er sei ‚ein klein hochend Mann‘ gewesen. Noch zweimal erscheint Fausts Bildnis in diesem oberen Keller, aber schon abweichend von Widmanns Schilderung und jenem echten Porträt. In dem großen, durch schwere Pfeiler in zwei Teile zerlegten Raum erblickt man an der Wand der Tür gegenüber in den Lünetten unter den Gewölben zwei alte, stark nachgedunkelte Bilder von bräunlich-gelbem Ton. Auf dem einen zeigt sich Faust an einer reichen Tafel, die er vermutlich durch seine Zauberkünste so schwer beladen hat, im Kreise zechender und musizierender Genossen, während auf dem anderen das Wunder des Safrittes einer Gesellschaft von staunenden Zuschauern leibhaftig vor Augen geführt wird. Dies zweite Bild hat eine deutsche Inschrift:

Doktor Faustus zu dieser Frist  
Aus Auerbachs Keller geritten ist  
Auf einem Faß mit Wein geschwind,  
Welches gesehen viel Mutter Kind.  
Solches durch seine subtile Kunst hat gethan  
Und des Teufels Lohn empfangen davon.

Gelehrter heißt es in einem lateinischen Distichon auf dem anderen Bilde:

Vive · bibe · obgraegare · memor · Fausti hujus et hujus  
Poenae: aderat claudio haec, ast erat ampla, gradu.

Auf deutsch nach Dünkers Übersetzung:

Trinke und lebe in Lust, doch denke des Faustes und seiner  
Strafe, die lahm nachkam, aber gewaltig ihm kam.

Beide Gemälde tragen die Jahreszahl 1525, doch sind sie wahrscheinlich erst um ein gutes Jahrhundert später gemalt worden, weil sie genau die Tracht der Studenten zu dieser Zeit aufweisen, und weil man von der Strafe Fausts unmöglich schon 1525 etwas wissen konnte, da der Teufel ihn erst ungefähr fünfzehn Jahre später holte.

In den zweiten Keller geht's eine weitere Treppe von zehn Stufen hinunter; zu den Goethe-Erinnerungen oben gesellen sich hier die Faust-Erinnerungen. Das berühmte Faß vor allem liegt dort zur Linken an der einen Schmalwand des Raumes. Es ist im Querschnitt fast mannshoch, dunkelbraun, glänzend, wie vom Alter poliert; auf seiner Vorderseite umschließt ein Kranz aus Weinlaub und Trauben das zierliche Figürchen des Faust, wie er aus dem Keller hinausreitet, alles sauber ins Holz geschnitten. Die Umschrift wiederholt die schon gelesenen Worte: „Dr. Faust zu dieser Frist aus Auerbachs Keller geritten ist“, und auch hier findet sich die Jahreszahl 1525, gegen deren Echtheit ein anderes, steinernes Wahrzeichen im selben Raum protestiert. Es ist ein Relief, eine nackte Figur darstellend, die sich mit dem rechten Arm auf ein liegendes Faß stützt, mit dem linken einen Krug liebevoll umklammert hält; neben ihrem Kopf aber findet sich die Zahl 1530, die das wahre Erbauungsjahr dieser Räume angibt. Während sie Zweifel an der Echtheit der übrigen Dinge weckt,

sucht der weitere Schmuck des eigentlichen Faustkellers sie selbst vergessen zu machen. Dicht neben dem Wahrzeichen hängt ein Goethebild aus dem 77. Lebensjahre des Dichters, und die anderen Wandflächen sind mit großen Gemälden geschmückt, auf denen die wichtigsten Szenen des ‚Faust‘ lebendig werden. Das erste von ihnen zeigt die Szene im Gartenhäuschen, hinter der Tür von Mephisto und Martha belauscht; Gretchens Worte darunter: „Bester Mann! von Herzen lieb ich dich!“ Dann beginnt die Tragik mit Valentins Tod und erreicht, — nachdem unchronologisch, der vorhandenen Wandfläche zuliebe, die Trinkszene in Auerbachs Keller oberhalb des berühmten Fasses dazwischen geschoben ist, — ihren Gipfel mit dem Auftritt im Kerker, der von der Menschheit ganzem Jammer erfüllt ist. Hegenküche und Walpurgisnacht machen den Beschluß der Gemäldereihe, die von allerlei zierlichem Ornament durchzogen ist, wo Weinlaub und kleine Weinfässer mit Inschriften sich lustig zusammensügen. Eine dieser Inschriften lautet: „Besser trink’ Wein und erwirb, als trink’ Wasser und verdirb“. Auf einem breiten, roten Streifen unter den Bildern her aber stehen in großen, gelben Buchstaben die Verse aus dem ‚Faust‘ zur Erklärung der dargestellten Szenen. Oberhalb grau gehaltener Wandtäfelung herrscht ein braungelber, verräucherter Grundton vor, aber durch die bunteren Farben der Bilder selbst und der sie trennenden Ornamente kommt etwas Warmes, Freudiges in den alten Raum, das seiner Nachbildung auf der Bühne zu fehlen pflegt. Selbstverständlich kann man diese Faustbilder nicht nachmalen für eine Faustaufführung, aber eine farbenfreudige Ausschmückung des zu Wunderbarem ausersehenen Kellerraumes könnte der Wirkung der zugleich heiteren und geheimnisvollen Szene nur förderlich sein, die sich in ihm abspielt. Solch eine Stimmung, halb mystisch, halb freudig, ergreift beim Glase dunklen Weines leicht den Besucher des Faustkellers und lenkt seine Seele

unter dem leisen Ertönen unsterblicher Verse zu dem höchsten aller menschlichen Wunder, zu dem gottgleichen Schaffen eines großen Dichters.

Für den kleingeborenen Menschen ist es beinahe ein Trost, daß die äußersten Gipfel der Kunst auch von dem mächtigsten Genie nicht ohne weiteres mit einem kühnen Sprung erreicht zu werden pflegen, sondern daß viele andere Geister ihm vorarbeiten, ihm die Wege zur Höhe hinan ebnen müssen. Auch beim ‚Faust‘ ist das geschehen; ein langer, verschlungener Pfad führt durch verschiedene Gefilde der Kunst und Erfindung vom Leben des wirklichen Zauber Künstlers bis zu Goethes Dichtung. Die erste literarische Gestaltung erfuhr die Geschichte des Faust, der um 1540 gestorben war, etwa fünfzig Jahre nach seinem Tode in dem ersten Faustbuche, das 1587 erschien. Goethes Heimat ist auch die seine; zu Frankfurt am Main wurde es von Johann Spies herausgegeben unter einem weitschweifigen Titel, der folgendermaßen beginnt: „Historia Von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler, Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben, Was er hier-zwischen für seltsame Abentheurer gesehen, selbs angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohl verdienten Lohn empfangen.“ Dieses erste Faustbuch weicht von den als tatsächlich erwiesenen Daten im Leben des vielgenannten Schwarzkünstlers bereits sehr erheblich ab; möglicherweise hat die Rücksicht auf noch lebende Personen seines Namens bei solchen Änderungen mitgesprochen. Vor allem zeigt dies Buch das Bestreben, Fausts Geburt und Wirken weiter nach dem Norden Deutschlands zu verlegen, als es der Wahrheit entspricht. Nach dem Faustbuche ward der Zauberer als Sohn eines armen Bauern in ‚Rod bei Weimar‘ geboren, wurde in Wittenberg auf Kosten eines wohlhabenden Verwandten erzogen und studierte dort, wurde zuerst Doctor theologiae, dann wieder Weltmensch, dann Doctor me-

dicinae, Astrologus &c., ergab sich im Spefferwalde bei Wittenberg dem Teufel, der ihn nach vierundzwanzig Jahren im nahegelegenen Dorfe Rimlich umbrachte. Auffallend ist das Bemühen, Wittenberg in den Vordergrund der sich ausbildenden Fausstfrage zu schieben. Sogar des Magiers dortige Wohnung wurde genau bezeichnet, sie lag ‚neben des Gansers vnd Veit Rodingers Haus, bey dem Eysern Thor, inn der Schergassen an der Ringmawern‘, doch sucht man in Wittenberg vergeblich nach einem Haus, auf das diese Angaben zuträfen. Daß Faust sich dort eine Zeitlang aufgehalten hat, — er wurde auch aus Wittenberg ausgewiesen, — ist durch Melanchthon bezeugt worden, aber es ist ungewiß, wann und wie lange; auf keinen Fall hat Wittenberg in seinem Leben die große Rolle gespielt, die das Fausstbuch ihm zuschreiben möchte.

Der Erfolg dieser Schrift war aber, allen Ungenauigkeiten zum Troß, ein ungeheurer; der Stoff begann seine gewaltige Volkstümlichkeit zu erweisen. Sehr bald wurden neue, zum Teil erweiterte Auflagen nötig, Übersetzungen machten die wunderfame Erzählung auch fremden Völkern zugänglich, und schon in der nahen Zeit zwischen 1587 und 1593 entstand in England Marlowes Faussttragödie, von nun ab die vornehmste Quelle für die weitere Gestaltung des Stoffes. In den folgenden Jahrhunderten durchlief er den wunderlichen Weg vom Schauspiel zum Puppenspiel und vom Puppenspiel wieder zum Theater mit lebendigen Menschen. Wahrscheinlich haben die wandernden englischen Komödianten Marlowes Dichtung übers Meer nach Deutschland getragen, und sie ist hier auf Grund erhaltener, einheimischer Tradition in vielen Stücken umgestaltet worden. Auf diese Weise entstand ein beliebtes, weit verbreitetes deutsches Volksschauspiel, das sich bis 1770 auf der Bühne erhielt. In diesem Jahr hat seine letzte nachweisbare Aufführung in Hamburg stattgefunden, wäh-

rend das Puppenspiel, das sich neben und nach ihm ausbildete, — es ist in etwa acht verschiedenen Fassungen aufbewahrt worden, — das Volksschauspiel überlebte und sogar neben dem Goetheschen ‚Faust‘ bis auf unsere Tage Dauer behielt. Goethe hat höchstwahrscheinlich nur das Puppenspiel gekannt, für das ihm durch den Besitz eines eigenen Puppentheaters in der Knabenzeit ein besonders reges Interesse eigen war. Weil aber dieses Puppenspiel aus dem alten Volksschauspiel hervorgegangen war und somit auch indirekt bis auf das Werk eines wirklichen Dichters, auf Marlowes ‚Faust‘, zurückreichte, besaß es höheren Wert, als er diesen leichten Spielen meist eigen ist, und konnte in Goethes junger Seele fruchtbare Keime ans Licht zaubern.

Heute gehört es zu den größten Seltenheiten, daß man dies Puppenspiel vom ‚Doktor Faust‘ noch einmal aufgeführt sieht. München aber, das einige ehrwürdige Reste vergangener Kulturepochen pietätvoll pflegt, besitzt noch heute — wohl als einzige Stadt in Deutschland neben Köln — ein ständiges Marionettentheater, und hier habe ich das Faust-Schauspiel über die kleine Bühne mit ihren toten, kleinen Spielern gehen sehen. Jetzt hat man diesen hölzernen Künstlern sogar ein neues, steinernes, stattliches Haus — allzu stattlich und massiv vielleicht — erbaut; ehemals spielten sie in einer hölzernen Bude draußen in der Vorstadt und übten jeden Sonntagnachmittag im Herbst und Winter ihre Künste. Dort sah ich sie auch den ‚Doktor Faustus‘ spielen, dessen Bild nach dem Rembrandtschen Porträt vom Theaterzettel an der Bretterwand herschaute. Im Innern des im Vergleich zur Bühne geräumigen Zuschauerraumes herrschte eine nur matt erhellte Dämmerung, die erst nach und nach eine große Zahl von Kinderköpfen und neugierigen Kinderaugen erkennen ließ. Alle schauten mit gespannten Blicken nach dem goldig schimmernden, mit bunten Komödiengestalten bemalten Vorhang der kleinen



Bühne, die vielleicht anderthalb Meter breit und siebenzig Zentimeter hoch war.

Der Ton einer Glocke, so hell und fein, als wäre auch er die Stimme eines Kindes, verkündigte endlich den Anfang. Noch ein wenig feierliche Musik auf einem verborgenen Klavier, und der Vorhang ging in die Höhe. Wenn bei Goethe der Verlauf der Handlung vom Himmel durch die Welt zum Himmel führt, so leitet dies Puppenspiel — es wird in München nach der Fassung von Karl Simrock gegeben — von der Hölle durch die Welt zur Hölle, und zwar von der antiken zur deutschen Hölle. Plutos Reich, eine Felsengrotte, tut sich in der ersten Szene auf. Hier erscheint der höllische Fährmann Charon und klagt, daß er zu wenig große Seelen zu fahren habe. Pluto zeigt sich ihm geneigt, zitiert seine Geister, darunter auch Mephistopheles, und sendet sie zur Oberwelt hinauf, um eine der großen Seelen, die des Doktor Faustus, zu umstricken, die sich insgeheim schon lange den höllischen Mächten zuneigt. Charon verkündet seine Befriedigung in wohlgeremten Alexandrinern, und der Vorhang fällt. Wenn er sich wieder hebt, erblickt man den Faust in eigener Person. Er sitzt im Sorgenstuhl vor dem Pult und spricht seinen Monolog, der von Marlowe bis Goethe das Werk in allen seinen Fassungen einleitet. Schon das Faustbuch hatte eine Vertiefung der Faustgestalt mit den Worten angedeutet: „er name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründe am Himmel und Erden erforschen“; an diesem Punkt setzte Marlowe mit feinfühligster Dichterkraft ein und machte den Faust in seinen Grundzügen bereits zu dem, was er auch bei Goethe geblieben ist: der Repräsentant des ewig menschlichen Dranges nach Erkenntnis und Genuß. In naivster Form ist er es auch im Puppenspiel, doch überwiegt hier das Streben nach Macht und Wohlbehagen. Mit Hilfe eines Zauberbuches, das ihm auf geheimnisvolle Weise ins Haus gebracht wird, beschwört er die Geister, und

nun folgt die bekannte Unterredung über die Schnelligkeit dieser höllischen Diener, wie sie auch in Lessings ‚Faust‘-Fragment sich erhalten hat. Mephisto, der sich dem Gedanken des Menschen an Schnelligkeit vergleicht, wird vom Faust zum Diener auserkoren; während sein guter und sein böser Geist unsichtbar warnen und treiben, verschreibt Faust sich ihm für die Ewigkeit, wogegen Mephisto sich ihm zum Dienst auf vierundzwanzig Jahre verpflichtet. Nachdem der Pakt geschlossen worden, schwebt die Gestalt des guten Geistes sichtbar als Engel hernieder und wehklagt laut um die für ewig verlorene Seele.

Der folgende Aufzug spielt in Parma, wohin sich Faust, um die Herrschaft über seinen neuen Diener zu erproben, durch Mephisto auf einem Zaubermantel hat versetzen lassen. Dort treibt er allerlei Zaubereien vor dem Herzog und seiner Gemahlin, diese verliebt sich in ihn, und er muß fliehen, weil der eifersüchtige Gemahl ihm nach dem Leben trachtet. Ein geflügelter Drache führt ihn mit Mephisto nach der Heimat, wo der letzte Aufzug sie wieder zeigt. Zwölf Jahre sind nach Fausts Rechnung verflossen, denn er hat nur die Tage dieser Jahre gezählt. Mephisto aber hat ihm auch die Nächte gedient, die Zeit ist um, und wenn die zwölfte Stunde schlägt, muß Faust zur Hölle hinunter. Nun pakt ihn die Reue, und vor dem Namen des Ewigen, den er am Muttergottesbilde betend ausruft, muß Mephisto entweichen. Er verschwindet jedoch nur, um mit dem schönsten aller Weiber, mit Helena, wiederzukehren, und bei diesem Anblick entragt Faust dem Himmel von neuem für ewig. Das liebliche Phantom freilich zerrinnt in seinen Armen und verwandelt sich in eine häßliche Schlange, aber verloren ist er nun doch. Die letzten Stunden jagen mit rasender Geschwindigkeit an ihm vorüber, und während er bebend die Glockenschläge zählt, verkünden ihm überirdische gewaltige Stimmen: *Fauste, Fauste, accusatus es — judicatus es — in aeternum damnatus*

es! Die Mitternacht schlägt, und die höllischen Geister stürzen sich auf Faust, um ihn unter Feuerregen in den ewig glühenden Abgrund zu schleudern.

In diesen letzten Szenen lebt die echte Größe des alten Volksschauspiels fort, auch Christoph Marlowes heißer Dichtera-tem weht daraus her. So klein die Schauspieler sind, von deren Lippen die für ihre Gestalten so mächtigen Stimmen zu kommen scheinen, so stark und tief ist die Wirkung dieser volkstümlichen, halb religiösen Tragik. Für die kindlichen Zuschauer des Marionettentheaters freilich ist die Komik des Kasperle, der hier in keinem Stücke fehlen darf, erheblich wichtiger, als die Erschütterungen bei Fausts Verdamnis. In Wien, wo der Hanswurst sein Leben am zähesten und längsten bewahrt hat, ist er auch in das alte Faustspiel eingefügt worden und hat von da seine Wanderschaft angetreten ins deutsche Reich. Man brachte ihn mit der Handlung in Verbindung, indem Fausts Famulus Wagner sich den Kasperle als Diener für die grobe Arbeit engagieren mußte, doch wuchs der Hanswurst hier über den leeren Spafmacher dadurch hinaus, daß er die Taten des Faust in gewisser Weise parodierte. Beim Durchstöbern des Zauberbuches zitierte er aus Versehen die höllischen Geister, deren er sich mit ein paar energischen Fuß-ritten jedoch tapfer zu erwehren mußte, unter allerlei Mißgeschick machte er die Reise nach Parma mit und wurde zum Schluß Nachwächter, der die Sterbestunde seines verlorenen Meisters ausrufen mußte. So entstand eine heitere, den Hauptorgängen parallel laufende Nebenhandlung, wie auch Shakespeare sie liebte, und wie sie diesem alten Volksstück einen neuen Reiz verlieh. Das kleine Publikum des Marionettentheaters jubelt heute noch über jeden Scherz des Kasperle, während die ernster gestimmten Erwachsenen schöne Reste von Jahrhunderte alter Poesie in dem Puppenspiel mit Freude und Erschütterung entdecken. Den eigentlichen Ge-

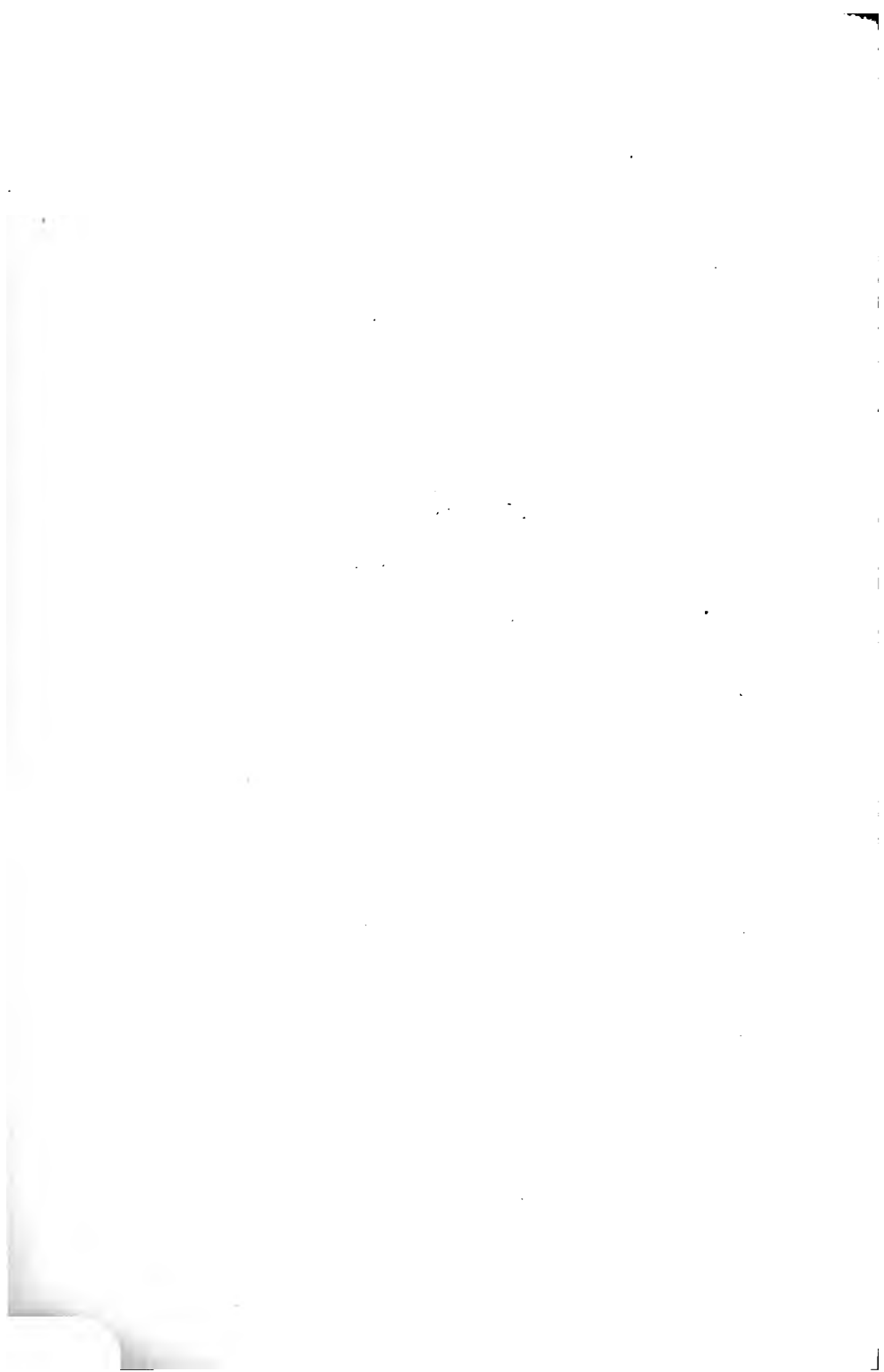
nuß aber gewährt der Ausblick auf den himmelstürmenden Gipfel, den Goethe von dieser kleineren Höhe aus erstiegen hat; dort hinan riß er aus den verworrenen Tiefen eines wüsten Lebens den abenteuernden Doktor Faustus mit sich empor und führte ihn in Sphären hinein, wo er kühn von sich sagen durfte:

Es kann die Spur von meinen Erdentagen  
Nicht in Aonen untergehen.

---

# Schiller

Siesto. — Wilhelm Tell.



## Fiesko.

Es ist wie ein Bild aus einem schönen Traum und gleich ihm plötzlich hervorgestiegen aus der Nacht. Eben noch die Finsternis des Tunnels, für das überraschte Auge durch künstliche Lichter kaum erhellt, und nun dieser zauberhaft wunderbare Anblick voller Glanz und Farbe: die ganze Stadt Genua, im Halbkreis aufgebaut um den blauen Golf und den Mastenwald seines Hafens, emporsteigend an den Hängen der Berge, weiß leuchtend in der darüber hinströmenden Sonnenglut, und so für ein paar Sekunden dem Auge freigegeben, um gleich wieder zu verschwinden zwischen Mauern und Wänden. In dem ganzen Italien gibt es kaum eine zweite Stelle, durch plötzliche Enthüllung ihrer Schönheit gleich überraschend und bezaubernd wie dieser Endpunkt des nächtlichen Tunnels, aus dem der Zug hinunterdonnert zu der stolzen Stadt. Man sieht halb geblendet all die Herrlichkeit von Erde und Wasser und versteht im selben Augenblick die in der Erinnerung aufblühenden Worte Fieskos: „Diese majestätische Stadt!“ Und man versteht auch den Gedanken, der sich in einer ehrgeizigen Seele an diese erste Empfindung reiht: „Mein! und darüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag — darüber zu brüten mit Monarchenkraft!“

In diesen Worten, die einen ungewöhnlichen Menschen

aus seiner Umgebung heraus erklären, liegt auch der tragische Kern der Dichtung, die Schiller ein ‚republikanisches Trauerspiel‘ genannt hat. Tragisch mußte das Werk sich zuspitzen, sobald Fiesko im Kampfe für die Freiheit der Republik nicht die Kraft besaß, den eigenen Ehrgeiz zu bezwingen, sondern die Hand nach der Herzogskrone ausstreckte; für Schiller aber, dem die tragische Gerechtigkeit noch ein gültiges Gesetz war, mußte diesem inneren Untergang edler Eigenschaften dann auch der äußere, leibliche Untergang folgen. In den ‚Räubern‘ hatte er das gute und böse Prinzip lebendig verkörpert einander gegenüber gestellt; nun mochte es ihn locken, einmal beide, sich gegenseitig befehdend, in einem Menschen zu vereinigen. Dazu bot ihm die Gestalt des Grafen von Lavagna, Giovanni Luigi de Gieschi, treffliche Gelegenheit, aber trotzdem war es nicht der glücklichste Tag seiner Dichterlaufbahn, als ihm die von dem Kardinal von Reß verfaßte Geschichte der Verschwörung des Fiesko gegen Genua in die Hände kam. Denn für Schillers Natur war die Zeichnung ganzer, großer Empfindungen stets angemessener als die Schilderung der gemischten und halben; außerdem aber lastete seinem neuen Helden eine Last politischen Beiwerkes an, der sein innerstes Menschentum nur schwer entwickelt ließ. Diesen Fehler hat Schiller selbst gefühlt und ihn in der Vorrede zu seiner Tragödie mit den Worten ausgesprochen: „Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, dünkt mich, der politische Held in eben dem Grade kein Sujet für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintansetzen muß, um der politische Held zu sein. Es stand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Blut einzuhauchen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung herrscht; aber die kalte unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen — das stand bei mir.“ Diese Anknüpfung hat



Schiller in seiner Dichtung überall versucht, aber indem unter dem Feuerhauch seines Genius geheuchelte oder halbe Empfindungen vielfach zu echten und ganzen umgeschmiedet wurden, verlor sein Held an Glaubwürdigkeit, was er momentan an Gefühl gewann, weil seine Handlungen ihn dann wieder Lügen strafen mußten. So ist es gekommen, daß die Tragödie ‚Fiesko‘ trotz mächtiger Züge von Größe und Leidenschaft in vielen Szenen, die mit dem Stempel eines unsterblichen Dichters gezeichnet sind, im ganzen doch das dem Publikum fremdeste Werk unter allen Dichtungen Schillers geblieben ist.

Daß der neue Stoff den Schöpfer der ‚Räuber‘ lockte, kann man trotzdem verstehen, denn ein aufrührerisch-kühner Geist lebt in der Geschichte dieser Verschwörung eines jungen, schönen, glänzenden Grafen gegen die Republik von Genua und spricht nicht minder aus der Person des Mannes, dessen Aufzeichnungen Schiller für sein Trauerspiel hauptsächlich benutzte. Wie die Dichtung ist auch die Geschichte von Fieskos Verschwörung ein Jugendwerk; der spätere Kardinal von Retz war erst siebzehn Jahre alt, als er sie schrieb oder richtiger, sie zum großen Teil aus dem italienischen Original des Mascardi übersetzte. Seine Arbeit erfüllte er mit so großer Bewunderung für den aufrührerischen Grafen und stellte sich darin so ganz auf die Seite der Verschwörer, daß Richelieu beim Lesen des Buches ausrief: „Dieser junge Geistliche wird ein unruhiger und gefährlicher Kopf werden!“ Die Vorhersagung des klugen Menschenkenners hat Retz denn auch im vollsten Maße erfüllt. Er, der sich selbst ‚das unfürchlichste Gemüt von der Welt‘ nannte, machte mit dreiundzwanzig Jahren schon eine Verschwörung gegen den Kardinal von Richelieu und kam als Erzbischof von Paris mit einem Dolch in der Tasche, dessen Griff sichtbar hervorschaute, in das Parlament, so daß die Pariser spotteten: „Seht doch das Brevier unseres Erzbischofs!“

Es ist begreiflich, daß Schillers freiheitsdurstige Seele, die vor kurzem erst die ‚Räuber‘ wie einen Brand in die Welt geschleudert hatte, in solchem Manne und in solch einem Werke verwandte Züge entdeckte und sich mit rascher Leidenschaft in die Geschichte von Fieskos Verschwörung vertiefte. Heute wird, obwohl Schiller selbst in der Vorrede zu seiner Tragödie dies Werk des Kardinals von Reg an erster Stelle nennt, unter tausend Lesern nur selten einer sich die Mühe machen, das alte Buch hervorzuholen, an dessen Schilderungen sich Schillers Phantasie entzündete. Tut er es aber, so findet er sich belohnt. Durch die Vergleichung mit dem Trauerspiel des jungen Dichters und durch die Erkenntnis, wie frei und sicher dieser im Vollbewußtsein der Souveränitätsrechte des Poeten schon bei seiner ersten historischen Tragödie mit den geschichtlichen Thatfachen umging, wie leicht er, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, ‚mit der Historie fertig wurde‘. Zuerst galt es, das Hauptgebrechen des Stoffes zu beseitigen, ihm eine tragische Spitze zu geben und ihn so überhaupt erst für die Dichtung brauchbar zu machen. Der wirkliche Fiesko ist nicht um seiner Schuld willen, sondern durch einen unglücklichen Zufall ums Leben gekommen. In der Eile und Aufregung seines gefährlichen Unternehmens trat er in der Dunkelheit der Kampfnacht auf der Laufplanke zu einer im Hafen liegenden Galeere fehl, stürzte in das Wasser, ohne daß seine Freunde es bemerkten, und ertrank, durch das Gewicht seiner Rüstung in die Tiefe gezogen, in demselben Augenblick, in dem er sich als Sieger und Herr von Genua betrachten durfte. Das ist ein trauriger Zufall, aber keine tragische Katastrophe, und hier mußte der Dichter, eine solche schaffend, zuerst sein Herrenrecht über den Stoff gebrauchen. Er tat es, indem er die Gestalt des Verrina, wie sie die Geschichte ihm bot, von Grund aus umgestaltete und in ihr Gegenteil verkehrte.

In dem Streit um die Herrschaft von Genua, in dem die

Doria, von Kaiser Karl V. gestützt, zu gefährlichen Ansprüchen herangewachsen waren, stand Verrina unbedingt auf der Seite Fieskos, den Frankreich und der Papst zu seinem Unternehmen im stillen ernunberten. Verrina war ein leidenschaftlicher Feind der Doria und an Fiesko nicht nur durch Freundschaft, sondern auch durch materielles Interesse gebunden, da er sich durch verschwenderisches Leben fast ganz ruiniert hatte. In einer langen Beratung, die des Grafen endgültiger Entscheidung zu dem verhängnisvollen Unternehmen voranging, hatte sein Genosse Calcagno in beredten Worten zur Mäßigung und zum Frieden gemahnt und Fiesko gewarnt, nicht zum Katilina von Genua zu werden. Da trat Verrina ihm entgegen und stachelte den gesunkenen Mut Fieskos durch Feuerworte an, mit denen er ihm das Vertrauen auf die eigene Kraft zurückgab und sogar die Unterstützung durch Frankreich von sich wies. Er rief ihm zu, daß die Ahnen aller Fürsten einmal Usurpatoren gewesen seien, und pries das Verbrechen, eine Krone an sich zu reißen, als so erhaben, daß es fast als Tugend gelten könne. Unter allen Anhängern des Grafen gab es keinen, der seinen geheimsten Herrscherwünschen so weit entgegenkam wie gerade Verrina, und es zeugt von dem kühn waltenden Geiste Schillers, daß er alles, was ihm die Geschichte hier vorschrieb, mit einem festen Federstrich ausstülte und eben diesen Mann zu dem düster-gewaltsamen Typus eines echten, unwandelbaren Republikaners umschuf. Nur so konnte er den einstigen Freund Fieskos zu seinem Richter und Mörder werden lassen, konnte den Gegensatz der Charaktere und Interessen schaffen, ohne den es kein wahres Drama gibt.

Auch sonst ist es lehrreich zu sehen, wie er die Gestalten der Geschichte für seine Dichterzwecke verändert oder ausgeführt hat. Die meisten seiner Personen fand er in jenen Aufzeichnungen vor; Andrea und Gianettino Doria, Sacco, Buonogognino, Comellino, Zenturione, Ufferato haben in Wahrheit

auf die eine oder andere Weise ihre Namen mit der abenteuerlichen Begebenheit verknüpft. In den Gestalten der beiden Doria ist Schiller der Überlieferung ziemlich treu gefolgt, und wenn er dem alten Andrea noch mehr Größe und Adel geliehen hat, so zeigt sein Gianettino ganz jene Züge eines rohen Gewaltmenschen, mit denen auch der Kardinal von Reß ihn abgemalt hat. Am bedeutendsten tritt die Kraft des Dichters da hervor, wo er neue Gestalten aus seiner Phantasie geschaffen hat, oder wo aus kleinen Keimen, die er vorfand, ihm lebendige Gebilde rasch emporgewachsen. In künstlerisch genialer Weise hat er das Schicksal der mit Füßen getretenen Republik in einem einzelnen Menschenschicksal wiedergespiegelt und herzerschütternd greifbar ihr Elend verkörpert, indem er die Figur der entehrten Beta seiner Tragödie einfügte. Hier weckt in Wahrheit Empfindung Empfindung, und inmitten politischer Fragen tönt der Schmerzensschrei einer zertretenen Kreatur ergreifend an unser Ohr. Diese Figur ist ganz sein, für sie bot sich kein Anhalt, kein Wink. Die beiden anderen Frauengestalten seiner Dichtung, Fieskos Gattin und die Gräfin Imperiali, hat er nach schwachen Andeutungen weiter ausgeführt. Fieskos Gemahlin erscheint in dem Bericht des Kardinals von Reß nur einmal, als sie unmittelbar vor dem Ausbruch der Verschwörung ihren Gatten im Verein mit seinem früheren Erzieher, Paolo Pansa, unter Tränen beschwört, von seinem gefährlichen Unternehmen abzustehen; die Schwester des Gianettino Doria, die für Schiller zur Gräfin Imperiali geworden ist, wird überhaupt nicht mit Namen genannt, sondern nur erzählt, daß ihre Hochzeitsfeier mit Giulio Cibo, einem Schwager Fieskos, zur Ausführung des Verschwörungsplanes in Vorschlag gebracht, von Fiesko aber verworfen worden sei. Der Gemahlin des Grafen hat Schiller ihre tränenreiche Rolle gelassen, den Erzieher Pansa, der keine Bedeutung für seine Dichtung besaß, hat er ganz beseitigt, aus der namenlosen

Schwester des Gianettino Doria aber die Gräfin Imperiali gemacht, in der sich größere Schöpfungen — wie die Prinzessin Eboli — von weitem ankündigen. Am genialsten aber hat er sich, von den Berta-Szenen abgesehen, da gezeigt, wo er den Mohren Muley Hassan auf die Bühne stellte. Für diese Figur hatte ihm die Geschichte nur die schwächste Andeutung gegeben. Als Fiesko zur Ausführung seines Vorhabens schritt, suchte er sich dadurch zu rechtfertigen, daß er Briefe vorwies, in denen nach seiner Angabe Karl V. dem Andrea Doria die Herrschaft über Genua zusicherte und verschiedene Mordanschläge der Doria gegen ihn selbst enthüllte. Wie er behauptete, hatte Gianettino Doria schon dreimal Leute zu dingen gesucht, um ihn zu vergiften, und hatte dem Hauptmann Lercaro den Auftrag gegeben, Fiesko mit den Seinen sofort zu ermorden, sobald sein Oheim und Adoptivvater Andrea gestorben sei. Dieser Mordanschlag war der feste Punkt, den Schiller in der Geschichte fand; der Schritt aber von da bis zur Ausgestaltung der lebensprühenden Spitzbubenphysiognomie des Mohren war die beste Probe seiner schöpferischen Kraft.

Am schärfsten hat Schiller bei der Zeichnung des Fiesko selbst die überlieferten Linien festgehalten. In dem Werke des Kardinals von Reß findet sich eine begeisterte Schilderung des Grafen, in der von ihm gesagt wird: „Er hatte ein stets gleichmäßiges, offenes, angenehmes, selbst heiteres Wesen; er war höflich gegen jedermann, aber mit den nötigen Abstufungen nach Verdienst und Würdigkeit. Seine Freigebigkeit war so groß, daß er den Bedürfnissen seiner Freunde schon zuvorkam; auf das strengste hielt er sein Wort, und nie war jemand fester davon überzeugt als er, daß Geiz, Kälte und Stolz die schönsten Eigenschaften des Menschen verdunkeln. Was aber den Reiz einer wunderbaren Erscheinung verlieh, war der Reiz seiner Erscheinung, und daß alles, was er tat, in einer großen, vornehmen Art geschah, die edle Abkunft

verriet und ihm die Neigung und Achtung von aller Welt gewann.“ Bekanntlich hat Schiller dem Personenverzeichnis zu seiner ‚Siesko‘-Tragedie kurze Charakterschilderungen der darin Handelnden beigegeben; wenn er hier von seinem Helden sagte: „junger, schlanker, blühend schöner Mann von dreißig Jahren, stolz mit Anstand, freundlich mit Majestät“, so entsprach das ganz jener Schilderung. Wenn er aber hinzufügte: „höfisch-geschmeidig und ebenso tückisch“, dann hatte er auch dafür in den Handlungen des historischen Grafen Anhalt genug. Namentlich den Doria gegenüber zeigte sich Siesko als vollendeter Heuchler und Schauspieler; dem Andrea erwies er die größte Verehrung, dem Gianettino die engste Freundschaft. An dem Tage, der für die Ausführung seines Planes bestimmt war — dem 2. Januar des Jahres 1547 — ging er noch gegen Abend in den Palazzo Doria, wo er die Kinder Gianettinos auf den Arm nahm und sie in Gegenwart ihres Vaters, der wenige Stunden darauf unter den Schwertstreichen der Verschworenen sein Leben verlieren sollte, herzte und küßte. Diesen häßlichen, wenn auch durch des Gegners Tücke halb entschuldigenden Zug hat Schiller mit seinem Tactgefühl von seinem Helden ferngehalten. Daß er eine Imperiali betrügt, verzeiht man ihm gern und täte es noch lieber, wenn der Dichter die Heuchelei des Grafen stets in ihren echten Farben gemalt und ihr nicht zuweilen den warmen Glanz einer wahren Leidenschaft geliehen hätte. So entsteht in uns ein Gefühl der Unsicherheit über den Charakter Sieskos, und sein eigenes Schwanken zwischen unedlen und großen Gefühlen — auch dies fand Schiller in der Geschichte angedeutet — verwirrt das Urtheil über ihn noch mehr. Der historische Siesko war ein vorsichtiger Zauderer und Überleger; er scheute sich vor dem Schritte, den zu tun es ihn lockte. Als er schon die Anerbietungen Frankreichs angenommen hatte, rief er die bereits abgewiesenen Unterhändler zurück und erklärte ihnen, er habe

sich übereilt. Auch den edleren Kampf zwischen seinem Ehrgeiz und seiner Tugend hat er vielleicht in Wahrheit gekämpft; einige Worte des Verrina lassen sich dahin deuten. Dieser selbst ist fest überzeugt, daß Fiesko das Recht und die Pflicht habe, sich eine Krone aufs Haupt zu setzen, um die unwürdige Stirn des Gianettino Doria ungekrönt zu erhalten, doch fügt er dem Fiesko gegenüber diesem Gedanken die Äußerung hinzu: „Wenn Ihr zu empfindlich seid, um auch nur den Schatten eines Tadels zu ertragen, wer hindert Euch denn, der Republik die Freiheit zu schenken, die Ihr für sie erkämpft habt, und Euere Krone in ihre Hände zurückzulegen?“ Seine wahren Zwecke durch die Tat zu enthüllen, hat Fiesko nicht Zeit und Leben genug gehabt; seine schönen Reden unmittelbar vor dem Ausbruch des Kampfes über die Freiheit des Vaterlandes und die Ehre Genuas sind bei einem so geschickten Heuchler kein Beweis, daß nicht persönliches Interesse ihn trieb. Aber vielleicht hat trotzdem der Widerstreit großer und niedriger Empfindungen seine Brust schmerzlich zerrissen.

Schiller hat ihm durch diesen Kampf guter und böser Mächte um seine Seele die Teilnahme des Zuschauers gewonnen, wenn er dem Charakterbild auch die einseitige, leicht verständliche Klarheit dadurch geraubt hat. Wie nahe sein Held der gefährlichen Grenze zwischen Tugend und Sünde steht, wie sehr er von der einen Seite zur andern schwankt, dafür gibt es einen merkwürdigen, fast schon in Vergessenheit geratenen Beweis. Es ist Schillers Bühnenbearbeitung des Werkes für die erste Aufführung in Mannheim. Trotz des Erfolgs der ‚Räuber‘ wurde es ihm nicht leicht gemacht, diese zweite Dichtung auf das Theater zu bringen, zwei Jahre voller Kampf, Not und Entbehrung gingen hin, bis es dazu kam. Schon 1782 hatte Schiller sein Werk dem Intendanten Dalberg gesandt, aber wenig Ermunterung erfahren; auch eine willig vorgenommene Bearbeitung hatte ihm den Zugang zur Bühne nicht

erschlossen. Endlich ertrug er es nicht länger und fuhr selbst nach Mannheim, um persönlich für sein Stück zu wirken, und jetzt im unmittelbaren Verkehr mit dem Dichter fing auch Dalberg wieder Feuer, das jener freilich mit scharfer Menschenkenntnis als ‚Pulverfeuer‘ bezeichnete, ‚das plötzlich losgeht, aber ebenso schnell wieder verpufft‘. So weit jedoch kam es, daß Schiller eine feste Stellung als Theaterdichter für ein Jahr erhielt. In dieser Zeit sollte er drei neue Stücke liefern, wozu eine weitere Bearbeitung des ‚Fiesko‘ gehörte, und in dieser Form ist das Werk am 11. Januar 1784 zum ersten Mal auf die Bühne gebracht worden. Wenn man dabei von einer Bearbeitung spricht, so ist das eigentlich ein falsches Wort. In Wahrheit hat Schiller zwei ganz verschiedene Dramen ‚Fiesko‘ geschrieben, von denen das eine ein republikanisches Trauerspiel, das andere nach Inhalt und Titel ein republikanisches Schauspiel ist. Daß es dem Dichter möglich war, dies zu tun, ohne das Stück in allen seinen Szenen von Grund aus umzuändern, ist ein Beweis für die unsichere Grenzstellung seines Helden, die es gestattete, ihn das eine Mal nach der Seite des persönlichen Ehrgeizes, das andere Mal nach der Seite der republikanischen Freiheit hin sich entscheiden zu lassen. Bei jener ersten Aufführung in Mannheim siegten Tugend und Freiheit; als Schauspiel kam ‚Fiesko‘ auf die Bühne. Hier wurde der Held vom Ehrgeiz nur versucht, nicht bezwungen, hier brauchte er nicht von Verrinas Hand zu sterben. So war denn auch der Schluß des Werkes völlig verändert. In einem Selbstgespräch, das der Tragödie ‚Fiesko‘ fehlt, hatte Schiller seinen Helden im fünften Akte bereits als Sieger über die versuchenden Mächte in der eigenen Brust gezeigt; äußerlich aber ließ er ihn dann noch für kurze Zeit die Rolle des siegreichen Usurpators spielen. Als Herr trat Fiesko unter das Volk, nachdem Andrea Doria entflohen, Gianettino gefallen war, und in feierlichem Zuge nahen die



huldigenden Senatoren dem erfolgreichen Verschwörer, um ihm Szepter und Herzogsmantel darzubieten. Entsetzt flehte Verrina ihn an, die Freiheit nicht zu verraten, der sie beide hätten dienen wollen, aber Fiesko trieb eine Weile noch sein Spiel mit dem unerschütterlichen Republikaner, bis dieser sein Schwert gegen den einstigen Freund erhob. Er wurde entwaffnet und von dem wütenden Volke ergriffen, das ihn zum Tode schleifen wollte, dann aber durch die Worte Fieskos gerettet, mit denen dieser seine wahre Natur und den Adel seiner Seele enthüllte. Die Maske der Ehrsucht vom Gesichte reißend, trat er unter die Genueser, zerbrach das ihm gereichte Szepter, warf die Stücke in die erstaunte, aufjubelnde Volksmenge und rief: „Seid frei, Genueser! Und die monarchische Gewalt vergehe mit ihrem Zeichen!“ Während Verrina gerührt an seine Brust sank, sprach Fiesko zu dem vor ihm knieenden Volke die Schlussworte: „Stehet auf, Genueser! Den Monarchen hab' ich euch geschenkt — umarmt euren glücklichsten Bürger.“

Dem Personenverzeichnis des ‚Fiesko‘ in Mannheim hatte Schiller, wie bei den ‚Räubern‘, auf Dalbergs Wunsch eine ‚Erinnerung an das Publikum‘ beigegeben, die ebenso merkwürdig ist wie die Bearbeitung selbst. Denn sie zeigt, auf welche Art Schiller die von fremder Seite — von Dalberg und Jffland — ihm aufgezwungene Verwandlung seines Werkes vor sich selbst und demnächst auch vor dem Publikum zu rechtfertigen suchte. „Eigentlich,“ sagte er, „sollte das Tableau für den Dichter reden, und er selbst die Entscheidung hinter dem Vorhang erwarten. Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, das Urtheil der Zuschauer für meine Manier zu bestechen, und der Faden des Trauerspiels liegt nicht sehr versteckt, dennoch setze ich einen zu großen Wert in die Aufmerksamkeit des Publikums, als daß ich ihm nicht auch die wenigen Augenblicke sollte zu retten suchen, die darauf gehen würden, bis es ihn fände. Fiesko ist der große Punkt dieses Stückes, gegen

welchen sich alle darin spielenden Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer, hinsenken — Fiesko, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug — Fiesko, ein großer, furchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen, epikurischen Müßiggangs, in stiller, geräuschloser Dunkelheit gleich dem gebärenden Geist aus dem Chaos einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet, und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, währenddes Riesenpläne und wütende Wünsche in seinem brennenden Busen gären — Fiesko, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife, vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt, und wie ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziel unfehlbar entgegen laufen — Fiesko, der nichts fürchtet, als seinesgleichen zu finden — der stolzer darauf ist, sein eigenes Herz zu besiegen, als einen furchtbaren Staat — Fiesko, der zuletzt den verführerischen, schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwirft, und eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volkes zu sein. Man erwartet vielleicht, daß ich die Freiheit rechtfertige, die ich mir in diesem umgeformten Fiesko gegen die historische Wahrheit, ja, gegen meine erste Darstellung selbst erlaubte. Nach jener sowohl als nach dieser arbeitet der Graf auf den Umsturz der Republik, in beiden kommt er in der Verschwörung um. Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf. Der Genueser Fiesko sollte zu meinem Fiesko nichts als den Namen und die Maske hergeben — das übrige mochte er behalten. Ist es denn meine Schuld, wenn er weniger edel dachte — wenn

er unglücklich war? Müssen meine Zuschauer diese verdrießliche Wendung entgelten? Mein Siesfo ist allerdings nur untergeschoben, doch was bekümmert mich das, wenn er nur größer ist als der wahre — wenn mein Publikum nur Geschmack an ihm findet? Warum ich aber jetzt meiner eigenen ersten Schilderung widerspreche, die den Grafen durch seine Herrschsucht umkommen läßt, ist eine andere Frage. Es mag nun sein, daß ich zur Zeit, wo ich jenen entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen. Vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen. Über die moralische Beziehung dieses Stückes wird wohl niemand zweifelhaft sein. Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichsten Triebe, daß unsere besten Keime zum Großen und Guten unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeisterei und Mode der Natur kühnen Umriß beschneiden — wenn tausend lächerliche Konvenienzen am großen Stempel der Gottheit herumkünsteln — so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Stempel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldenmutes belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unseres alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt. Dieses Schauspiel, hoffe ich, ist Siesfos Verschwörung.“

Trotz dieser Rechtfertigung hatte das Werk nur einen schwachen Erfolg; einzelne Szenen erweckten Bewunderung, aber das Ganze ließ kalt. Der Deutsche hat für die Republik noch niemals Talent und Neigung gezeigt, und die Schicksale einer fremden italienischen Republik ließen in Mannheim das-

selbe Publikum ungerührt, das dem romantischen, erträumten Freiheitsstaate der ‚Räuber‘ willig zugejubelt hatte. Schiller selbst schrieb an Reinwald: „Den Fiesko verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut. Die Mannheimer sagen, das Stück wäre viel zu gelehrt für sie.“ Ohne Frage war das mangelnde Interesse für die republikanische Idee, die Schiller in dieser Bearbeitung mit noch positiverem Nachdruck verherrlicht hatte, als in der ersten Fassung des Werkes, einer der Gründe für den Mißerfolg. Andere aber liegen in der Dichtung selbst, vor allem in der unklaren Zwiespältigkeit des Fiesko, dessen erheuchelte Liebe zur Julia Imperiali ebenso häufig echt und wahr erscheint, wie die angebliche Liebe zur Freiheit der Republik. Seine Abweichungen von der Geschichte rechnet ein Theaterpublikum dem Dichter, der es zu packen weiß, nicht nach; da Schiller ihm jedoch diesmal die tiefen Erschütterungen der ‚Räuber‘ schuldig blieb, so haben die Gelehrten unter den ungelahrten Mannheimern ihm doch auch vielleicht die Kühnheit vorgeworfen, mit der er die Geschichte in dieser Bearbeitung noch sehr viel mehr gemeistert hatte als in seiner ersten Niederschrift. Den zufälligen Tod Fieskos in einen tragisch notwendigen zu verwandeln, das war des Dichters gutes Recht, aber den Verschwörer am Leben zu lassen als glücklichen Bürger der durch ihn befreiten Republik, das hieß den wirklichen Verlauf der Ereignisse denn doch zu sehr in das Gegenteil verkehren.

Nein, Fiesko war tot und lag ertrunken auf dem Grund des Meeres, als die Verschwörung, ihres Urhebers und Führers beraubt, ebenso rasch niedergeworfen wurde, wie sie den flüchtigen Sieg erfochten hatte. Wären Fieskos Freunde vorsichtig genug gewesen, seinen Tod zu verheimlichen, vielleicht wären sie die Herren von Genua geblieben und hätten einen von den

Brüdern des Fiesko, die an der Verschwörung tätig beteiligt waren, an seine Stelle schieben können. So aber verrieten sie selbst in ihrer ersten Bestürzung den furchtbaren Verlust, der ihre Sache betroffen hatte, und gaben den Gegnern damit den Mut und die Macht zurück. Andrea Doria, der entflohen war, nahm unter glänzenden Ehrenbezeugungen seine alte Stelle wieder ein, und wenn er sonst vielleicht als milde und gütig hatte gelten können, so übte er jetzt furchtbare Rache für die Stunden der Angst, die er hatte erdulden müssen, und für den Tod seines Neffen Gianettino. Von den Führern der Verschworenen hatten sich Verrina, Calcagno, Sacco und Fieskos Bruder Ottobuono auf einer Galeere nach Marseille gerettet und dabei die edle Unvorsichtigkeit begangen, die beim Kampf an der Porta San Toma gefangenen Anhänger der Doria, Ferraro, Zenturione und Vaccaro, bedingungslos in Freiheit zu setzen und nach Genua zurückzusenden. Für diesen Edelmut ernteten sie keinen Dank. Denn als sie, von Marseille heimkehrend, in der Festung Montobbio, in die sich auch Fieskos zweiter Bruder Geronimo mit einigen Genossen geflüchtet hatte, Schutz suchten, wurden sie dort von Andrea mit kaiserlicher Hilfe belagert und nach vierzig Tagen zur Übergabe gezwungen. Geronimo de Fieschi, Verrina, Calcagno und Asserato wurden zum Tode verurteilt und hingerichtet, über Ottobuono de Fieschi aber der Blutbann ausgesprochen und seinem Geschlechte bis in das fünfte Glied verboten, jemals nach Genua zurückzukehren. Selbst am toten Stein übten die triumphierenden Anhänger der Doria ihre Wut: auf Senatsbeschluss wurde der prächtige Palast des Fiesko, wo der Gedanke der Verschwörung aufgekeimt und gewachsen war, zertrümmert, niedergerissen, der Erde gleich gemacht.

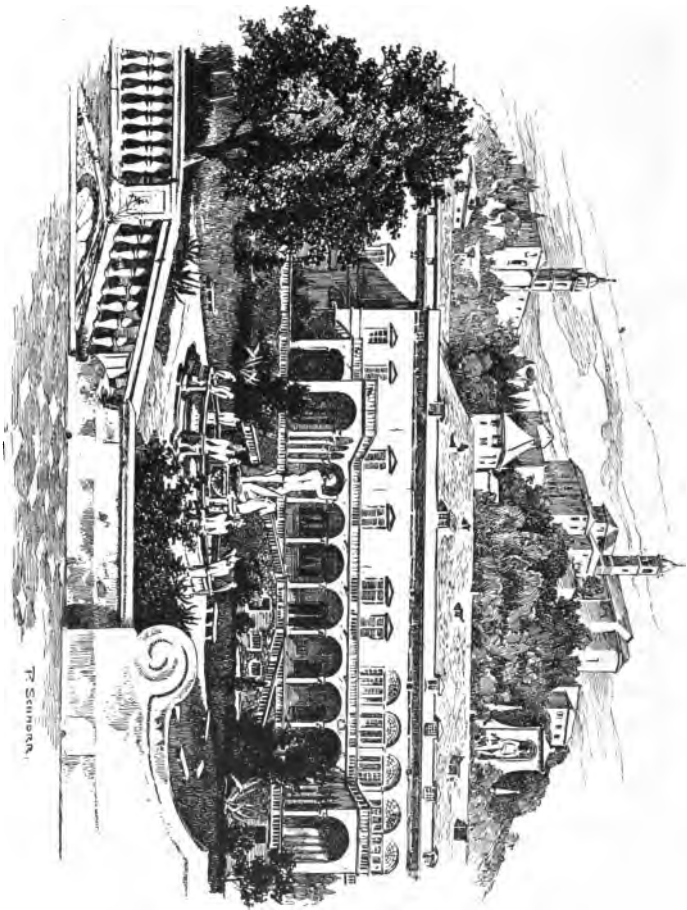
So sucht man heute vergeblich in Genua nach der Wohnstätte des Verschwörers, dessen Laufbahn an die eines glänzenden, rasch wieder verlöschenden Meteors gemahnt. Nur

die denkwürdige Stelle kann man finden, wo jener Palast gestanden hat, und wo sich vor wenigen Jahren noch ein herrlicher Blick nach Westen hin bot auf den blauen, strahlenden Golf und die majestätische Stadt, die ihn halbkreisförmig umschließt. Jetzt ist die frühere Schönheit leider durch eine Gruppe neuer, nüchternen Häuser verdeckt, über die hinweg man nur eben die Spitzen der gegenüberliegenden Berge erblickt. Der Palast stand neben der kleinen Kirche Santa Maria in Via Lata, und diese wenigstens ist erhalten geblieben, auch trägt die Straße, an der sie, ein wenig abseits, liegt, noch den Namen Via Fieschi. Von ihr führt ein verborgener Weg zu einem erhöhten Plateau an der Bergeslehne hinauf, das die alte, verfallene Kirche trägt. Es ist, als hätte die Zerstörung des Palastes auch sie mit betroffen. Die Rosette über ihrem Portal ist zertrümmert und kein Gottesdienst erfüllt mehr ihre Hallen mit Gesang und Weihrauchduft; zur Möbelfabrik ist der einstmals heilige Raum entweiht worden, wie eine Tafel über dem Eingang mit großen Buchstaben verkündet. In ihrem Verfall und ihrer Armseligkeit aber ist diese Kirche doch ein letzter Zeuge jener Verschwörungsmacht, und wie jetzt die Soldaten einer nahen Kaserne, auf der Terrasse davor umherlungern, mit ihren Schritten den Widerhall wecken, so tönte damals das dumpfe Waffenklirren der in Fieskos Palast heimlich sich Sammelnden um das alte Gemäuer.

Ein anderer Palazzo Fieschi unten am Meer ist in ein Hotel verwandelt worden, und die Stelle im Kriegshafen, wo Fiesko in der Dunkelheit der Januarnacht ertrank, ist in einem Gewirr von Bauten, Eisenbahnschuppen und Schienenanlagen fast unkenntlich geworden. Auch erzählt kein Grabmal von ihm und seiner Tat. Als die Leiche damals vier Tage nach dem Ereignis im Meer aufgefunden wurde, ließ Andrea Doria den Leib des Verschwörers eine Zeitlang unbeerdigt am Hafen liegen, dann aber wieder hineinwerfen in die Flut. So ist

für Fiesko das Meer, das er mit Genua zugleich beherrschen wollte, zum Mörder und zum Grabe geworden.

Die durch seinen Tod in ihre Rechte so schnell wieder Eingefetzten haben die Spuren ihres Daseins der Stadt umso fester und leuchtender aufgeprägt. Der Name des Andrea Doria begegnet dem Besucher von Genua auf Schritt und Tritt. In ihm hat das Geschlecht der Doria seinen Gipfel erreicht, das seit dem Anfang des zwölften Jahrhunderts mit dem Geschick und der Geschichte Genuas auf das engste verbunden war, und aus dem Staatsmänner, Kirchenfürsten, Helden in großer Zahl hervorgingen. Dem Andrea, dessen fast hundertjähriges Leben an Wechselfällen, Kämpfen, Siegen und beinahe fürstlichen Ehren überreich war, hat auch Schiller seine Bewunderung nicht versagt und ihm neben leichter Neigung zu prahlerischer Selbstüberhebung auch manche Züge von echter Größe verliehen. Solch ein Zug ist es, wenn er Fieskos Warnung vor der eigenen Verschwörung mit den Worten zurückweist: „Armer Spötter, hast du nie gehört, daß Andreas Doria Achtzig alt ist, und Genua glücklich?“ Am lebendigsten und reichsten lebt sein Andenken in dem Palazzo Doria fort, der nahe am Meer und nicht fern von dem Orte steht, wo Fiesko ertrank. Dieser Palast war ein Geschenk des Staates an den verdienten Helden, den ‚Vater des Vaterlandes‘. Für andere Verdienste hatte ein anderer Mann — der Doge Pietro Fregoso — das Gebäude im Jahre 1376 zum Geschenk erhalten, zu Andreas Zeiten aber traf seine Nachkommen das Geschick der Verbannung, und so wurde Andrea 1522 Herr des großen Palastes. Eine lange Inschrift berichtet darüber: Andrea habe dies Geschenk erhalten, ‚auf daß der durch übermächtige Arbeit schon Erschöpfte ein geehrtes Leben noch in Ruhe genieße‘. Er selbst hat dann viel dazu beigetragen, den Palazzo zu einem stolzen und glänzenden Denkmal seines Geschlechtes zu machen. Durch einen ausgezeichneten Architekten und Bildhauer, Gio-



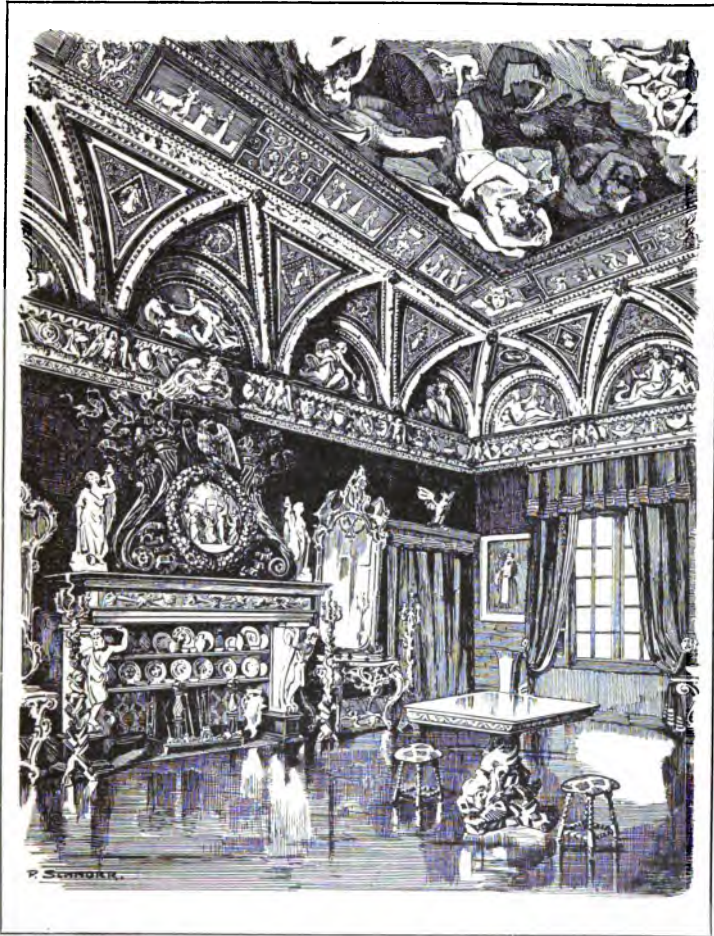
Palazzo Doria in Genoa.



vanni Montorsoli, den er nach Genua berief, ließ Andrea den Palast in vielen Teilen umbauen, und Perin del Vaga, ein Schüler Raphaels, mußte Treppenhäuser und Säle mit farbreichen Fresken im Stile seines Meisters ausschmücken. Leider ist von Montorsolis Schöpfung vieles verloren gegangen. Die Eisenbahn führt jetzt ganz nahe am Palaste vorbei und ihr hat eine großartige Freitreppenanlage zum Opfer fallen müssen, die das Gebäude mit den am Bergabhänge sich hinaufziehenden, jetzt noch durch eine mächtige Herkulesstatue — il Gigante — als Zubehör zu dem reichen Besitz gekennzeichneten Gärten verband. Ein kleines Modell von dieser verschwundenen Anlage ist erhalten geblieben und zeigt, wie schön und malerisch sie war. Heute schließt eine fast schmucklose, nüchterne Fassade den Palast nach der verkehrsreichen Straße hin ab, die daran vorüber nach Sampierdarena und Pegli führt; auf der Seite nach dem Meere hin aber, das nur durch eine Gartenanlage im altitalienischen Stil von ihm getrennt ist, zeigt der Palazzo eine vornehmere und prächtigere Gestalt. Auf weit vorspringender Terrassenanlage erhebt sich mit Säulen und Bögen eine malerische Loggia, von der zwei große, säulengetragene Vorbauten mit umfangreichen Altanen sich noch weiter vorschieben. Das gibt eine kräftig schöne Gliederung. Eine breit ausgreifende Freitreppe führt zum Garten hinunter, und am Meeresufer entsprechen ihr weitere Treppen- und Terrassenanlagen, malerisch aufgebaut. Zwischen beiden aber liegt der grüne, halbverwilderte Garten mit weißen Marmorbänken im hohen Gras und einem prächtig aufsteigenden Marmorbrunnen, dessen Bassin von Adlergestalten umgeben ist, während Neptun — er trägt die Züge des Andrea Doria — auf einer Muschel, von Seepferden gezogen, in der Mitte seinen Dreizack erhebt. Von der Landseite über das Dach des Palastes schauen die Berge her; dort steht inmitten von üppigem Gartengrün der mächtige Herkules in einer Nische, hoch oben auf der Höhe er-

heben ein paar Kirchtürme ihre schlanken Gestalten in die Luft.

Wie drüben am Berge der Gigante Wache hält, so spielen auch im Innern des Palastes die Giganten eine Rolle; das mächtige Geschlecht der Doria hat wohl etwas von ihrem Stolz und ihrer Kraft in sich verspürt. Nach einer Gigantenschlacht, in der Jupiter Blitze schleudernd sieghaft auf Wolken thront, führt der prachtvollste von den schönen Sälen seinen Namen; Perin del Vaga hat das Bild dieser Schlacht auf die Decke gemalt. Auch sonst ist der Raum in phantastisch reichster Weise ausgeziert. Ein riesenhafter Prachtkamin aus schwarzem Marmor mit weißen Gestalten darauf steigt bis zur Decke hinan, herrliche Spiegel von venetianischer und genueser Arbeit stehen daneben. Ein prunkvoller Lehnstuhl erinnert an Kaiser Karl V., der auf ihm gesessen haben soll, als er Genua besuchte, um die Selbständigkeit der Republik anzuerkennen und Andrea, der auf einem alten Bilde noch den Namen Auria trägt, mit dem Titel D'Oria den Adel zu verleihen. Nicht in diesem, aber in einem anderen, späteren Bilde schaut auch Andrea selbst von der Wand herab. Es ist ein müdes, trauriges, weltchmerzliches Greisengesicht, von langem, weißem Bart umwallt, das sich uns hier zeigt. Eine seltsame Genossin ist bei ihm auf dem Bilde. Mit großen Augen, scheinbar mitleidig zu ihm hinblickend, sitzt seine Lieblingskate ihm gegenüber, als wollte sie sagen: „Von all den Deinen bin ich allein dir geliebt.“ Aus diesem Saal tritt man durch eine Glastür auf die hohe Altane über der Loggia hinaus und hat nun mit einem Blick das ganze herrliche Genua vor sich und über sich, weit drüben auf der anderen Seite des Golfes auch die jetzt verbaute Stelle, wo der Palast Gieskos einst glänzte und drohte. Auf den Garten hinabweisend aber zeigt der Führer an den letzten Stufen der zum Meere hinunterführenden Treppe die Stelle, wo Gianettino Doria in jener Verschwörungsnacht tödlich getroffen fiel.



Saal im Palazzo Doria zu Genua.

Unmittelbar an den Palaſt lehnte ſich das Thomasto-  
an, damals die Stätte des erbittertſten Kampfes. Von ihm  
ſteht aber nur noch ein einzelner alter Turm in der Umfaſſungs-  
mauer der Gärten. Dafür bieten andere Bauten und Plätze  
der Stadt wieder reichere Erinnerungen an jene Zeit und an  
das Geſchlecht der Doria. Vor allem die kleine, alte Kirche  
San Matteo und der ſtille, wenig betretene Platz davor. Er  
iſt rings umgeben von Palaſten, die jenem Geſchlecht ge-  
hörten; einer von ihnen, der Kirche ſchräg gegenüber, der in  
ſeiner unteren Hälfte mit ſchwarzem und gelbem Marmor  
bekleidet iſt, trägt über einem anmutigen Renaissanceportal  
die Inſchrift: „Senat. Cons. Andreae de Oria, patriae libe-  
ratori munus publicum 1528“. Auch die Kirche San Matteo  
ſelbſt iſt an ihrer altersgrauen Faſſade, aus deren fugen junges  
Grün hervorwuchert, über und über mit Inſchriften bedeckt,  
die ſich auf die Doria und ihre Taten beziehen. In dieſer  
Kirche aber, die im Innern viel reicher und glänzender iſt, als  
ihre Außenseite vermuten läßt, hat nach ſeinem langen, un-  
ruhigen, bewunderten Leben der ‚Befreier des Vaterlandes‘  
den letzten Ruheplatz gefunden. Hoch oben unter dem Bogen,  
der ſich zwischen dem Kirchenschiff und dem Chorraum wölbt,  
iſt das Schwert des alten Kriegshelden freischwebend aufge-  
hängen, mit ſeinem gradlinigen, einfachen Griff in Kreuzes-  
form an dieſer Stelle mehr ein Symbol des Friedens als  
des Krieges. Schöne Statuen von Montorsolis Hand zieren  
den Raum des Chores, und derſelbe Künſtler hat die Gruft  
ſeines großen Beſchützers unter dem Chor mit einfach-edlem  
Schmuck verſehen. Zwei Genien tragen einen Sarkophag, und  
eine Inſchrift verkündet, daß hier Andrea Doria von einem  
fünfundneunzigjährigen Leben ausruht — der Mann, von dem  
Schiller ſeinen Gieſko ſagen läßt: „Mußt' ich dieſen Mann  
erſt ſtürzen, eh' ich lerne, daß es ſchwerer iſt, ihm zu gleichen?“  
Auch außerhalb Genuas lebt das Geſchlecht der Doria in

stattlichen Denkmälern fort. Im Tale der Nervia, die sich zwischen Bordighera und Ventimiglia in das Meer ergießt, erhebt sich bei Dolceaqua die in Trümmern noch mächtige Ruine eines alten Schlosses der Doria. Auf steiler Höhe wächst sie über den kleinen Ort empor, der — selbst ruinenhaft, verfallen und grau — sich zu ihr herandrängt, als suche er Schutz gegen Feinde, die ihn und das Schloß nicht mehr bedrohen. Von dem einstigen Besitz der Gieschi ist nur noch das kleine Städtchen Lavagna zwischen Genua und Spezia erhalten geblieben, der Hauptort einer Grafschaft, die dem Geschlechte seit dem 10. Jahrhundert gehörte, später aber von Genua abhängig wurde. Heute erzählt der Ort nichts mehr von seinen früheren Herren; auch ein starkes Kastell, das im Süden der Grafschaft lag, ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts zerstört worden. Um die selbe Zeit erlosch der letzte Zweig der Familie Gieschi, während die Doria sich bis heute erhalten haben. Die jetzigen Sprossen des noch immer reichen und mächtigen Geschlechts haben sich in verschiedene Linien geteilt; die angesehensten von ihnen leben, mit den Pamfili verschwägert und darum Doria-Pamfili genannt, gegenwärtig in Rom, im Mittelpunkte des neuen Italiens. Auch dort steht ein prächtiger Palazzo Doria mit schöner Gemäldegalerie; in ihr gab es ehemals das vollendetste Bildnis des Andrea Doria, ein Meisterwerk des Sebastiano del Piombo, das jetzt in die Privatgemächer des Fürsten entrückt und den Blicken des Publikums unsichtbar geworden ist. Dafür dürfen sie sich an den übrigen Schätzen der Galerie und am Immergrün der aussichtsreichen Villa Doria-Pamfili auf der Höhe des Monte Gianicolo dankbar erfreuen, wo im Frühling auf großen, besonnten, von Steineichen und Pinien umstandenen Wiesenflächen die zartfarbigen Anemonen am reichsten blühen.

Die bedeutsamsten Erinnerungen an die große Zeit der Doria liegen aber doch in Genua, und wie man hier erst

ganz ihren Stolz und ihren Eifer gegen feindliche Mächte versteht, so begreift man auch Fieskos Ehrgeiz im Anschauen dieser wundervollen Stadt. Genuas Anblick erklärt Fieskos Charakter; ein schöner, glänzender, verführerischer Mann wie er mußte sich magisch gefesselt fühlen von dem Gedanken, diese schöne, glänzende, verführerische Stadt sein eigen zu nennen. Darum hat auch die Bühne die Pflicht, das Bild von Genua im ‚Fiesko‘ ausnahmsweise reich und echt auf die Szene zu bringen. Man darf nicht vergessen, daß Schillers Dichtung nur einmal einen großen, dauernden Zauber bei der Bühnendarstellung in Deutschland ausgeübt hat; das war, als die Meininger sie mit allen Mitteln ihrer malerischen Stimmungskunst verkörperten, als sie dem stolzen Fiesko das stolze Genua in seiner ganzen Pracht zum Hintergrunde gaben. Hier liegt der Weg, um die Dichtung immer wieder lebendig werden zu lassen. Bei wenigen Schauspielen ist die äußere Umgebung des Helden so wichtig wie beim ‚Fiesko‘, und für wenige liefert die vorhandene Wirklichkeit so brauchbare Muster. Ist auch Fieskos eigener Palast verschwunden, so gibt es andere genuesische Paläste genug. Genua ist die Stadt der schönen Innenhöfe; die Kunst der Raumverteilung, des Aufbaus in Säulen, Wölbungen und Treppen feiert hier ihre Triumphe. So findet man herrliche Vorbilder ohne Zahl. Der Palast der Doria aber steht noch erhalten da in voller Pracht, wie der alte Andrea ihn bewohnt hat, und gerade bei dieser Tragödie ist es mehr als Laune und Spielerei, die malerischen Räume des Palazzo Doria auf der Bühne in all ihrer Schönheit zu wiederholen. Den mächtigsten, blendendsten Zauber jedoch muß Genua selbst entfalten, das ganze, große, amphitheatralisch emporgetürmte Genua mit der blauen Meerflut zu seinen Füßen. Wenn Fiesko hinausblickt auf die im Morgensonnenschein herleuchtende Stadt, soll jeder Zuschauer unmittelbar, mit Hilfe des eigenen Auges schon ohne Worte empfinden,

was es heißen muß, solch eine majestätische Stadt sein eigen zu nennen. Er muß fühlen, daß Giesko und Genua, Genua und Giesko ihrer Art nach untrennbar zu einander gehören, und daß nur der Tod ein Band zerreißen kann, das aus der Verwandtschaft innersten Wesens gewoben ist.

## Wilhelm Tell.

Un einem der schönen, langen, warmen Juniabende stand ich, vom Rütli niedergestiegen, am Ufer des Vierwaldstätter Sees und wartete auf das letzte Dampfschiff zur Heimfahrt. Es war noch hell, ein reiner Himmel blaute in der Höhe, aber die in unsichtbarer, felsversperrter Ferne niedersinkende Sonne füllte Luft, Erde und Wasser schon mit den warmen Tönen, die das Licht im Sterben annimmt wie das Laub im Herbst. In diesen feierlich-friedlichen Minuten hatte ich einen unvergeßlichen Eindruck. Ein scheinbar endloser Zug von ruhig dastehenden Menschen, die nicht Platz mehr fanden auf der engen Landestelle, zog sich, den Schlangenlinien des Weges folgend, in großen Zickzackwindungen an der bewaldeten Bergeslehne hinan, verschwand unter den Bäumen, tauchte wieder auf und erfüllte das Grün mit frischen, leuchtenden Farben. Es waren viele Mädchen und Kinder im Zuge, und ihre weißen, blauen, rosigen Kleider schufen einen hellen, freudigen Ton. Sträuße von sommerlichen Wiesenblumen schimmerten in den Händen der Wartenden, und auf den Spitzen der Alpenstöcke von hoch herabgestiegenen Männern verkündete das Rot der Alpenrosen die Pracht der Felsengipfel. Während aber die Menge so, am Berg hinan aufgebaut, da stand und auf den weithin über die Wasserfläche



dringenden, raschen, klopfenden Ton des Dampfschiffes wartete, wurde plötzlich die Stimmung des Ortes, des Abends zum Gesang. Ein paar Stimmen begannen, andere setzten ein, und bald flutete über den ganzen Zug dahin die gleiche Melodie des vaterländischen Liedes. Vom Rütli, von Morgarten, von Sempach wurde gesungen, und als das Schiff bereits angelegt hatte und nun die große Menschenwelle zu ihm hinunterdrang, da tönte noch immer von unzähligen jungen, mutigen Stimmen der Refrain des Sempacher Liedes über die grüne Seeflut: „Und stürzt sich in die Schlacht, — und stürzt sich in die Schlacht!“ Unermüdlich, immer von neuem wurde dieser Kriegs- gesang angestimmt, und wie er den Abschied vom Rütli begleitet hatte, so begrüßte er auch den grauen, aus dem dunkelnden Wasser aufsteigenden Felsblock, dessen goldene, im Dämmererschein kaum mehr erkennbare Inschrift verkündete: „Dem Sänger Tells, Friedrich Schiller. Die Urkantone 1859“.

Kaum jemals ist es mir so ins tiefste Empfinden gedrungen wie in dieser Abendstunde, was eine patriotische Tradition für ein Volk und was Friedrich Schiller für die Schweiz bedeutet. Alle diese frohen, singenden, durch ein starkes Gefühl über das Gewöhnliche hinausgehobenen Menschen hatten heute die Wallfahrt zu der traditionellen Geburtsstätte der schweizer Eidgenossenschaft, der schweizer Freiheit gemacht und ihre Seelen angefüllt mit den Erinnerungen an die großen Tage des vierzehnten Jahrhunderts. Niemals aber hätten diese Tage so unmittelbares Leben gewonnen in ihrem Geiste, wenn nicht Friedrich Schiller als Sänger des ‚Tell‘ auch für die Schweiz zum Nationaldichter geworden wäre und aus leeren Namen greifbare Gestalten geschaffen hätte. Auch ohne ihn würde das Andenken an den kühnen Freiheitskampf der Schweizer gedauert haben im Volk der Berge, aber das helle, fortleuchtende, große Feuer der Begeisterung hat doch er erst entzündet, und im Gefühl dieser Wirkung erkennt der Nach-

geborene staunend ,des Menschen Kraft, im Dichter offenbart'. Schillers Name und Schillers Worte begegnen ihm überall an den mächtig-schönen Ufern des Vierwaldstätter Sees; für die Schweizer Volkstradition hat der deutsche Dichter den prägnanten, bleibenden Ausdruck gefunden, und erst in seinen Händen hat altes Edelmetall künstlerisch fertige Formen gewonnen. Er selbst hat niemals diese Felsen, diese Matten, diese Wasserflut gesehen, aber sein Geist schwebt belebend über ihnen, und es ist ein stiller, schöner Genuß, an sommerlichen Schlenkertagen den Spuren seiner Dichtung nachzugehen, die Heimat ihrer Gestalten aufzusuchen im Tal und auf den Höhen. Dann regt sich's überall in der Einsamkeit, eine große Natur füllt sich an mit großen Erscheinungen, und von den Felsenwänden scheint das Echo unvergeßlicher Worte widerzuklingen.

Der Überlieferung getreu, die in Wilhelm Tell den eigentlichen Nationalhelden der Schweiz erkennt, hat Schiller keinen von den drei angeblichen Begründern der Eidgenossenschaft in den Mittelpunkt seines Dramas gestellt, nicht Walther Fürst, nicht Werner Stauffacher, nicht Arnold von Melchtal, — oder Arni aus dem Melchtal, wie er in den alten Chroniken heißt. Alle drei erscheinen und spielen ihre bedeutende Rolle, aber ihre Gestalten verblassen vor der einfach-kernigen Figur des Schützen von Bürglen, der durch unerhörte Kränkung aus seinem Frieden aufgestört und gewaltsam ins Heldentum hineingetrieben wird. Den Spuren seines Daseins folgt man darum auch zuerst und am liebsten, und wer an die Wirklichkeit seiner einstigen Existenz glaubt, kann sein Leben bis zum Grabe durch alle größten Ereignisse hindurch verfolgen, kann die Stätten auffuchen, wo er still gelebt, grausam gelitten, siegend triumphiert hat.

Bei anderen Volkshelden streiten sich oft mehrere Orte um die Ehre, sie der Welt geschenkt zu haben. Das ist beim Tell niemals geschehen; dem Dorfe Bürglen hat noch

keiner seinen Ruhm zu rauben versucht. So wandert man denn zuerst vom See hinweg nach Süden im breiten, grünen Tal der Reuß hinauf, um sich bei Altdorf scharf links nach Osten zu wenden, dem Laufe des Schächenbaches entgegen, der von dorthier zur Reuß hinunterbraust. Wo sich das Schächental zu wilderer Schlucht verengt, schiebt sich von rechts her ein Hügelrücken vor, und auf seinem Gipfel thront frei, feck, mit weitem Blick in die Ferne schauend der Geburtsort des Tell. Mit ihrem schlanken, vierseitig fein zugespitzten Turme scheint die Kirche herüber zu winken und anzukündigen, daß hier Besonderes zu schauen sei. Weiter zur Seite und ein wenig tiefer als die Herrscherin Kirche berichtet ein plumper, massiger, wehrhafter Turm von den unruhigen Zeiten, in denen Gewalttat häufig und ein festes Haus notwendig war, so daß selbst der Meierhof der Züricher Äbtissin, von dem dieser Turm einen Rest bildet, sich so kriegerisch zurüsten mußte. Zwischen sich aber schirmen die beiden Gebäude das kleinste und doch wichtigste Bauwerk des ganzen Ortes: die Tellskapelle von Bürglen.

Ist von einer Tellskapelle die Rede, so denkt unwillkürlich ein jeder zunächst an die weltbekannte, auf der Telsplatte am See errichtete; außer ihr gibt es aber zwei andere, — und das wissen die wenigsten, — die für Tells Dasein noch wichtigere Stätten bezeichnen. An der Stelle seines dereinstigen Wohnhauses zu Bürglen erhebt sich die eine, am Ort seines befreienden Schusses, der den Tyrannen tötete, in der hohlen Gasse bei Kügnacht die andere. Von dieser Kapelle hier auf dem Staldenhügel zu Bürglen kennt man das Jahr der Stiftung, — 1582, — ja, man besitzt noch die Urkunde über ihren Bau, worin es heißt, daß sie errichtet worden, Gott dem Allmächtigen zu Lob und Maria, der reinen Magd und Mutter Gottes, zu Ehren und dem frommen Landmann Wilhelm Tell, dem ersten Eidgenossen, zum Gedächtnis,

der auf diesem Platz, worauf die Kapelle erbaut ist, sein Haus gehabt und mit Weib und Kind da sesshaft gewesen ist. Seinem ehrwürdigen Alter zum Trotz sieht der kleine Bau heute infolge einer Erneuerung reichlich jung und unecht aus; die barocken Umrahmungen der drei Wandbilder über dem rundbogigen, vergitterten Eingang und der weiteren drei Gemälde unter der zum Schutz weit vorspringenden Dachfläche passen in ihrer spielerischen Zierlichkeit wenig zum Wesen des Mannes, der hier gehaust haben soll. Ein spitzes, schindelgedecktes Glockentürmchen auf dem Dache der Kapelle ist der ständige, notwendige Zubehör jedes Bauwerks dieser Art in dortiger Gegend; es gibt diesen kleinsten von allen Gotteshäusern ein festes, fast fröhliches Aussehen. Dazu stimmt auch die helle Farbe der Außenwände und die bunte Malerei auf ihren Flächen. In den barock verschnörkelten Bildrahmen stehen allerlei Figuren, heilige und weltliche, und halten Tafeln oder Pergamente mit Inschriften. Und so erfährt der vorüberziehende Wanderer:

Allhier auff dem Platz diser Capell  
Hat vormahls gewohnt der Willhelm Tell;  
Der treuwe Ketter dess Vatterlands,  
Der Theur Urheber des Freyen stands  
Demme zum Dank; Gott aber zur Ehr,  
Ward dise Capell gesezet her,  
Und selbe dem Schutz befohlen an  
Sankt Wilhelm Roch und Sebastian.  
Ach Liebe Eydgenossen gedänkt daran,  
Wass Gott und die alte euch guts gethan.

Hier also soll Tells Wohnung gestanden haben, und es war ein guter Platz, um sich die Seele frei, den Blick weit zu erhalten. Ungehemmt konnte er dahingehen über das grüne Thal zu Füßen, konnte den Lauf des Schächens in der Tiefe

verfolgen, der in frischem Freiheitsdrang wild einher sprang und gern die Fesseln zerbrach, die man ihm anlegte, konnte nach rückwärts emporsteigen zu den schneegekrönten Felsgipfeln, die sich vom Menschenfuß nicht bezwingen ließen. Hier oben wehte frische Luft und erzeugte ein kraftvolles Geschlecht, dessen Herz erfüllt war mit der natürlichen Liebe zur Freiheit. Hier konnte ein Mann wie der Tell wachsen und gedeihen, ein Sohn der Höhe, der in der Verteidigung eigensten, teuersten Gutes auch seinem Volke die Freiheit zu bringen vermochte. So paßt sein Wohnsitz zu seinem Bilde, und gern ruht der Blick auf diesem grünen Hügel, der die bedeutungsvollsten Bauten von Bürglen so weithin sichtbar emporhebt und die weiße, hochgiebelige Kirche mit ihrem leichten, spitzen Turm gerade in den Einschnitt des Schächentals zwischen waldige und felsig-schneeige Bergabhänge frei vor den blauen Himmel hinstellt wie auf einen Thron. Bei den übrigen Häusern des Ortes aber, die sich in der Tiefe um den Fuß des Hügels drängen, mag man an das niedere, schwächere Volk denken, das zu dem starken Mann auf der Höhe hilfesuchend empor schaut.

Dort oben auf dem Hügel, im Angesichte der nahen Kirche, muß man sich die häuslich-friedliche Szene denken, die Schiller dem gewaltigen Drama in der Seele seines einfachen Helden vorangehen läßt. Von dort steigt er mit dem Sohn ins Tal hinab, um den Etni Walter Fürst zu besuchen, dessen Haus weit drüben jenseits der weiten Fläche, im Grün der Augsbäume versteckt, zu Uttinghausen liegt. Aber er kommt nur bis zum näheren Altdorf; hier — auf der ‚Gebreiten‘ — erhebt sich die Stange mit dem Hut, dem Tell unbedachtsam die Reverenz verweigert, hier folgt die schwerste Prüfung seines Lebens, der Schuß auf das Haupt des geliebten Kindes. Auch Altdorf ist voll von sichtbaren Erinnerungen an Wilhelm Tell. Auf dem Marktplatz, der einstigen Stätte des Apfelschusses, sind die Stellen, wo Vater und Kind gestanden haben sollen,

in verschiedener Weise bezeichnet. Am Standort des Knaben wirft ein Brunnen in Säulenform aus eisernen Röhren sein Wasser in ein ihn umgebendes Bassin; diese Brunnenform ist herkömmlich in Altdorf, sie findet sich mehrfach wieder und gibt dem Ort ein besonderes Merkmal. Gegenüber aber auf der anderen Seite des Platzes erblickt man vor dem alten Tellenturm, der den Standort des kühnen Schützen bezeichnet, ihn selbst, den geliebten Helden der Schweiz. Zum Ersatz für ein älteres, einfacheres Denkmal erhebt sich hier seit 1895 ein Monument von reichem künstlerischem Wert, von eminent charakteristischem Gehalt. Es zeigt eine kühne, aber wirkungsvolle Verbindung von Malerei und Skulptur: in einem nach oben rundbogig geschlossenen Rahmen trägt die Wand des Turms ein Bild von Bürglen, der Heimat des Tell. Man sieht den Hügel mit dem festen Meierturm, ein paar Bauernhäuser um ihn gruppiert; scheinbar aus dem Bilde heraustretend aber schreitet die mächtige Erzgestalt des Schützen mit dem Knaben zur Seite über einen kräftigen Urgesteinsblock ins Tal herab. In Tracht und Ausdruck ist die Figur von wunderbarer Echtheit. Keine Spur vom Theaterhelden haftet an diesem urwüchsigen, urkräftigen Sohne der Berge. Ein rauheleines Überhemd, wie es die Sennen in Uri seit nebelgrauen Zeiten bis heute noch tragen, umhüllt den gewaltigen Körper; die Kapuze ist über den vollbärtigen Kopf gezogen, eine kurze, nicht einmal bis zu den Knien reichende Hose kommt unter dem rauhen Gewand hervor. Die muskelstarken Unterbeine sind gleich den Armen fast nackt, nur durch ganz niedrige Strümpfe und schwergenagelte Holzschuhe mit Lederriemen gegen die ärgsten Rauheiten des Weges geschützt. So kommt der Tell von Bürglen herabgeschritten. Spähend, furchtlos geht sein Blick in die ferne; die Rechte hält mit festem Griff die auf der Schulter ruhende Armbrust, die Linke legt sich schirmend um den Nacken der geschmeidigen Knabengestalt,

die sich vertrauensvoll aufblickend an den Vater schmiegt. Auch hier an dem Denkmal erklingen die Worte Schillers; zu den Seiten des Felsblocks, auf dem die Figuren stehen, sind die Verse zu lesen:

Erzählen wird man von dem Schützen Tell,  
Solang' die Berge stehn auf ihrem Grunde.

Tiefer am Sockel fügen sich die Wappen von Schwyz und Uri zusammen, und die zwei Jahreszahlen 1307 und 1895 verkünden die traditionelle Zeit des Schusses und die Errichtung dieses Denkmals für den Befreier seines Volkes. Der Turm, an dem es steht, ist an sich ein zweites Denkmal für den Tell. Frei steht er da auf dem Platze, einem Kirchturm ohne Kirche vergleichbar, viereckig unten, achteckig oben, mit Kuppeldach und darauf gesetztem, spitzem Türmchen gekrönt, kräftig und schlank zugleich. Auf der Seitenwand rechts vom Denkmal erzählt ein großes Wandgemälde unter einer kunstreichen Uhr die Geschichte des Tell. Aus seinen Tagen stammt es freilich nicht, obwohl dieser Turm bei mehrmaligen großen Bränden glücklich bewahrt geblieben sein soll; die Figuren reden die Formensprache der Renaissance, und ein paar segenspendende antike Göttinnen schauen von oben auf die gemalte Erzählung von der Befreiung der Schweiz herab. Darin freilich wirkt das Gemälde sehr altertümlich, daß es mehrere zeitlich verschiedene Vorgänge nach der Art primitiver Maler gleichzeitig darstellt. Es zeigt im oberen Teil den bewachten Hut auf der Stange mit interessantem Prospekt vom alten Altdorf; darunter folgt die Szene des Apfelschusses selbst, und ganz unten reichen die Männer vom Rütli einander die Hände zum unzerbrechlichen Schwur treuer Eidgenossenschaft. Den feierlich-schönen Hintergrund des Turmes bilden die ewigen Berge; um ihn her aber scharen sich die stattlichen, sauberen Häuser des Fleckens, unter denen manches patrizierhaft wohlhabend

erscheint. Der Ort schmiegt sich an den Fuß des Berges, der den schützenden, von Schiller auch besungenen Bannwald trägt, aber nur einzelne Bauten erklimmen die Höhe. Der stattlichste von ihnen ist das Kapuzinerkloster, das mit verschiedenen aneinander gefügten Flügeln und Dächern, mit einem spitzen Glockenturm und den Mauern kunstvoll terrasserter Gärten aus dichtem Waldesgrün von oben in den Ort hereinschaut. Ein großes, weißes Marmorkreuz leuchtet aus den Bäumen her wie ein Symbol für den Sieg der Kirche, den sie dort in der Höhe schon vor langer Zeit errungen hat. Dies Kapuzinerkloster ist das älteste der Schweiz, und wie es auf den Platz des Apfelschusses niederblickt, so ist es auch selbst mit der Geschichte des Tell direkt verknüpft. Denn den Kapuzinern wurde gleich, nachdem sie im Jahre 1581 nach Altdorf gekommen waren, die Festpredigt bei der alljährlichen Prozession zur Tellsplatte am See übertragen, und so haben sie ein paar Jahrhunderte lang dazu mitgewirkt, den Ruhm des Fleckens zu verkünden, in dem sie eine freundliche Heimat gefunden hatten. Nahe bei ihrem Kloster aber, auf einem vorspringenden Bergkegel, den jetzt eine Villa krönt, soll einstmals die Feste Zwing Uri gestanden haben, — wenigstens möchten die Altdorfer sie gern dorthin verlegen. Andere suchen sie weiter oben im Reustal bei Silenen-Umsteg, wo sich neben einem hochgestellten weißen Hause heute noch ein paar Trümmerreste finden. So streitet sich die Gegenwart um die Ruinen der einstmals so verhassten Feste. Und nicht um sie nur tobt ein Streit; ein sehr viel Wichtigeres wird angefochten: die Existenz des Tell selbst! Ja, die Gelehrten sind gekommen und haben versucht, sein Dasein überhaupt abzuleugnen und zu beweisen, daß ein Wilhelm Tell niemals gelebt und niemals einen Landvogt Gessler erschossen habe. Es ist ein Kampf, der nun schon über hundert Jahre dauert. Bereits in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts



erhoben sich Stimmen gegen die Tell-Überlieferung, später mischte auch Voltaire die seine in den Chor der Zweifler, und 1760 erschien die erste ausführliche Streitschrift von Uriel Freudenberger, die den Titel führte: ‚Der Wilhelm Tell. Ein dänisches Märchen‘. Diese Schrift war das Signal zum Beginn des erbitterten Kampfes, der sich bald so leidenschaftlich zuspitzte, daß der Landammann von Uri das Eibell auf öffentlichem Markte durch den Scharfrichter verbrennen ließ, und in dem auch viele Geister späterer Zeit für und wider Tell Beweise suchten und schmiedeten. Heute ist die Zahl der Ungläubigen in der Mehrheit, aber es stehen doch immer noch zwei Parteien einander gegenüber; die eine hält an der Erzählung fest, wie sie Tschudi, Johannes von Müller und Schiller in ihren Hauptzügen dauernd fixiert haben, die Gegner bestreiten das Dasein Tells, den Apfelschuß, den Tod Geflers. In den gleichzeitigen Urkunden, soweit sie erhalten sind, haben sie nichts über diese Dinge gefunden, und darum leugnen sie ihr Geschehen; in der Geschichte — sagen sie — ist kein Platz für das Vogtregiment unter König Albrecht, das ja die Vorbedingung des Tell-Schusses bildet, auch haben sie im Sago Grammatikus eine alte skandinavische Sage vom Schützen Toko aufgespürt, die mit der Tell-Geschichte manche Ähnlichkeit besitzt. Nun behaupten sie, diese Sage sei von irgend einem kundigen Manne nach der Schweiz übertragen worden, sofern sie nicht ganz ins Mythologische sich verlieren und aus Tell wie aus Toko den großen Schützen Frühling mit dem wintermordenden Sonnenpfeil machen. Als 1895 das Telledenkmäl zu Altdorf enthüllt wurde, beauftragte die Regierung des Kantons Uri einen erfahrenen Gelehrten, den Professor Anton Gisler, mit der Abfassung eines Werkes, in dem all das für und Wider gegeneinander abgewogen wurde. Das Resultat eifriger Vergleichung ist gewesen, daß weder gegen, noch für die Existenz des Tell absolut stichhaltige Be-

weise beigebracht worden sind, daß aber die Geschichte recht wohl für seine Tat wie für das vielfach bestrittene Vogtregiment unter König Albrecht in der Schweiz freien Spielraum läßt. Gisler selbst gehört zu den Verfechtern der Tello-Geschichte und ihrer Wahrheit; er macht vor allem geltend, daß jene seit Jahrhunderten üblichen, staatlich unterstützten Prozessionen nach den Kapellen am See, bei Steinen, dem Wohnsitz Stauffachers, und in Bürglen, der Heimat des Tell, ohne dessen Existenz ein Rätsel seien, und daß die schon vor der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schriftlich fixierte Tellotradition nach inneren Merkmalen nicht damals erst entstanden sein könne. Liest man seine Beweisführung und die beigelegten Stücke von alten Chroniken aus dem 15. Jahrhundert, bedenkt man, daß schon 1512 das Urnerspiel vom Wilhelm Tell zu Altdorf öffentlich aufgeführt wurde, und hört man das Zeugnis eines Ulrich Zwingli, der 1525 über Wilhelm Tell als den ‚gotteskräftigen Helden und ersten Urheber eidgenössischer Freiheit‘ an die geschichtlich wohlunterrichtete Landesgemeinde von Uri schrieb, — dann fühlt man doch einige Zweifel an der apodiktischen Behauptung von der Nichtexistenz des Tell in sich aufsteigen und empfindet Neigung, der volksmäßigen Tradition Glauben zu schenken. Vielleicht wird überhaupt der Wert mündlicher Überlieferung heute vielfach unterschätzt, und man vergißt, wie gering in Wahrheit doch die Zahl menschlicher Geschlechter ist, die uns von vergangenen Jahrhunderten trennt. Hätten in einer Familie zwölf Mitglieder nacheinander das Alter von siebenzig Jahren erreicht und hätte stets der Vater dem zu zwanzig Jahren herangereiften Sohne die wichtigsten Erinnerungen überliefert, so würde die Kette dieser Menschen und Erzählungen schon von uns zu den Tagen des Tell zurückreichen. Zwölf Geschlechter nur! Das klingt ganz anders, als wenn man von sechshundert Jahren spricht, und die ferne, nebelgraue Ver-

gangenheit erscheint plötzlich näher gerückt und erhellt. Schriften, Urkunden können verloren gehen, die mündliche Überlieferung vom Vater auf den Sohn aber stirbt nicht aus, und wenn auch vieles verändert und entstellt wird im Laufe der Jahrhunderte, — das tut die Tradition weit eher, als daß sie erfindet, — so erbt sich doch ein fester Kern des einstmaligen Geschehenen getreulich durch der Zeiten Wechsel fort.

Ob aber der historische Tell in Wahrheit existiert hat oder nicht, seit Schiller lebt er und wird weiter leben. Mit der Treffsicherheit, die ihn seinem Schützenhelden im Künstlerischen verwandt macht, hat Schiller den Stoff ergriffen, dessen widerstrebende Eigenschaften er ebenso tief empfand wie die Volksmäßigkeit, die ihn zum Theater empfahl. Die heutige Generation, der Schillers ‚Tell‘ mit dem Stempel des klassischen Dramas geprägt schon in der Schule überliefert wird, empfindet schwer in vollem Maße die Kühnheit, die zur Wahl dieses Gegenstandes gehörte. Der Muechelmörder eines regierenden Herrn als dramatischer Held, — man muß es sich an näher liegenden Beispielen klar machen, was das bedeutet, um die Gefahren des Unternehmens zu begreifen. Schiller aber wußte, was er durfte und was er konnte; mit dem Sonnenauge des Dichters durchdrang er die Hülle des Scheins und mit dem Rechte des freien Geistes ließ er das tiefste Motiv, nicht das äußere Ansehen über den moralischen Wert einer Tat entscheiden. Mit dem Monolog des Tell und der Szene des Parricida verteidigte er nicht nur seinen Helden, sondern auch sich selbst, weil er ihn zum Helden gemacht hatte, und des Dichters eigene künstlerische Rechtfertigung liegt in den Feuerworten, mit denen Wilhelm Tell den Königs-mörder von sich weist:

Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,  
Versuche dich und deine Tat — gerächt

Hab' ich die heilige Natur, die du  
Geschändet — nichts teil' ich mit dir — Gemordet  
Hast du, ich hab' mein Teuerstes verteidigt.

In solcher Verklärung — als ein Rächer der heiligen Natur, als Vorkämpfer der ewigen Rechte, ‚die droben hangen unveräußerlich‘, — lebt nun der Tell in den Seelen der Schweizer fort. Wie sehr er zum Nationalhelden geworden ist, das kann man mit Augen sehen, wenn man jetzt an einem Sommersonntag nach Altdorf kommt. Auf einer Wiese vor dem Flecken, die heute ungefähr so daliegen mag wie die ‚Gebreiten‘ in den Tagen des Tell, erhebt sich ein umfangreicher, hölzerner Bau, auf dem lustig wehende Fahnen ein Fest verkünden. Musik erschallt aus dem Holzhaus hervor, Menschen umdrängen es, und manchmal öffnet sich eine Seitentür, um eine buntfarbig-altväterisch gekleidete Gestalt hervorschauen oder heraustrreten zu lassen in das helle Sonnenlicht. Die alten Zeiten sind hier wieder neu geworden, und Menschen aus dem vierzehnten Jahrhundert reden mit Schillers Worten zu den Söhnen der heutigen Welt. Allsonntäglich wird im Tell-Spielhause des deutschen Dichters Schöpfung aufgeführt, und es übt einen besonderen Reiz aus, den Tell mit all' seinen Genossen gerade hier an dem Orte lebendig erscheinen zu sehen, wo der Keim zu seiner befreienden Tat ihm gewaltsam ins blutende Herz gepflanzt wurde. Der Gedanke an solche Aufführungen in Altdorf drängte sich fast mit Notwendigkeit auf, aber es hat lange gedauert, bis er vor ein paar Sommern zur Wirklichkeit wurde, bis man die nahen, bekannten Szenarien des Tell-Dramas mit landschaftlicher und historischer Treue — diese Treue kann für manches größere Theater vorbildlich sein — hier auf der Bühne des hölzernen Schauspielhauses wiederholte. Das merkwürdigste an den Altdorfer Tellspielen sind die Mitwirkenden. Auch anderswo gibt es

Dilettantenaufführungen, doch immer nur in eng begrenzter Zahl, für einen bestimmten Zweck, einen bestimmten Tag. Selbst die religiösen Aufführungen in protestantischen Landen, wie das Lutherspiel, haben die Mitwirkenden über ein paar Wochen hinaus nie zusammengehalten. Daß sich die angesehensten, geistig hervorragendsten Persönlichkeiten eines ganzen Ortes, einer ganzen Gegend zusammentun, um das Werk eines weltlichen Dichters mehrere Sommer hintereinander in einer stattlichen Zahl von Aufführungen zu verkörpern, das ist wohl noch niemals dagewesen und beweist die ungeheuere Macht der patriotischen Tradition und die Gewalt des Dichters, der sie in die bleibende Kunstform goß. Man muß nur hören, wer die Darsteller sind! Den Tell spielt ein Oberstleutnant, der sonst als Obergerichtspräsident und Kommandant der Gotthardostfront seinem Lande gedient hat, den Alttinghausen ein Erziehungsrat und Rektor der Kantonschule, den Melchthal und Rudenz ein paar Oberleutnants, den Stauffacher ein Redakteur. So kommt eine große Summe von Intelligenz zusammen, die sich den Aufführungen wohlthuend mittheilt. Das Publikum aber, in dem die Schweizer bei weitem überwiegen, sieht in dem Schauspiel in erster Linie die Verherrlichung seiner von den Vätern errungenen Freiheit, und in voller Naivetät klingt der jubelndste Beifall bei jenen Stellen, die den Sieg über die Tyrannei verkünden.

Gleich unmittelbar und lebendig wie Altdorf und sein Spiel vermag keine der anderen Tellstätten zu wirken, aber doch bietet ihr Besuch eine schöne Ergänzung zu dem, was man dort sieht. In natürlicher Folge der Ereignisse in Tells Leben führt der nächste Weg vom festen Land hinaus auf die grüne, ernste Flut des Sees und an Fels und Wald vorüber zu der Tellplatte mit ihrer Kapelle. Mitten im Grün, von den Zweigen der Bäume umarmt, steht das kleine Haus, das Gott und der Freiheit geweiht ist. Von der ehemaligen Fels-

platte, die mit ihrem Vorsprung in den See dem gefangenen Schützen die Möglichkeit des Entkommens aus der zweifachen Bedrohung durch Landvoigt und Sturm gewährte, ist wenig mehr zu erkennen. Sie ist mit regelmäßigem Mauerwerk fein säuberlich überdeckt und dieses wieder durch ein Geländer nach dem See bürgerlich solide abgegrenzt worden; von wilder Sturm- und Fluchtromantik ist da nichts zu verspüren. Aber die Bilder in der Kapelle machen wieder gut, was man hier der Natur zuleide getan hat. Vom See her freilich kann man sie nicht erblicken; die beiden großen Bogenöffnungen der Kapelle sind zum Schutz gegen die Wettertücken des Gebirges verglast, und man sieht in den Bogenzwickeln an der Außenwand nur die drei Wappen der zuerst verbündeten Waldstätten, wobei der schwarze Stierkopf Uri's in gelbem Felde mit Recht den Ehrenplatz in der Mitte behauptet. Innen aber wird die Geschichte Tells in Farben lebendig. Vier große Gemälde, künstlerisch wertvoll, zum Teil mit leidenschaftlich bewegten Gestalten angefüllt, verherrlichen den Rütlichschwur, Tells Apfelschuß, den Sprung auf die Platte und die Ermordung Gessler's. Im Kostüm den fernen Zeiten getreu, folgen sie der Komposition nach doch ganz der Dichtung Schillers und bringen Figuren, die er erfand, wie die verzweifelte Armgard vor dem Kofse Gessler's, an die historische Stätte. Den Platz im alten Altdorf, auf dem der Apfelschuß geschieht, findet man ähnlich wie hier auch im Tellspielhause dargestellt und erkennt die Wechselwirkung der verschiedenen Stätten und Künste, wie auch zum endgültigen Beschluß der Tellaufführungen in Altdorf die Enthüllung des Denkmals im Jahre 1895 den Anlaß gab. Neben den Bildern zeigt die Kapelle nur geringen Schmuck; in einfacher Weise ist sie für den Gottesdienst eingerichtet, ein bescheidener Altar steht hinten an der Mittelwand. Rings um das kleine Gebäude aber wuchert der grüne Wald; ein schönes, dicht bewachsenes, steiles

Ufer geht unmittelbar dahinter in die Höhe, die Zweige der Einden hängen nieder bis in den See. Jenseits des Wassers baut eine wildere Welt sich auf; dort steht als Herrscher der Urirotstock, massig, gewaltig, roh getürmt, mit niemals weichendem Schnee auf dem Haupte; jäh eingerissen führen drohende Schluchten, nur unten umgrünt, in tiefste Felseinsamkeit hinein. Dies Bild, mit dem tobenden See davor, muß die Szene des Schauspiels zeigen, in der Tell, dem Fahrzeug entronnen, die feste Heimatserde wieder betritt.

Auf ihren geheimsten, gefährlichsten Wegen muß er dann weiter ziehen, vom gewaltig emporwachsenden Rachegedanken getrieben, um dem Vogt zuvorzukommen, der in seiner festen Burg bei Kügnacht Ruhe finden will nach den Gefahren des Sturmes. An Brunnen, Schwyz und Steinen vorüber umschreitet der Schütze den rückseitigen Fuß des Rigi-bergstocks, der sich zwischen ihm und dem Vierwaldstätter See als Riesenschwall emportürmt, läßt den einsamen, dunklen Zuger See zur Rechten und wendet sich dort, wo die Höhen gelinder werden, wo die Felsen verschwinden und sanfte Hügel den Übergang zum flachen Lande vorbereiten, nach links zum See zurück, dessen Wut er wie durch ein Wunder entronnen ist. Hier zeigt die Natur ihm ein freundlicheres Bild. Vom Zuger zum Vierwaldstätter See geht über die mäßige Höhe, die beide trennt, ein müheloser Weg, der nur an einer einzigen Stelle sich dunkel und eng dahinzieht. Hier ist die hohle Gasse, und hier findet Tell seinen Platz, um den Vogt zu beschleichen und niederzuschleßen.

Die kleine Kapelle, die am Eingang der hohlen Gasse — von Zug aus zur Rechten — dasteht, bezeichnet nach der Überlieferung die Stelle, von wo Tell den Gefler erschoss, und so zeigt auch das Bild über ihrer Eingangstür die Szene des Mordes. Gefler sinkt getroffen vom Pferde, sein Begleiter fängt ihn auf, und Tell steht sieghaft zur Rechten auf dem

oberen Rande des Hohlwegs. Darunter mahnt ein Spruch in naiver Weise die schweizer Leser zur Bewahrung freihheitlichen Sinns:

Hier ist Geflerters Hochmuth vom Thäll Erschossen  
Und der Schweizer Edle Freiheit Entsproffen.  
Wie Lang Wird aber Solche Währen  
Noch Lang Wan Wir die alte währen.

Mit hellem Mauerwerk und dunklem, tief über das Bild vortretendem, schräg herabhängendem Schindeldach steht auch diese Kapelle da, vom spitzen Türmchen gekrönt und gekennzeichnet. Als sie errichtet wurde, mag hier tiefe Waldeinsamkeit geherrscht haben; die Neuzeit drängt sich mit ihrem Lärm und ihrer Unruhe schon nahe heran. Ein paar Neubauten stehen in unmittelbarer Nachbarschaft, ein hoher Fabrikshornstein schüttet seinen Qualm über die Gegend aus; die Züge der Gotthardbahn donnern unfern vorüber, und eine breite, glatte Landstraße führt durch die hohle Gasse. Ihren Charakter als Hohlweg aber hat diese doch noch bewahrt, und mehr ist sie auch in vergangenen Zeiten nicht gewesen; nur daß vielleicht die Sohle des Weges beim Straßenbau ein wenig erhöht und geebnet worden ist. Von wilden felspartieen, wie man sie manchmal auf der Bühne sieht, ist keine Rede. Die Wände des Weges sind steil, aber nicht hoch, unten aus Stein, oben aus Erdreich zusammengefügt; Buchen und Tannen wachsen darauf eng nebeneinander und wölben ein grünes, dichtes Dach über die in Dämmerchein getauchte Straße. Von der angeblichen Geflertersburg, die sich ehemals in der Nähe auf einem Hügelvorsprung befunden haben soll, ist nichts mehr zu entdecken; an beiden Enden der hohlen Gasse beginnt jetzt gleich die neue Zeit mit ihren Bauten. Am Ausgang nach Küßnacht zu steht ein Gasthaus, 'Tells hohle Gasse' genannt, andere Häuser schließen sich an und begleiten in Zwischen-



räumen die Straße, die in das breite, wellige, mit Obstbäumen besetzte Tal hinausführt. Küßnacht liegt geradeaus behäbig-



Cellskapelle in der hohlen Gasse bei Küßnacht.

freundlich mit stattlicher Kirche da; hinter seinen in Grün gebetteten Häusern leuchtet das andere, lichtgetränkte Grün des Sees, und in fernster Ferne malen die Firnfelder des Berner Oberlands ihr Weiß auf den blauen Himmel.

Dort hinten liegen auch noch Erinnerungen an die schwerste und größte Zeit der Schweiz, wenngleich nicht an Tell selbst. Im Engelberger Tal, das von Stans zum Fuße des schneeumhüllten Titlis hinführt, verteilen sich auf hoher Seitenwand die Häuser des Dorfes Mzellen. Dort wohnte Konrad Baumgarten, der den Vogt von Wolfenschießen erschlug, als er des Bauern Weib für sich begehrte. Das Haus, in dem Baumgarten mit seiner Gattin gewohnt und das blutige Rachedrama sich abgespielt haben soll, steht nicht mehr, es ist im Jahre 1840 abgerissen worden; die Erinnerung aber lebt fort in den Bewohnern des Landes, und auch der Name des Erschlagenen erhält sich noch im Dorfe Wolfenschießen, das auf grüner Talfläche liegt. Weiter nach Westen zu tut ein zweites Tal sich auf, das Melchtal geheißten, wo in der Nähe einer Wallfahrtskapelle ‚Maria zum Melchtal‘ jener Aerni wohnte, den Schiller als Arnold von Melchtal verherrlicht hat; so erinnert der Name und Anblick dieses stillen, waldigen Tales an die von Empfindung überströmende Jünglingsgestalt, die durch rasenden Zorn und Schmerz zum Manne gereift und zum Mitstifter der Eidgenossenschaft emporgehoben wird.

Um die Stätten zu schauen, die durch das Andenken an seine beiden Hauptgenossen, an Werner Stauffacher und Walter Fürst, geheiligt sind, muß man den Weg zurückmachen über den vielverzweigten, bilderreichen See, muß hie und da wieder ans Land steigen und in die grünen Täler sich vertiefen. An Treib vorüber geht dabei die Fahrt, wo der Urner See plötzlich wie hinter einem fortgezogenen Vorhang hervor in seiner ganzen, wilden Schönheit sich auftut, und wo Schiller den flüchtigen Baumgarten vergeblich um Hilfe und Rettung flehen läßt, bis Tell erscheint und seinen der Güte so eng gepaarten Mut zuerst durch eine kühne Tat des Erbarmens offenbart. Uralt, hochgiebelig, über das Wasser hinausge-

haut, dessen wilde Wogen sich hier in kleinem, künstlichem Hafen beruhigen, steht das ansehnliche Schifferhaus mit seinen bunten Malereien auf dem grauen Holzwerk da, vor kurzem durch Umbau vor Einsturz bewahrt. Und weiter geht's, über den See hinüber, denselben Weg, den der Nachen mit dem geretteten Baumgarten nahm. Da drüben am Ufer vor breit geöffnetem Tal, in dessen Hintergrunde die beiden Zacken der Mythen sich bizarr zum Himmel recken, laden die gasflichen Häuser von Brunnen zum Weilen ein; weiter taleinwärts aber steigt an den Höhen hinan der Ort, der für dies ganze, an Schönheit so reiche Land zum Taufpaten geworden ist: Schwyz leuchtet von dort her mit weißen, großen, stattlichen Gebäuden. Einstmals reichte die Seeflut wohl bis dorthin, und nun ist ein sumpfiger Boden mit ungesund-üppigem Grün zurückgeblieben, vor dem die Häuser auf höheren, festeren Grund zu fliehen scheinen. Kommt man noch weiter ins Tal hinein, das sich nach links hin umbiegt nach Steinen zu, dann verschwinden allmählich die im Sumpfe wohnenden Pflanzen; Schilf und Orchis machen den echten Wiesenblumen Platz, das feste Land hat gesiegt. Darum kann sich auch Steinen behaglich im Talgrund ausbreiten im Schatten seiner unzähligen Obst- und Nussbäume, die sich um die hübschen, sauberen, von freundlichen Menschen bewohnten Häuser stellen. Hier ist Stauffachers Reich, hier der rechte Hintergrund für die Figur des kraftvoll-wohlhabenden, auf eigenem, reichem Grund und Boden stolz herangewachsenen Schweizer Landmanns. An der Stelle neben der Brücke, wohin Schiller sein Haus versetzt, erhebt sich jetzt ein Gasthaus zum Stauffacher, die Brücke selbst ist ein moderner Eisenbau, der von fernen Jahrhunderten nichts weiß. Dies ist der einzige Ort, wo die Vergleichen von Wirklichkeit und Poesie ein Lächeln erweckt; die kühnen Worte von Stauffachers Weib: „Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei“ wären unmöglich zu verwirklichen; denn der

breite, aber kaum fußtiefe Bach fließt so friedlich und nahe unter der Brücke hin, daß kaum ein Kind in ihm sein Leben enden könnte. Also weiter — dorthin, wo sich in Wahrheit ein echtes, poesievolles Denkzeichen für den Mitbegründer der Eidgenossenschaft erhebt. Stauffacher hat so gut seine Kapelle, wie Tell die seinen. Ganz draußen vor dem Ort in der Richtung nach Schwyz ist der kleine Bau im dichten Grün der Fruchtbäume errichtet worden, mit vorspringendem Dach und rotem Glockentürmchen den anderen Kapellen ungeheuer ähnlich, durch seinen malerischen Schmuck aber besonders ausgezeichnet. Ein Spruchband, an beiden Seiten der Tür um zierliche Wappen geschlungen, weist auf den berühmtesten Mann von Steinen hin; ‚Dem Andenken W. Stauffachers und seiner Ehefrau Marg. Herlobig‘ ist da zu lesen. Oben verkündet eine weitere Inschrift, daß die Kapelle schon im Jahre 1400 erbaut und 1789 erneuert worden ist; 1891 hat sie dann zur Erinnerung an den historisch bestimmt nachgewiesenen, 1291 geschlossenen oder vielmehr erneuerten Bund der drei Waldstätten Uri, Schwyz, Unterwalden abermals neuen Schmuck erhalten durch die Malereien auf der Eingangswand. Diese sind es, die nun den Hauptreiz der Kapelle ausmachen. Oben über dem Spitzbogen des Eingangs ist Stauffacher selbst abgemalt, wie er behaglich-stättlich mit Weib und Kind auf einer weinumrankten Altane vor seinem Hause steht. Die Frau schmiegt sich liebevoll an ihn an, ein kleines Kind schaut mit aufgestühtem Kopf über die Ballustrade hinab, ein älterer Knabe steht seitwärts mit seiner Armbrust, so breitbeinig fest und tück, daß man einen tüchtigen Kämpfer für die schweizer Freiheit in ihm vorausahnt. Zu den Füßen der ruhigen, friedlichen Gestalten rührt sich die Leidenschaft. Von rechts blickt der vorüberreitende Landvogt boshaft hinauf, während links ein Bauer, von seinem Weibe mühsam zurückgehalten, die Faust gegen den Peiniger des Landes drohend erhebt. Ein paar

Verse aus Schillers ‚Tell‘ erklären die mit künstlerischer Freiheit erweiterte Szene, die der Dichter erzählend erwähnt. Sie geben einen Teil der Wechselrede zwischen Stauffacher und Gessler:

„Dies Haus, Herr Vogt, ist meines Herrn, des Kaisers, und Eures und mein Lehen“, antwortet verständig-ruhig der besonnene Werner auf des Landvogts tückische Frage; der aber ruft leidenschaftlich zurück:

„Ich bin Regent im Land an Kaisers Statt und will nicht, daß der Bauer Häuser baue auf seine eigene Hand.“

Ein wichtiger Moment in Stauffachers Leben ist so im Bilde festgehalten worden, dramatisch bewegt und künstlerisch maßvoll zugleich dargestellt. Lange noch haften die Gestalten, die hier aus Zugbaumschatten farbenfreudig hervorschauen, in der Seele und begleiten den Wanderer wieder hinüber ans andere Ufer des Sees zu der einsamen, weltfernen Stätte, wo die volkstümliche Überlieferung den Schweizerbund in der stillen Herbstnacht des 8. November 1307 im Angesichte des Himmels und der Berge hat geschlossen werden lassen: zum Rütli!

Dem Mythenstein grad' über  
Liegt eine Matte heimlich im Gehölz,  
Das Rütli heißt sie bei dem Volk der Hirten,  
Weil dort die Waldung ausgerentet ward.

So beschreibt Schiller die Stätte, und vom Schiff aus gesehen tritt eine einzelne größere Matte in Wahrheit am stärksten aus dem Waldesgrün hervor. Kommt man ans Land, so zeigt sich aber, daß es ein ganzer Komplex von Wiesen- und Waldflächen ist, der sich in mäßiger Steilheit die Höhe hinanzieht bis zu den plötzlich schroff emporkwachsenden Felsen, die den heimlichen Erdenfleck nach oben so sicher abschließen wie unten der See. Es ist hier ein schöner Wechsel von grünem Schatten und grünem Licht, und auf den verschiedenen Wiesenflächen tun sich nach Süden, Osten und Norden hin immer

neue Perspektiven auf. Im äußersten Süden schimmert die weiße, regelmäßig aufgebaute Pyramide des Bristenstocks, östlich, am nächsten benachbart, lagert breit und plump der Frohnalpenstock, und nördlich erheben sich ein paar Vorläufer vom Rigi als schmucker Hintergrund für die weißen Häuser von Brunnen, die eine lange Kette um die Seebucht bilden. An einem stillen, geebneten Platz entspringen unter hohen Bäumen aus felsigem Grunde drei Quellen, die mit leisem Geplätscher von den ersten drei Eidgenossen und ihrem Bund unermüdet erzählen. Die Matte, auf der sie sich zusammengeschlossen haben sollen zum Kampfe gegen die Tyrannei, liegt in Wahrheit ein wenig höher und weiter südlich; dort gibt es keine Quellen, aber drei Steinbänke bieten Raum zum Ruhen und Gedenken. Von dieser zweiten, höchstgelegenen Matte in sanften Windungen abwärts steigend kommt man zu einer Stelle, wo die Beziehung des stillen Erdenflecks zu der Kunst greifbar und sichtbar zum Ausdruck gelangt. Ein aufgerichteter felsblock trägt zwei männliche Bronzereliefs; er verherrlicht den Dichter und den Komponisten des Rütliedes, J. G. Krauer und Jos. Greith, deren Schöpfung begeisternd fortwirkt in der heutigen schweizer Jugend. Unter den beiden Köpfen sind im Fels die Worte zu lesen:

Hier standen die Väter zusammen  
für Freiheit und heimisches Gut,  
Und schwuren beim heiligen Namen,  
Zu stürzen die Zwingherrenbrut.

Das Denkmal ist 1884 errichtet worden; es bildet eine lokal-schweizerische Ergänzung zu dem Schillerstein am See und zeigt im Verein mit ihm, wie befruchtend auch auf die Kunst die Geschichte des großen Freiheitskampfes im Gebirge gewirkt hat. Seine alte Einsamkeit ist dem Rütli verloren gegangen, aber mit Ausnahme eines kleinen, poetischen, efeu-

umsponnenen Wirtshauses mit hübschen Holzschnitzereien und bunten Glasfenstern in den niedrigen Zimmern hat doch keine Menschenwohnung hier Platz gefunden, und unberührt liegen Wiese und Wald im Himmelslichte wie vor Jahrhunderten.

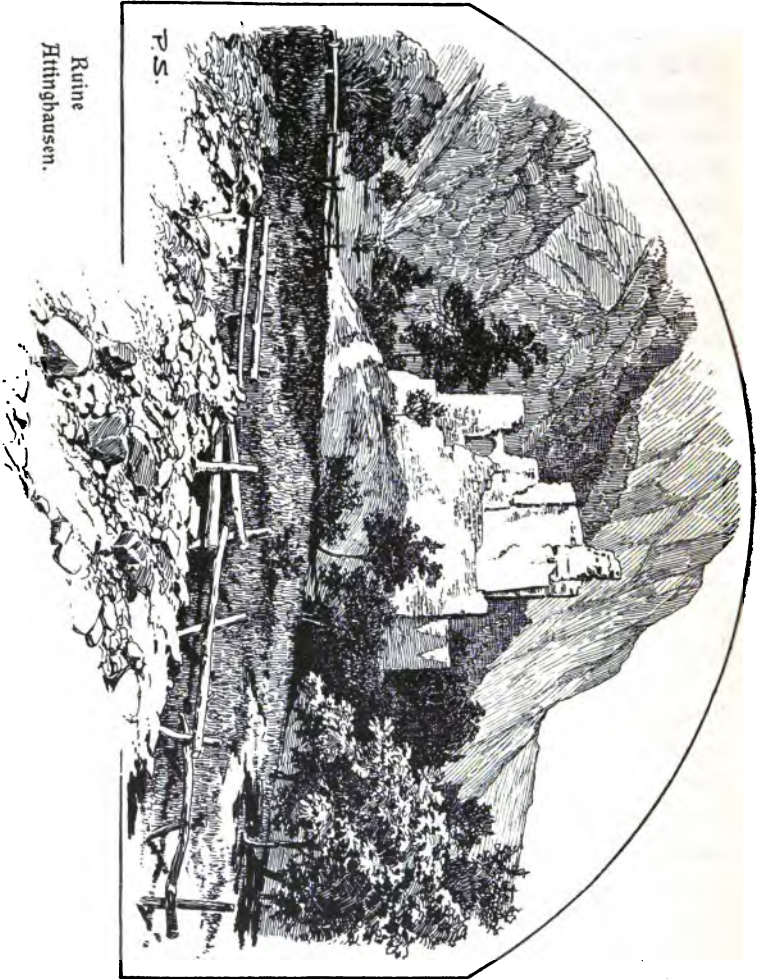
Das Rütli ist die letzte große Station auf dem Heimweg nach Bürglen, aber es gibt doch noch unterwegs ein paar Plätze, die von Gestalten der Poesie und Geschichte ihre Spuren tragen. Gleich beim Landen des Schiffes in Flüelen erklingt ein Name aus Schillers ‚Tell‘. Ganz nahe, dicht hinter dem Eisenweg der Gotthardbahn erhebt sich in einem großen, mit Kastanien und Nußbäumen angefüllten Garten das weiße Schloßchen Rudenz, das aussieht, als wären drei Türme von verschiedener Größe und Form übereinander gestellt. Der untere viereckig, massig, mit etwas schräg aufsteigenden Wänden, als suchte er einen recht festen Halt; der zweite von gleichem, vierseitigem Grundriß, aber um den Raum einer ringsum laufenden Galerie kleiner und durch einen spitzen Giebel nach jeder Seite hin belebt; ganz oben aber, wo sich die Flächen der vier Giebeldächer schneiden, ein kleines, leichtes, achtseitiges Türmchen mit roter Haube und verschnörkelter Wetterfahne. Inmitten seines Gartens, den eine starke, zinnengefrönte Mauer umschließt, steht das Schloß noch heute selbstbewußt da, das Bild eines festen, behäbigen Edelsitzes. Es beherrscht den Eingang ins Reustal, zu dem sich hier, wo der See seinen Abschluß findet, dessen Bergketten näher zusammenschließen. Zu wundervollen Bildern gleitet talaufwärts der Blick, um erst am schneeigen Bristenstock Halt zu machen. Der Fuß aber, der die gleiche Richtung verfolgt, kommt in Stundenfrist zu einem der herrlichsten Orte des ganzen Tales, nach Uttinghausen, dem Sitze des großdenkenden Freiherrenengeschlechts und des Walter Fürst, der seine Tochter dem Wilhelm Tell zur Gattin gab. Das Haus, das man heute noch als das seine zeigt, liegt an der Nordseite des Hügels, der die weitverteilten

Gebäude des Ortes trägt. Es ist mehr als ein gewöhnliches Bauernhaus, ein Gemisch von einem solchen und einem ehemals festen Turm. Unten ist massiges, graues Mauerwerk, vom Efeu an manchen Stellen umklammert, mit Schießscharten auf kriegerische Zeiten deutend. Oben darauf aber der schweizerische Holzbau mit leichten Galerien und flachem, schindelgedecktem Dache. Das Ganze ragt höher auf als seine Genossen und blickt weithin nach allen Seiten, am freiesten nach Norden auf die grünherübergleißende Flut des Sees. Auch die Trümmer des Schlosses von Uttinghausen kann es grüßen, die ihm entgegengesetzt auf der Südseite des Hügelrückens liegen. Es ist eine ansehnliche Ruine, durch ein paar nahe emporgewachsene Tannen noch malerischer gemacht. Die festen Mauerecken haben an einigen Stellen der Zerstörung besser getrotzt als die zwischenliegenden Wände, und ragen nun gleich unregelmäßigen Türmen noch wehrhaft in die Höhe. Eine weiße Marmortafel mit dem Adlerwappen der Uttinghausen erzählt, in das graue, zertrümmerte Mauerwerk eingelassen, in kurzen Worten die Geschichte des Geschlechts, das nur ein Jahrhundert lang, aber bedeutend und einflussreich an dieser Stelle waltete: „Hier war die Burg der Freiherrn von Uttinghausen, eines um das Land Uri und die Eidgenossenschaft bestverdiennten, durch Talent und Vaterlandsliebe ausgezeichneten Geschlechtes. Ulrich, Gründer desselben, 1240—1253. Wernher I. 1248—1288, vielfach tätig als Mittler und Schiedsrichter. Dessen Sohn Wernher II. 1264—1321, Siegelbewahrer des Landes Uri 1291, Landammann 1294—1321, als Stifter des Schweizerbundes unauslöschlich in die Geschichte eingeschrieben. Dessen Söhne: Thüring, Conventual in Einsiedeln 1314, Abt in Dissentis 1350, Vermittler des Marchenstreites zwischen Einsiedeln und Schwyz, und Ritter Johann, Landammann 1331 bis 1357 †, Anführer der Urner bei Laupen 1339, eifriger Förderer der Bündnisse der acht alten Orte, der letzte des



Geschlechtes.“ Aus der Reihe dieser Männer tritt der Landammann Wernher II. für uns als wichtigster hervor; er ist es, den Schiller unsterblich gemacht hat, und dessen hohe Greisengestalt man überall hier in den zerfallenden Räumen seiner einstigen Behausung zu erblicken meint. In einem der Zimmer, das er vielleicht bewohnt hat, leben jetzt für immer die letzten Worte, die Schiller ihn sprechen läßt, und die seiner historischen Rolle als Einiger des Vaterlandes durch Stiftung des Schweizerbundes von 1291 so schön entsprechen; von weißem Marmorstein herab mahnen sie die wechselnden Geschlechter: „Seid einig — einig — einig —“. Daß es bedeutende, für Größe und Schönheit empfängliche Menschen waren, die hier einstmals hausten, beweist schon die Wahl des Platzes für ihre Burg. Über dem Zusammenfluß des Schächen und der Reuß gelegen, überschaut sie nach allen Seiten hin Täler, Berge und See; der Blick von dort oben in seiner geradezu idealen Schönheit läutert und bereichert die Seele, in der die Einzelheiten des Bildes — die Felskluftsen, das üppig-fruchtbare Hügelland, die fernen Eiskolosse — in späteren, ruhigen Stunden zu voller Harmonie wieder zusammenfließen.

Noch ein wenig höher als die Ruine steht heute die helle, buntbemalte Kirche und daneben das Pfarrhaus, das in Junitage ganz unter den weißen Blüten daran emporgeranker Rosen begraben erscheint. Von seiner Höhe grüßt das Gotteshaus über Reuß- und Schächental hinweg die Kirche von Bürglen, das hier als Endstation des weiten Weges wieder sichtbar geworden ist. Von Stauffacher, Fürst und Uttinghausen kehrt die Seele zuletzt doch wieder zu Wilhelm Tell zurück und sucht die Stätte, wo er gestorben ist. Schiller hat ihn lebend, als gefeierten Befreier seines Volkes verlassen, ein anderer deutscher Dichter hat die Erzählung von seinem schönen Sterben verherrlicht. Ludwig Uhland hat das Lied von Tells

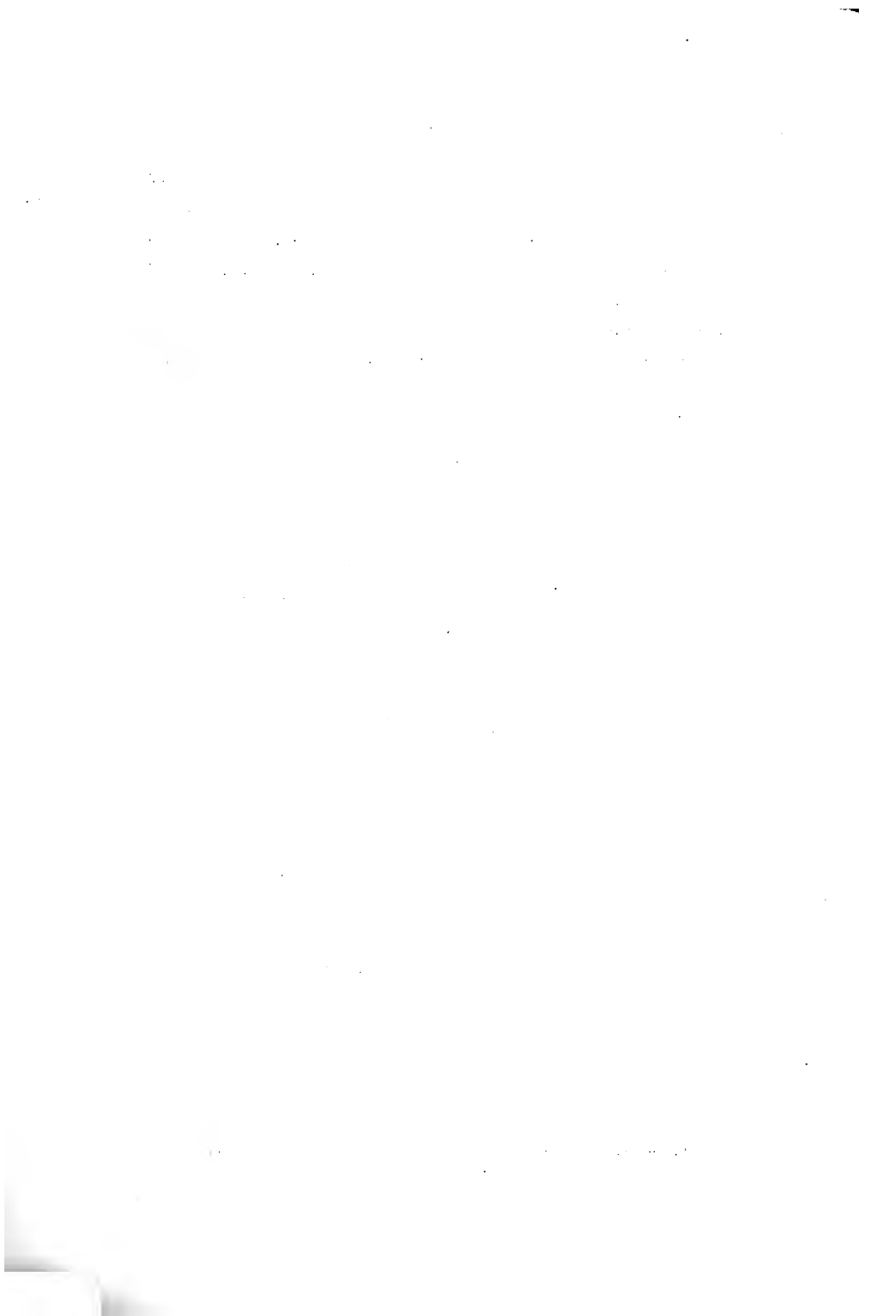


P. 5.

Ruine  
Eittinghausen.

Tod gesungen und uns den gealterten Schützen gezeigt, der beim Retten eines Kindes aus dem Schächten seinen Untergang findet. „Schön ist,“ wie er singt, „nach dem großen das schlichte Heldentum“, und mit Recht erhebt sich am Fuße des Staldenhügels zu Bürglen, am Ufer des brausenden Schächten ein schlankes, reines, weißes Marmorkreuz, auf dessen Sockel der letzte Vers der schönen Dichtung eingegraben steht:

Doch steigt am Schächten nieder  
Ein Hirt im Abendrot,  
Dann hält im Felsstal wieder  
Das Lied von deinem Tod.



# Kleist

Das Käthchen von Heilbronn. —  
Prinz Friedrich von Homburg.





## Das Käthchen von Heilbronn.

Wo sich heute auf dem freien Neckarufer die alte Reichsstadt Heilbronn erhebt, war ehemals wilder, einsamer Wald. Ein Brunnlein sprudelte hier im tiefen Schatten der Bäume, und die Jäger pflegten an ihm zu rasten und sich zu erquicken. Sie sollen die Ersten gewesen sein, die den Grund zu einer Ansiedelung legten, indem sie ein Jagdhaus im Waldesdickicht errichteten. Verschwand es auch selbst, als die vorwärts dringende Kultur die Wildnis lichtetete, so blieb doch der Name des Jägerhauses dem stattlicheren Steinbau durch die Jahrhunderte erhalten, der sich nun an seiner Stelle erhob. So ist die Tradition bis auf uns gekommen, und man bezeichnet heute ein hohes, stattliches Haus an der Ecke des Marktplatzes als das älteste der Stadt und als gegenwärtigen Stellvertreter jenes urältesten Jagd- und Jägerhauses. Aber weder Alter, noch einstiger Zweck des Gebäudes rechtfertigen das Interesse der Vielen, die vom Marktplatz aus — in gedankenvolle Andacht versunken — zu ihm emporblicken. Nein, eine zarte, liebliche Gestalt umschwebt diesen Ort, hat ihn geweiht und geheiligt und erklärt durch ihr freundliches Dasein allein die Verehrung und Andacht, — das Käthchen von Heilbronn soll in diesem Hause zur Welt gekommen sein!

Hier soll es die ersten fünfzehn Jahre seines Daseins ver-

bracht haben, „gesund an Leib und Seele wie die ersten Menschen, die geboren worden sein mögen; ein Kind, recht nach der Lust Gottes“. Von hier soll die Jungfrau zur alten Stadtkirche schräg gegenüber gewandert sein, und „ging sie in ihrem bürgerlichen Schmuck über die Straße, den Strohhut auf, von gelbem Lack erglänzend, das schwarz samtene Leibchen, das ihre Brust umschloß, mit feinen Silberkettlein behängt, so lief es flüsternd von allen Fenstern herab: das ist das Käthchen von Heilbronn“. Der ganze Stolz einer Stadt auf ihr Kind liegt in solcher Bezeichnung; Vater- und Mutternamen verschwinden, und der Heimatsort beansprucht die Tochter ganz für sich, weil es das Köstlichste, Lieblichste ist, was er hervorgebracht hat. Es ist, wie Kleist in seinem Schauspiel selbst es ausdrückt: „als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt und, von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte“. In Wahrheit aber haben Stadt und Himmel wenig dabei getan; das Käthchen von Heilbronn, wie es uns entzückt und rührt, hat in Wirklichkeit nie gelebt, es existiert allein durch Dichters Gnaden. Eine ihrer schönsten Kräfte hat die Poesie hier wieder einmal offenbart; fast aus dem Nichts hervor hat eines Meisters Hand eine Gestalt geschaffen, deren Lebenskraft hinausreicht über Jahrhunderte, und hat zugleich einen zufällig gewählten Ort mit hellem Glorienschein dauernd umwoben. Ohne Heinrich von Kleist gäbe es kein Käthchen von Heilbronn, jetzt aber ist seine Gestalt für alle Zeiten so untrennbar von der alten Stadt wie sein Name.

So weit geht dieser Glauben an die Existenz eines wirklichen Käthchen, daß zwei Häuser sich um die Ehre streiten, seine Geburtsstätte zu sein. Jenes Haus am Markt aber hat den Sieg davongetragen; sein ehrwürdiges Alter wird dabei mitgesprochen haben, und eine Stelle der Dichtung scheint seine Rechte zu bestätigen. „Der ganze Markt, auf dem wir

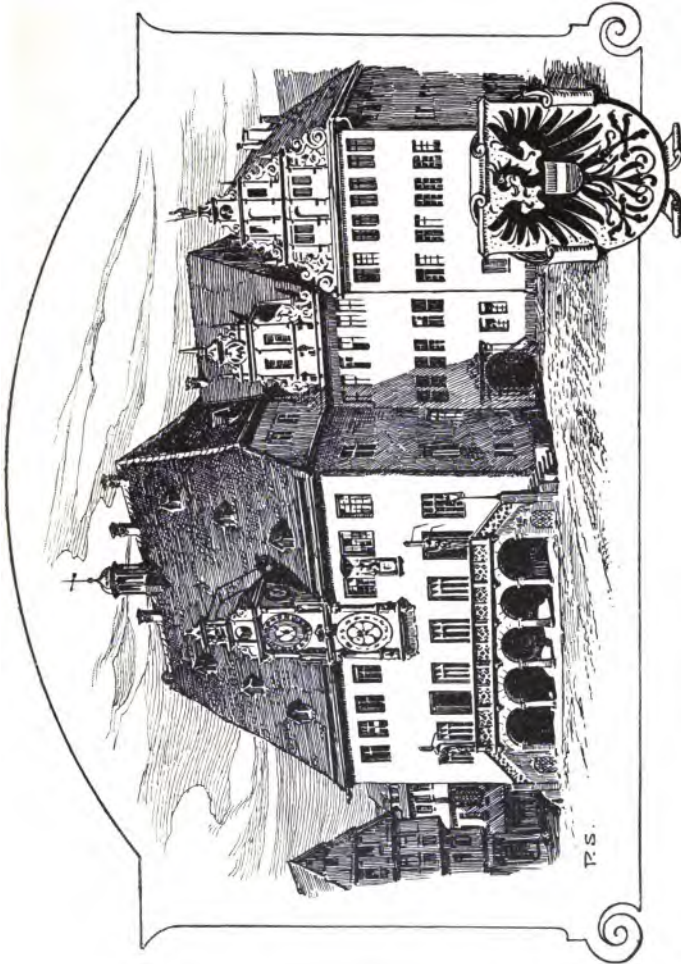


wohnten,“ läßt Kleist den zornigen Waffenschmied berichten, „erschien an ihrem Namenstage und bedrängte sich und wetteiferte, sie zu beschenken.“ So war die Lage des Hauses genau bezeichnet, und wenn es einmal am Markte liegen sollte, dann hatte dies ehrwürdig-älteste Gebäude der Stadt wohl gerechten Anspruch auf die berühmteste Tochter Heilbronn's. Fest hat sich die Tradition daran geheftet, und wer nach dem Käthchenhaus fragt, der wird hierher gewiesen auf den Marktplatz und zu diesem Hause. Und eine merkwürdig sieghafte Kraft liegt in solcher Tradition; mag man sich ihrer Unrichtigkeit noch so genau bewußt sein, — an Ort und Stelle schweigt der Skepticismus und mit einer Art von frommer Scheu betrachtet man die angebliche Heimat einer verklärten und verklärenden Phantasiegestalt.

Seiner Art nach könnte das stattliche Haus wohl die Heimat des Käthchen gewesen sein. Es erzählt von bedeutungsvoller Vergangenheit und hat gewiß manch interessantes Menschenbild über den Markt zu seinen Füßen dahinschreiten sehen. Ein wenig hat sein altertümlicher Charakter freilich durch einen Umbau gelitten, der im Jahre 1884 mit ihm vorgenommen worden ist. Insbesondere das Erdgeschoß hat dabei das Gepräge der Neuzeit erhalten und an die Stelle der von Flammen und Funken, vom hellen Metallklang und Rasseln der feilen erfüllten Werkstatt des berühmten Waffenschmieds, dem der Dichter hier seine Heimat gab, ist gegenwärtig ein Drogen- und Kolonialwarenladen getreten. Einen Vorteil jedoch hat jener Umbau auch dem Erdgeschoße gebracht, das sonst am meisten unter ihm hat leiden müssen. Der alte, ursprüngliche Eingang des Hauses ist bei dieser Gelegenheit wieder entdeckt und eröffnet worden. Die Tür war vermauert, und erst bei Entfernung einer Wand im Innern zeigte sich's, daß hier der ehemalige Zugang zu der steinernen Wendeltreppe war, die nach oben führt. Jetzt sind Tür und Treppe wieder

zu Ehren gekommen und gern erfreut man sich beim Anblick dieser ältesten Teile des Hauses am freundlichen Spiele der Phantasie, die den kirrenden Schritt des Grafen Wetter vom Strahl auf diesen Stufen ertönen läßt, oder ein kindliches Frauenbild in die Türöffnung zaubert. So steigt man, die Seele von vertrauten Gestalten voll, die steinerne Treppe hinan und findet mit Freude, daß in den drei oberen Geschossen die Modernisierung nicht so weit gegangen ist wie zu ebener Erde. Sie tragen noch einigermaßen das Gepräge ihrer Entstehungszeit, — die deutsche Renaissance hat diesem Gebäude, gleich den meisten älteren Häusern Heilbronn's, ihren Formenstempel aufgedrückt — und man vermag zu erkennen, welche ungeheure Raumverschwendung unsere Vorfahren übten. Das erste, weitgedehnte Stockwerk besaß vor dem Umbau ein einziges Eckzimmer, eine Kammer daneben und eine gewölbte Küche; alles andere war Korridor, ein weiter, freier, unbenutzter Raum. Jetzt hat man Wände hindurchgezogen und neue Gemächer geschaffen; die freundliche Gattin des Hausbesizers hat in diesem Stockwerk ihr Heim aufgeschlagen und pflegt getreulich die Erinnerung an das liebliche Mädchen, das einstmals hier mit leichten Schritten soll aus- und eingegangen sein. Auf dem Tische liegt eine Prachtausgabe von Kleists 'Käthchen von Heilbronn', und eine farbig bemalte Figur des demütigen Kindes schaut auf die angebliche Wohnstätte ihres Urbildes.

Lieber fast als in diesen Räumen dächte man sich das Käthchen in dem schönen Erkerzimmer des obersten Stockwerks. Denn hier herrscht eine noch stärker ausgeprägte poetische Stimmung; farbiges Licht kommt gedämpft durch die bunten Scheiben des Erkerfensters herein und spielt auf den schönen Linien und Formen der braunen, reich getäfelten Decke. Von hier oben erscheint auch der charaktervolle Marktplatz besonders malerisch; zur Linken erhebt sich das stattliche Rat-



Rathaus zu Heilbronn.

haus mit seiner bunten, kunstvollen Uhr, von zwei steinernen Rittergestalten auf der Brüstung der mächtigen Freitreppe beschirmt und bewacht. Rechts aber steigen die Massen der St. Kilianskirche noch stolzer und höher in die Luft, mit ihren verschiedenen Formen eine Musterkarte der Baustile aus mehreren Jahrhunderten. Gesiegt hat auch hier die deutsche Renaissance; in der Bekrönung des Turmes beschließt sie das Werk. Mit seinem poetischen Charakter und seinem schönen Ausblick auf den Markt hätte dies Gemach dem Begriff eines Käthchenzimmers am besten entsprochen, aber die Dichtung selbst protestiert. Einen Sturz von dreißig Fuß Höhe tut das Käthchen, als es sich dem fortreitenden Ritter nach aus dem Fenster stürzt; hätte sich's vom oberen Erker hinabgeworfen, so wäre ihm wohl ein ärgeres Los beschieden gewesen, als daß es sich beide Enden gebrochen hätte, „beide zarten Endchen, dicht über des Knierunds elfenbeinernem Bau“. Oder schon hier hätte der Cherub persönlich eingreifen und auf seinen Fittichen die Jungfrau in die Tiefe tragen müssen. Trotzdem denkt man sich das Käthchen gern im bunten Farbenspiel dieses Erkers, der auch an der Fassade des Hauses den schönsten Zierrat bildet. Vor dem Umbau erinnerte er an das berühmte ‚Goldene Dachl‘ zu Innsbruck, jetzt hat er eine federe, spitzere Bedachung erhalten und ragt nun energischer empor. Bogenförmig abgeschlossene Ausbauten, aus der Dachfläche hervortretend, ergänzen ihn, und auch die Giebelabschlüsse sind in ähnlichen Formen gebildet. Ein aufmerksamer Beschauer bemerkt leicht, daß ehemals das Gebäude nach allen Seiten hin frei gestanden hat, und dieser Umstand kann sein hohes Alter nur bestätigen. Auch interessante Steinmehzzeichen aus vergangenen Jahrhunderten sprechen dafür; ein paar lateinische Inschriften aber verkünden eine Bitte und eine Lehre: ‚Gott schütze mich!‘ lautet die eine, ‚Bete und arbeite‘ die andere.

Damit sind die Sehenswürdigkeiten des ‚echten‘ Käthchenhauses erschöpft, und wer noch mehr in ihm erschauen will, muß Dichtung und Phantasie wieder zu Hilfe bitten. Leicht aber folgen in dieser Umgebung die Gestalten Kleists dem Ruf; bald sieht man sie erscheinen und hört ihre Worte das alte Haus umklingen. In der Werkstatt des alten Friedeborn tönt es vom Hämmern des Metalls; ein Klirren, Stampfen und Rasseln mischt sich hinein. Graf Wetter vom Strahl ist mit seinen Reifigen vor das Haus gesprengt, steigt vom Pferde und tritt in die Werkstatt ein; „das Haupt tief herab neigt er, um mit den Reiherbüschchen, die ihm vom Helme niederwanken, durch die Thür zu kommen“. Zu dem berühmten Waffenschmied wendet er sich, mit scharfem Auge den halbdunkeln, flammenerleuchteten Raum durchspähend. „Meister,“ spricht er, „schau her, dem Pfalzgrafen zieh’ ich entgegen; die Lust, ihn zu treffen, sprengt mir die Schienen; nimm Eisen und Draht, ohne daß ich mich zu entkleiden brauche, und heft’ sie mir wieder zusammen.“ Und nun beginnt das Wunder Wirklichkeit zu werden; die Rittergestalt, die sie im Traume der Sylvesternacht geschaut hat, steht vor dem Käthchen, wie durch Zauberkraft herbeigerufen. Auf des Pflégewaters Befehl kommt die Jungfrau ins Gemach; ein großes flaches Silbergeschirr auf dem Kopfe tragend, auf welches Flaschen, Gläser und der Imbiß gestellt sind, öffnet das Mädchen langsam die Thür und tritt ein. So erblickt sie den Ritter und läßt Geschirr und Becher und Imbiß fallen, „leichenblaß, mit Händen wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz niedergeschmettert hätte!“ Ihr Schicksal beginnt sich zu erfüllen; dem ersten Sturz folgt der zweite, verderblichere von des Fensters Höhe auf das Pflaster des Marktes. Dann kommt die lange Krankheit, die heimliche Flucht aus dem Hause, die Wanderung auf den Spuren des Ritters

durch Wald und Gebirge, durch Sonnenglut und Sturm. Aus dem leer gewordenen Hause hervor aber tritt die Gestalt des alten Waffenschmieds, des treuen Pflegers ihrer Jugend, den Zorn und Schmerz in einen wilden, tobenden Kläger gegen den vermeintlichen Verführer des Mädchens verwandelt haben. Die geballten Fäuste hebt er drohend empor und ruft seinen Fluch hinaus in die Lüfte: „Nehmt ihn, ihr irdischen Schergen Gottes, und überliefert ihn allen geharnischten Scharen, die an den Pforten der Hölle stehen und ihre glutroten Spieße schwenken: ich klage ihn schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan an!“

Auch seine Stimme verhallt, und es wird still in Heilbronn. Das Käthchen ist fort und mit ihm Anmut und Liebreiz. Aber die Erinnerung daran umschwebt doch für alle Zukunft das ehrwürdige Haus und verklärt es mit einem jugendlichen Schimmer. Hat man sich einmal in den Glauben an die Echtheit des Käthchenhauses am Markt hineingelebt, so empfindet man es fast ärgerlich, daß noch ein zweites mit gleichem Anspruch ihm Konkurrenz macht. Und doch kann auch dieses sein Recht auf die Dichtung stützen. Denn als Kleist in der Zeitschrift ‚Phöbus‘ zuerst Bruchstücke des Schauspiels veröffentlichte, da lautete der Text, dessen Worte die Tradition betreffs des Käthchenhauses bestätigen sollen, anders als heute in den Buchausgaben der Dichtung. Damals war nicht von der Nachbarschaft des Marktplatzes die Rede, sondern der alte Friedeborn erwähnte „die ganze Straße, in der wir wohnen“. So ist es erwiesen, daß der Dichter selbst an ein bestimmtes Gebäude und einen bestimmten Platz nicht gedacht hat; solche Details lagen seiner Natur überhaupt sehr fern. Demnach könnte jede Straße in Heilbronn den Anspruch erheben, Käthchens Geburtshaus zu besitzen, aber bescheidenlich hat nur eine einzige ihn geltend gemacht und ein ‚unechtes‘ Käthchenhaus neben dem ‚echten‘ zu Ehren zu bringen versucht. Die

Kirchbronnenstraße macht solche Konkurrenz, und das fragliche Haus ist ein stattlicher Bau, der seinen viergeschoßigen, mit einer Kugel bekrönten Giebel der Straße zuwendet. Im Grunde wirkt dieses Haus sogar noch altertümlicher als das renovierte am Marktplatz, und man könnte sich Käthchens Gestalt in dieser Umgebung so gut vorstellen wie dort. Im Erdgeschoße haben sich die steinernen Wölbungen, die in dem andern Hause durch den Umbau beseitigt worden sind, noch überall erhalten, und ein Erker mit schöner Steinhauerarbeit und farbigen Glasfenstern tritt am ersten Stockwerk malerisch hervor; ein steinerner Ritter steht in viereckiger Nische wachsam auf Posten. Um den Anspruch des Gebäudes dauerhaft zu bekräftigen, hat man in ihm eine Restauration ‚Zum Käthchen von Heilbronn‘ eingerichtet, und an der Hauswand ist die Figur des Käthchen — zum Wirtszeichen degradiert — im Bilde zu erblicken. Fast so, wie Kleist ihr erstes Erscheinen vor dem Ritter schildert, ist die Jungfrau dargestellt, gaslich ein Tablett mit Wein darbietend, — nur daß sie es in den Händen trägt, nicht auf dem Kopfe. So ist hier mehr geschehen, um an die berühmteste Tochter der Stadt zu erinnern, als dort am Markte; der heutige Wortlaut der Dichtung aber hat jene Tradition sanktioniert, und man fügt sich willig dem eingebürgerten Glauben an das ‚echte‘ Käthchenhaus an der Stelle des alten Jägerhauses.

Ganz zufällig ist es bei alledem nicht, daß Kleist gerade Heilbronn zum Hintergrund seiner Dichtung gewählt und die alte Stadt durch die lieblichste seiner Frauengestalten verherrlicht hat; eine leise Anregung ist ihm von dort gekommen. Die Entstehung des Werkes fällt bekanntlich in die Zeit von 1807 bis 1809, die der Dichter in Dresden verlebte, und unter seinen dortigen Freunden begegnete er einem Manne, der bald Einfluß auf seine Seele gewann, weil er verwandte Saiten darin zu berühren wußte. Es war Gotthilf Heinrich von Schubert,

der Mystiker, und von Kleists Dresdener Aufenthalt an datiert seine eigene, offen betätigte Neigung zur Mystik. Schubert hielt im Winter von 1807 bis 1808 Vorlesungen über die ‚Nachtseiten der Naturwissenschaften‘ und gab sie kurz darauf gesammelt unter dem Titel ‚Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften‘ heraus. In den letzten dieser Vorlesungen äußerte er sich über tierischen Magnetismus und Somnambulismus und zitierte neben neueren berühmten Magnetisfeuren auch den einzigen aus älterer Zeit: den Heilbronner Gmelin. Damit waren Kleists Gedanken, der diese Vorlesungen offenbar besucht oder doch das Buch Schuberts gelesen hat, auf Heilbronn hingelenkt worden, und eine Erzählung des alten Gmelin, die hier wiedergegeben war, verstärkte noch sein Interesse für den Ort. Von einer Heilbronner Ratsherrntochter wird in dem Buche allerlei Wundersames berichtet, und Schubert leitet die Erzählung mit den Worten ein: „Es bleibt nun vorzüglich nur noch eine Erscheinung des magnetischen Schlafes übrig, die ohnstreitig zu den merkwürdigsten unter allen gehört, jene tiefe Sympathie der Somnambule mit dem Magnetiseur und andern mit ihr und ihm in Rapport stehenden Personen.“ Dann berichtet er weiter: „Die junge, zwölfjährige Ratsherrntochter, von welcher der Heilbronner Gmelin erzählt, befand sich in jenem Zustand, wo sie nur die Stimme der mit ihr in Beziehung gesetzten Personen verstand. Mit ihrer älteren Schwester, einer Wöchnerin, durfte sie jedoch nicht erst in Beziehung gesetzt werden, vielmehr befand sie sich schon von selbst darin, und zwar in einer ebenso innigen, oder fast noch innigeren, als mit dem Magnetiseur. Als die neben ihr stehende Schwester ihren kleinen Säugling an die Brust legte, glaubte das junge Mädchen, vermöge dieser wunderbaren Sympathie, die hiermit verbundene Empfindung an ihrer eigenen Brust zu fühlen. Als die Schwester unversehens mit einer Nadel am Arm verlehrt worden, beklagte sich die magnetisch



Schlafende, daß sie jemand an dem entgegengesetzten Arm gestochen habe, und dieser Versuch zeigte, so oft man ihn machte, dieselbe Wirkung. Die magnetisch Schlafenden wissen vermöge dieser Sympathie um alle Bewegungen, welche der Magnetiseur selbst hinter ihrem Rücken vornimmt, ja es scheint zuweisen, als ob sie die tiefsten Gedanken deselben errieten. Zugleich scheint, wie sie dieses selber bezeugen, während jenes Zustandes ihr Wille mit dem des Magnetiseurs nur einer. Es scheint hieraus unter anderm jene unschuldige Zuneigung zu kommen, welche die Somnambulen an den Magnetiseur und alles, was sein ist, fesselt.“

Im Tatsächlichen dieser Erzählung war nichts, was einen Dichter locken konnte; wohl aber mochte aus den daran geknüpften Betrachtungen Schuberts ein zündender Funke in seine Seele hinüberspringen. Diese wunderbare Sympathie zweier Menschen, diese unerklärte Gemeinsamkeit ihres Fühlens, dieses Erkennen der Gedanken aus der Ferne, das im unnatürlichen Zustand magnetischen Schlafes möglich sein sollte, war es nicht auch das Ziel, der Wunsch des gesunden, natürlichen, leidenschaftlich liebenden Menschen? Aus dem wunderbaren Reiche des Magnetismus betrat der Dichter den vertrauten Boden der Liebe und versetzte diese, zugleich ihre Eigenschaften steigend, in eine neue, geheimnisvolle Welt. Das ist der Weg, den Kleist gegangen ist, und ohne Zweifel hat Schubert ihm dazu die Anregung gegeben. Als wirkende Kraft hat der Dichter an die Stelle des Magnetismus die Liebe gesetzt, ihre Wirkungen aber hat er denen jener Wunderkraft gleich gemacht und sie weit über das Wirkliche hinaus erhöht. Der gleichzeitige Traum des Käthchen und des Grafen in der Sylvesternacht ist das Resultat eines geheimnisvollen, gemeinsamen Denkens und Fühlens zweier Menschen, die einander noch niemals mit Augen gesehen haben und durch weite Strecken Landes von einander getrennt sind. Das Reich des Überfinn-

lichen hatte sich vor Kleist aufgetan, und er ließ es überall feck hineinragen in die Welt seiner neuen Dichtung, — im ersten Entwurf nach dem Zeugnisse Tiecks noch weiter als in der späteren Bearbeitung. Die Geschichte von dem kleinen, franken Ratsherrntöchterlein in Heilbronn war nichts als ein Samenkorn, das auf fruchtbaren Boden fiel; als wirkliches Urbild des Käthchen konnte diese arme zwölfjährige Somnambule nicht gelten, aber vielleicht hat sie doch dazu beigetragen, ihre Vaterstadt berühmt zu machen, indem sie — mit dem alten Smelin zusammen — die Gedanken Kleists nach Heilbronn hinüberlenkte. Und wenn die beiden miteinander streitenden Häuser nicht Anspruch darauf erhöben, die Heimat eines Kleistschen Käthchen, sondern dieser kleinen Kranken zu sein, so möchten sie wohl ein positiveres Resultat erzielen. Vermuthlich würde aber auch dann das Haus am Markte den Sieg davontragen; denn die Somnambule war eines Ratsherrn Tochter, und das Rathhaus liegt diesem Gebäude schräg gegenüber.

Den eigentlichen Stoff zu seinem Schauspiel holte sich Kleist aber nicht aus der Erzählung Schuberts; ein deutscher Dichter hatte ihm dabei vorgearbeitet. Unter den Gedichten G. A. Bürgers findet sich eine Ballade ‚Graf Walter‘, in der nach einem altenglischen Vorbild die Geschichte von der unbedingten Hingabe eines Mädchens an den geliebten Mann, wie sie von vielen Völkern verherrlicht und besungen wurde, in besonders kräftigen Tönen berichtet wird. Will man von einem Urbilde des Kleistschen Käthchen überhaupt sprechen, so muß man es in der Heldin dieser Ballade suchen. Denn ebenso übergewaltig ist in ihr die Wirkung der höchsten Empfindung, ebenso willen- und widerstandslos gibt sie sich ihr hin, um dem Manne zu dienen, bei dessen Anblick ihr Dasein in Wahrheit erst begonnen hat. Freilich ist die Heldin der altertümlich klingenden Ballade nicht das reine, unschuldige Kind der Kleist-

schen Dichtung; sie hat dem Manne, den sie liebt, schon angehört und soll die Mutter seines Kindes werden. Seine Härte gegen sie und ihre Ausdauer in Treue und Liebe sind aber ebenso groß wie bei Kleist, vielleicht sogar noch größer. Graf Walter will die Maid abfinden mit Geld, sie aber gibt ihm zur Antwort:

O Graf, was ist für Lieb und Treu  
All, all dein rotes Gold?  
All, all dein Land und Leut und Burg,  
Ist mir ein schöner Sold.

Ein Liebesblick aus deinem Aug,  
So himmelblau und hold,  
Gilt mir, und wär es noch so viel,  
für all dein rotes Gold.

Ein Liebeskuß von deinem Mund,  
So purpurrot und süß,  
Gilt mir für Land und Leut und Burg,  
Und wär's ein Paradies.

Mit grausamer Zweideutigkeit erwidert er:

O Maid, früh morgen trab ich weit  
Zu Gast nach Weigenstein,  
Und mit mir muß die schönste Maid  
Wohl auf und ab am Rhein.

Daß er sie selbst unter dieser schönsten Maid verstehen könne, weiß sie als undenkbar von sich ab und bittet nur, ihm als Leibbursch in Bubentracht folgen zu dürfen. In solcher Verkleidung, die er gestattet, unterzieht sie sich nun den schwersten Liebesproben, ohne das Glück auch nur zu ahnen, das aus der Ferne zu ihr herüberleuchtet, und ohne durch ein gütiges Wort des gestrengen, geliebten Mannes gestärkt zu werden.

Beißer lief sie den ganzen Tag,  
Beißer im Sonnenstrahl;  
Doch sprach er nie so hold ein Wort:  
„Nun, Liebchen, reit einmal.“

Sie lief durch Haid- und Pfriemelkraut,  
Lief barfuß nebenan,  
Doch sprach er nie so hold ein Wort:  
„O Liebchen, schuh dich an!“

Ein Wasser verlegt ihnen den Weg, und klagend, um Schonung flehend steht das Mädchen am Ufer. Der Graf aber hört nicht auf ihr Bitten, er setzt hinein, „hinein bis an das Kinn“. Und nun besinnt sie sich nicht länger; noch eine Bitte um Beistand ruft sie zum Himmel, dann springt auch sie hinein in die brausende Flut.

Sie rudert wohl mit Arm und Bein,  
Hält hoch empor das Kinn.  
Graf Waltern pochte hoch das Herz,  
Doch folgt' er seinem Sinn.

Und auch mit dieser Probe ist es ihm noch nicht genug; zu körperlicher fügt er die seelische Qual. Er zeigt dem Mädchen die schönste von zwölf Jungfrauen als seine Braut und gibt ihr selbst den Auftrag, eine Maid für ihn zu werben. Aber auch an dieser Liebesprobe scheitert die grenzenlose Treue nicht; in ihrer Liebe, die kein Fragen kennt und nach Besitz nicht begehrt, gehorcht die Maid ohne Widerspruch. Sie selbst begnügt sich mit dem Stroh des Stalles, wohin der grausame Graf sie verbannt hat, und als sie dort ein Kind zur Welt bringt, betet sie noch im Angesichte des Todes für das kleine, neugeborene Wesen und seinen harten Vater:

Sammt deinem Vater schreibe Gott  
Dich in sein Segensbuch!

Werd ihm und dir ein Purpurkleid  
Und mir ein Leichentuch.

Nun aber ist der Gipfel der Prüfungen erreicht, und von ihm herab eröffnet sich ein herrlicher Blick in ein sonniges Land der Verheißung. Des Grafen Härte ist gebrochen, die ersten Liebesworte kommen von seinen Lippen:

O nun, o nun, süß süße Maid,  
Süß süße Maid, halt ein!  
Mein Busen ist ja nicht von Eis  
Und nicht von Marmelstein.

O nun, o nun, süß süße Maid,  
Süß süße Maid, halt ein!  
Es soll ja Tauf und Hochzeit nun  
In einer Stunde sein.

Der rohe Stoff der Kleistschen Dichtung findet sich, wie man sieht, in dieser Ballade schon einigermaßen geordnet vor; auch die beiden Hauptcharaktere, der harte, herrliche Mann und das liebende, hingebende Weib, sind in großen Linien bereits vorgezeichnet. Aus Schuberts Erzählungen und Vorlesungen aber fügte das mystische Element sich leicht hinzu. Nur hätte doch niemals eine so tiefe Dichtung entstehen können, wenn Kleist nicht in der eigenen Seele nächstverwandte Gefühle und Züge gefunden hätte. Wie er sich ein Idealbild der Dichtung gemacht hatte, dem er in ‚Robert Guiskard‘ mit schmerzlich-leidenschaftlichem Eifer nachstrebte, um zuletzt die Vergeblichkeit des Ringens zu erkennen und sein Werk zu vernichten, — so hatte er auch von der Frau, die seiner Liebe würdig war, ein gleiches Idealbild erdichtet, an dem er die Wirklichkeit maß. Unbedingte, widerspruch= und willenlose Hingebung war es, was er vom Weibe verlangte; seine Gattin sollte ganz sein Geschöpf, das Gefäß seiner Gedanken, die Die=

nerin seines Willens sein. Wie eine Pflanze, die er zog, sollte sie nur für ihn, zu seiner Freude grünen und blühen. Als er die Liebe seiner Jugend, die Tochter aus dem Nachbarhaus in Frankfurt an der Oder, Wilhelmine von Zenge, verließ, um nach Berlin zu gehen, da gab er ihr zum Abschied eine schriftliche „Instruktion“, nach der sie sich richten sollte, und in einem seiner Briefe an sie heißt es: „Du bist schwach, mit Stürmen und Wellen kannst du nicht kämpfen, darum vertraue dich mir an, mir, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen hat, der die Gestirne des Himmels zu seinen Führern zu wählen, und das Steuer des Schiffes mit starken Armen zu lenken weiß.“ Und in einem späteren Briefe aus Würzburg fügte er hinzu: „Wenn du es mir gelingen lassen könntest, mir an dir eine Gattin zu formen, wie ich sie für mich, eine Mutter, wie ich sie für meine Kinder wünsche.“ Eine mit Pedanterie gemischte Herrschsucht, ein aufs äußerste gesteigertes Gefühl männlicher Oberherrschaft über die Frau spricht aus diesen Worten, und durch seltsame Handlungen bestätigte Kleist seine Anschauung von den Pflichten des Weibes. Als Wilhelmine nicht in allen Punkten seinen Launen sich fügen, seinen Plänen folgen konnte, gab er sie auf mit kaltem Abschiedswort. Ein gutes Stück vom Grafen Wetter vom Strahl steckte in dem Dichter selbst, nur daß er seine Schöpfung von allen Schlägen der Pedanterie frei zu halten wußte. In der eigenen Seele aber blieb das Idealbild des Weibes unverändert, und als in Dresden, in der Entstehungszeit des ‚Käthchen von Heilbronn‘ sein Herz von neuem sprach, da maß er die Wirklichkeit abermals an diesem Bilde.

Von vornherein bedeutete der Dresdener Aufenthalt eine glückliche Zeit im Leben des Dichters, dem sich das Glück so oft versagte, und der es ebenso oft zurückstieß, wenn es ihm nahte. Sein Freund Pfuel, den er ehemals vielfach bedrängt hatte, mit ihm gemeinsam in den Tod zu gehen, er-

wartete ihn hier und hatte im Verein mit Rühle vorgearbeitet, um ihm ein wenig Erfolg und Sonnenschein zu verschaffen. Sie fanden einen Verleger für Kleists ‚Amphitryon‘ und brachten die Veröffentlichung seiner Erzählung ‚Das Erdbeben in Chili‘ im Dresdener ‚Morgenblatt‘ zustande. Auch Ludwig Tieck neigte sich freundschaftlich dem neuen Dichter zu und schenkte seinem Schaffen wohlthätige Theilnahme. So fiel ein ungewohnt heller Strahl auf sein Streben und Schaffen, und das Glück einer neuen Liebe kam für kurze Zeit hinzu. Im Hause von Körner, dem Freunde Schillers und Goethes, lernte er dessen Nichte Julie Kunze kennen und lieben; er meinte das Ideal der Frau, das er mit sich trug, verkörpert gefunden zu haben. In dieser Zeit eines freudigen Aufschwungs hat er allem Anschein nach das ‚Kätzchen‘ entworfen und begonnen, wenn auch im allgemeinen die Entstehungszeit des Werkes ein wenig später angenommen wird. Aber es sind Stellen darin, wie nur ein jubelnd glücklich Liebender sie zu schreiben vermag, und dieser innere Grund spricht nachdrücklich genug. Man lese nur den großen Monolog des Grafen vom Strahl zu Anfang des zweiten Actes, vor allem eine Stelle daraus, die im ‚Phöbus‘ veröffentlicht und später fortgelassen wurde: „Du kleines Veilchen,“ ruft hier der Graf, „das an der hemosten Felswand, im Schatten wildrankender Brombeergebüsche blühte und bestimmt schien, mir, wenn ich dich jemals erblickte, einen Geruch zuzusenden, und dann vergessen zu werden: was hast du meiner Brust angetan? So wahr mir ein Gott die Sünde vergehe, ich meine, meine Seligkeit ist mir zugemessen. Ich weiß nicht mehr, warum ich abends die Hände falten und beten soll: sobald nur der Dank für das, was mir heute geworden ist, ausgeweint ist. War's nicht, als sie sich da, in ihrer lieblichen Unschuld, vor mir entfaltete, als ob ich, diese Verbindung von Eisen und Fleisch und Blut, die gegen die Erde drückt, gänzlich zu Gesang

verwandelt worden wäre; als schwäng' ich mich, wie ein Adler, kreisend und gewälzt und kopfüber, ins Reich unendlicher Lüfte empor, immer jauchzend und wieder jauchzend: ich bin geliebt! Daß die ganze Welt, wie ein großer Resonanzboden, mir widerhallte: ich bin geliebt! ich bin geliebt! ich bin geliebt! ich bin geliebt! schwächer der Nachhall lispelnd noch von den äußersten Sternen, die an der Grenze der Schöpfung stehen, zu mir herüberzitterte — — —“ So spricht und schreibt nur ein selig Liebender, dem die herkömmliche Sprache nicht mehr genügt und der für ein überschwengliches Gefühl auch nach überschwenglichen Worten sucht. Sein mit Pedanterie verfeßter, herrischer Idealismus hat den Dichter getrieben, auch dieses Glück sich selbst zu zerstören; gleich seinem Grafen forderte er von dem Mädchen eine Liebesprobe, und sie bestand sie nicht. Allerdings war diese Probe im Vergleich zu den Wassers- und Feuersnöten der Ballade und des Schauspiels recht nüchterner, alltäglicher Natur: Kleist hatte sich mit Körner überworfen und forderte nun von Julie, sie solle ihm ohne dessen Vorwissen schreiben. Sie weigerte sich, und Kleist wiederholte, seiner pedantischen Art gemäß, das Verlangen dreimal in bestimmten Zwischenräumen: nach drei Tagen, nach drei Wochen, nach drei Monaten. Julie verharrte bei ihrer Weigerung, — und das Verhältnis war zu Ende; in des Dichters Augen hatte sie die Liebesprobe nicht bestanden. Sein Glück zertrümmerte er wieder einmal mit eigener Hand, der Welt aber schenkte er als Frucht jener Liebeszeit das „Kätzchen von Heilbronn“. Begonnen hat er die Dichtung, wie gesagt, wohl schon in der Zeit reinen Glücks, vollendet vielleicht, um Julie nach dem Bruche mit ihr das Idealbild eines rückhaltlos liebenden Weibes zu zeigen. So hat man wenigstens behauptet, und es entspräche dem lehrhaften Zuge in seiner Dichternatur. Jedenfalls hat Julie Kunze das Verdienst, jenes Bild in des Dichters



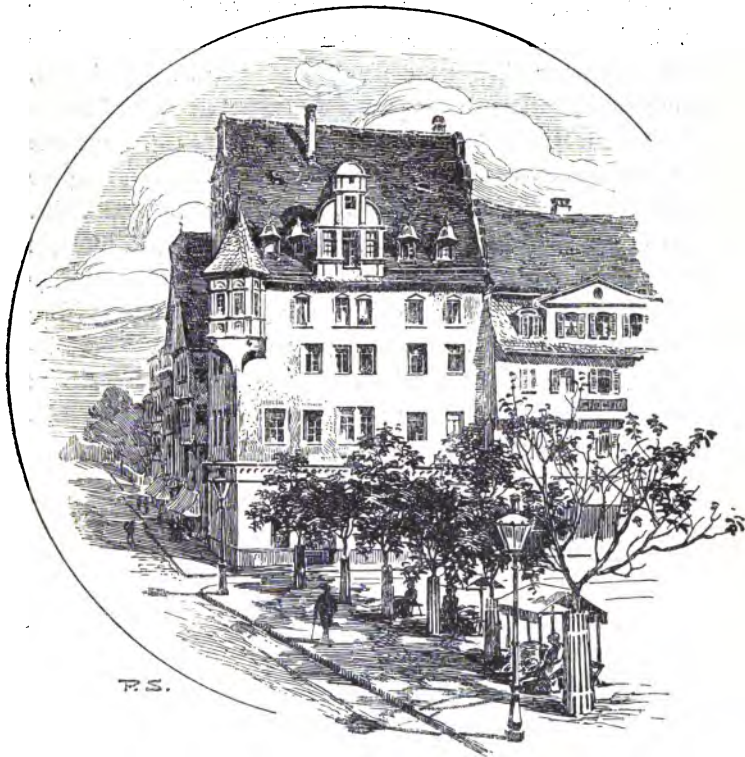
Seele wieder so lebendig gemacht zu haben, daß es ihn zu äußerer, bleibender Gestaltung trieb. Und solch eine Figur zu schaffen, die wie das Käthchen ihr ganzes Fühlen und Wollen auf einen einzigen Punkt konzentriert, war Kleist vor allen andern gemacht. Denn eine gleiche Einseitigkeit lag in seinem innersten Wesen; er setzte seine ganze, tiefste Kraft an die Erreichung eines geliebten Zieles. Als er dem schönen Traum verfallen war, in ‚Robert Guiskard‘ die antike und Shakespearesche Kunst vereinigen und eine ganz neue Kunstform schaffen zu können, da beherrschte die Leidenschaft für sein Werk ihn jahrelang mit so ausschließlicher Macht, daß nichts daneben Platz behielt in seiner Seele. Und als er sah, daß er scheitern mußte an seiner Aufgabe, da vernichtete er mit gleicher, einseitiger Energie seine Schöpfung, verbrannte das Schauspiel und brach in die schmerzvollen Worte aus: „Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin.“ Eine Gestalt, die ihm selbst ganz nahe verwandt ist in schrankenlosem Begehren und Streben, hat er in der Penthesilea geschaffen; das Käthchen bedeutet ihre Ergänzung nach der negativen Seite hin. Mit der gleichen Leidenschaft will jene besitzen, wie diese zum Dienen und Leiden sich drängt. Kleist hat das Liebesgefühl des Menschen, das aus Hingabe und Begehren sich mischt, in seine beiden Hauptteile zerlegt und jeden von ihnen personifiziert: die selbstlose und die selbstsüchtige Liebe haben in Käthchen und in Penthesilea vollkommene Gestalt gewonnen. Kleist war sich des Sinnes dieser Schöpfungen auch voll bewußt und nannte das Käthchen ausdrücklich „die Kehrseite der Penthesilea, ihren anderen Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch Hingebung, als jene durch Handeln“. Er schrieb von ihr: „Wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das Plus und Minus der Algebra zusammen,

und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Bedingungen gedacht.“ Bei einem geringeren Dichter würden die beiden Gestalten zu fahlen Personifikationen abstrakter Begriffe geworden sein, bei Kleist sind sie lebendige Wesen voll warmen Blutes, — und es ist vielleicht der höchste Beweis für seine Dichterkraft, daß er an dieser Aufgabe nicht scheiterte.

Die Amazonenkönigin Penthesilea ist trotz ihrer mächtigen, mannhaften Schönheit dem großen Publikum eine Fremde geblieben, am Dufte des ‚kleinen Veilchens‘, des Käthchen, haben sich Hunderttausende dankbar erfreut. Auch um die Mauern und Türme der alten Neckarstadt Heilbronn weht dieser sanfte, bescheidene Duft und gibt ihnen für immer einen poetischen Reiz. Ganz unwillkürlich lenkt man die Schritte nach Heilbronn, wenn man die Stätte des Schauspiels sucht, und macht sich eigentlich dort erst klar, daß die Stadt selbst in dem Werke sichtbar nicht erscheint. Ein Bild von ihr gibt der Dichter, aber nur durch des zürnenden Friedeborn beredten Mund; die Gestalten des Dramas wandeln nicht über ihre Plätze und Straßen. Für sie hat der Dichter mit frei waltender Phantasie unwirkliche Stätten geschaffen und damit der Bühne die Freiheit gegeben, mit gleicher Willkür zu walten. Die Schauplätze des Stückes: die Höhle des Vehmgerichts, die Strahlburg und Schloß Thurneck, der Wald und die Köhlerhütte — sie alle haben keine wirkliche, historische Existenz; der Regisseur kann aus seinen Dekorationschätzen für sie wählen was er will, nur muß die alte, romantische Welt greifbar, lebendig und glänzend vor den Augen des Zuschauers erstehen. Eine größere Realität scheint allein der Hintergrund für die Szene in Worms zu fordern, aber auch das ist nur scheinbar. Worms ist für Kleist hier nichts als ein ehrwürdiger Name; gerade ihm lag sorgfames Lokalstudium außerordentlich fern, und er war in diesen Äußerlichkeiten so gleich-

gütig, daß er die Handlung seiner ‚Familie Schroffenstein‘ ohne weiteres von Spanien nach Deutschland versetzte.

So bleibt Heilbronn jetzt für alle Zeiten die wahre Stätte des ‚Käthchen‘. Hier verfolgt man seine Spuren und wall-



Käthchenhaus zu Heilbronn.

fahrtet andächtig vom ‚echten‘ zum ‚unechten‘ Käthchenhaus. Dabei freut man sich am Blühen und Gedeihen der ehrwürdigen Stadt, deren inneres Drittel etwa den alten Charakter bewahrt hat, während die beiden nach außen darumher gelagerten sich neu, freundlich und stattlich präsentieren. Dieser

äußere Kranz geschmackvoller Bauten aus neuerer Zeit ist reich mit Grün durchflochten und greift auch vom rechten zum linken Neckarufer hinüber. Gewerbefleiß und Wohlhabenheit kündigen sich hier überall an. Geschichte und Romantik aber haben ihre Denkmäler im Innern der Altstadt, wo die St. Kilianskirche gleich einer steinernen romantischen Dichtung vergangene Zeiten am stolzesten verkörpert. Zwei feste, graubraune Warttürme aus fernen Tagen stehen an der Neckarseite der Stadt, und die steinernen Wächter schauen, heute wie vor Jahrhunderten, auf die weite Ebene nach der einen, auf die lange Kette fruchtbarer Weinberge nach der anderen Seite. Ehrwürdige Zurückhaltung und moderne Freundlichkeit sprechen gleichzeitig aus dem Stadtbilde von Heilbronn, und der dunkelgrüne Neckar, der hindurchströmt, bringt eine immer gleiche Frische in das angenehme Bild. In seinen Fluten aber spiegelt sich die alte Stadt, verklärt, verjüngt, mit unvergeßlichen Gestalten belebt durch die Kraft eines Dichters, der so viel zu geben vermochte und vom Leben so wenig empfing.

---



Fehrbellin und Büste des Landgrafen  
von Hessen-Homburg.

## Prinz Friedrich von Homburg.

**O** meine Freundin! Wäre diese Stunde  
Der Trauer nicht geweiht, so wollt' ich sagen:  
Schlingt eure Zweige hier um diese Brust,  
Um sie, die schon seit Jahren, einsam blühend,  
Nach eurer Glocken holdem Duft sich sehnt!

So spricht der Prinz von Homburg bei Heinrich von Kleist zu seiner zukünftigen Gattin, der Prinzessin Natalie von Oranien, wenige Stunden nach der Schlacht von Fehrbellin.

„Meine Engelsdicke! Wir sind brav auf der Jagd mit den Herren Schweden; sie sind hier beim Passe Nauen diesen Morgen übergegangen, mußten aber 200 Tote zurücklassen von der arrier-guarde.“

So schreibt das historische Urbild jenes Prinzen, der Landgraf Friedrich von Hessen-Homburg, am 17. Juni 1675, dem Tage vor der Schlacht von Fehrbellin, an seine zweite Frau, die Mutter seiner zwölf Kinder.

Es ist wohl unmöglich, mit so wenigen Worten zwei verschiedenere Menschen hervorzuzaubern, Poesie und Prosa deutlicher verkörpert nebeneinander zu stellen, als es durch jene Verse und diesen Brief geschieht. Der Prinz von Homburg und der Landgraf von Homburg haben außer dem kühnen Reitermut in der Schlacht von Fehrbellin fast nichts miteinander gemein, aber die poetische Größe des Helden von Dichters Gnaden wirft auch auf den historischen, energisch-tüchtigen General einen hellen Abglanz hinüber. So stehen sie nebeneinander, jener ein ganzer Sohn des zwiespältigen, mit allen Tiefen und Höhen der Menschenseele gleich vertrauten Dichtergeistes, dieser ein echtes Kind seiner kriegerischen, bewegten, dem praktischen Leben zugewandten Zeit.

Der „Prinz von Homburg“ gilt mit gutem Recht als das vollendetste Werk, das Kleist geschaffen hat; Heinrich Heine konnte von ihm sagen, daß es gleichsam vom Genius der Poesie selbst geschrieben worden sei. Nur ein gleich großer und gleich subjektiver Dichter wie Kleist durfte es wagen, sein eigenes Ich so ganz an die Stelle eines historischen Helden zu setzen; nur er konnte dadurch die höchsten Wirkungen erzielen, daß er sein Inneres hier voller, vielseitiger und reicher offenbarte als je zuvor. Mit der leidenschaftlichen Einseitigkeit, die ihm in früheren Perioden seines Lebens eigen gewesen war, hatte er bis dahin immer nur einen einzelnen Zug seines Wesens, ein einzelnes starkes Gefühl in seinen Dichtungen verkörpert. Als er von dem Ideal einer unbedingt hingebenden, demütig dienenden Liebe erfüllt war, die er von seiner zukünftigen Gattin verlangte, schrieb er das „Kätzchen von Heilbronn“ und stellte die lieblichste Verkörperung jenes Gefühls lebendig hin. Ihr gegenüber in der „Penthesilea“ die Personifikation der begehrenden, zur Herrschaft drängenden Liebe, „ebenso mächtig durch Handeln, als jene durch Hingebung“; im Helden der „Hermannschlacht“ aber stand der

fleischgewordene Rachegeanke eines gefnechteten, mit Füßen getretenen Volkes, ein gewaltiger Drang patriotischer Empörung verkörpert da. In all diesen Werken hatte die Konzentration des Dichters auf ein einziges Gefühl ihre Größe ausgemacht, im „Prinzen von Homburg“ aber wuchs er über sie hinaus, indem er das wechselnde Empfinden eines ganzen Menschen in seine letzte und reichste Dichtung ergoß. In den Mondscheinzenen des Anfangs und Endes lebt der übersinnlich gestimmte Kleist der Dresdener Zeit wieder auf; in den Stunden der Schlacht von Fehrbellin handelt und siegt ein Held, der den Zwang so sehr verachtet und der Stimme des eigenen Herzens so sehr gehorcht wie der Dichter selbst; in den Momenten kalter Todesfurcht offenbart ein Mann sein Innerstes, der mit dem Gedanken an den Tod von Jugend auf vertraut ist und all seine Wohltat wie all seine Schrecken kennt; in dem wundervollen Sieg über sich selbst, in der idealen Seelenerhöhung des Prinzen aber liegt eine schöne Parallele mit dem Emporsteigen Kleists bis zu der Höhe dieser Dichtung aus einer Umdüsterung hervor, die dem Wahnsinn gar nahe verwandt war. Schwer genug freilich hatte das Leben auf dem Dichter gelastet, um ihn zu so dunkeln Pfaden hinab zu drängen. Ein Künstler von starker Subjektivität wird stets nur langsam Verständnis finden, und die äußeren Umstände waren zu Kleists Lebzeiten in Deutschland dem Poeten so ungünstig wie nur denkbar. „Penthesilea“ war ohne Erfolg geblieben, die Bühnen hatten dem Racheschrei der „Hermannschlacht“ keine Stimme verliehen, die Zeitschrift „Phöbus“, die für Kleist wenigstens die Mittel zur nackten Existenz geliefert hatte, war eingegangen. So trieb es ihn fast mit Gewalt auf die Bahn des Wahnsinns, und Wahnsinn war es, als er — man kann es wohl kaum mehr bezweifeln — den rasenden Entschluß faßte, Napoleon zu ermorden und als ein moderner Hermann sein Volk selbst zu befreien. Von tiefem Dunkel umhüllt ist auch äußerlich

diese Zeit seines Lebens; für mehrere Monate war Kleist seinen Freunden unsichtbar, verschollen, um dann in Prag, seelisch und körperlich völlig zusammengebrochen, wieder aufzutauchen. Ein paar weitere Monate aber machten ihn fähig zu reisen, zurückzukehren in die Heimat. Und nach diesem furchtbaren Zusammenbrechen, das in dem Zusammenbrechen des Prinzen von Homburg unter den Schauern der Todesfurcht sein künstlerisches Seitenstück hat, kam jener letzte, hoffnungsvolle Aufschwung zu der größten von all seinen Dichtungen.

Als Kleist den Stoff dieses Werkes ergriff, folgte er auch darin ganz sich selbst, daß er einen Konflikt behandelte, der sich einstmals in seinem eigenen Innern abgespielt hatte: den Konflikt zwischen Empfindung und soldatischer Pflicht. Während seiner militärischen Laufbahn hatte er darüber geklagt, daß er nicht wisse, ob er im Heere als Mensch oder als Offizier handeln solle; und wie er es liebte, Gefühle und Anschauungen zu personifizieren, so tat er es auch jetzt. Als Repräsentant der Pflicht tritt der Kurfürst dem prinzlichen Vertreter der Empfindung gegenüber, und ihr Zusammenprall gibt den dramatischen Konflikt.

Mit historischen Quellen- und Detailstudien hat Kleist sich niemals aufgehalten, und so hat er auch hier an einen alten, starken Eindruck und eine unbeglaubigte Überlieferung unbestimmten angeknüpft. Im Jahre 1800 war in Berlin ein Bild von dem Braunschweiger Maler Kretschmar ausgestellt gewesen, das die Begegnung des Kurfürsten mit dem Landgrafen von Homburg nach der Schlacht von Feurbellin darstellte, das viel Aufsehen erregte und, wie man mit Bestimmtheit annimmt, auch auf Kleist einen starken Eindruck machte. Das Bild gab den Gegenstand so, wie Kleist ihn — unhistorisch, aber auf die mächtige Autorität Friedrichs des Großen hin — später behandelt hat. Der König hatte das Schlachtfeld von Feurbellin besucht und die ihm dort mündlich überlieferte legenden-



hafte Erzählung von dem eigenmächtigen Eingreifen des Homburgers in die Schlacht ohne Befehl und Auftrag nachträglich in seinen ‚Brandenburgischen Denkwürdigkeiten‘ verzeichnet. Nach dieser Erzählung hatte der Kurfürst nach der Schlacht zu dem Landgrafen, ihm seine Leichtfertigkeit verzeihend, gesagt: „Nach der Strenge der Gesetze hättet Ihr den Tod verdient; aber Gott würde es nicht gefallen, wenn ich meine Lorbeeren mit dem Blute eines Fürsten besflechte, der eins der vornehmsten Werkzeuge meines Sieges gewesen ist.“ Die spätere historische Forschung hat die Unrichtigkeit dieser Darstellung erwiesen und Homburgs Verhalten in der Schlacht als durchaus korrekt festgestellt; Kleist aber betrachtete die Überlieferung ohne viel Überlegen als wahr und machte nur von seinem Recht als dramatischer Dichter Gebrauch, indem er den hier als möglich angedeuteten Zwiespalt zur Wirklichkeit erhob, indem er den Kurfürsten das Todesurteil über den Prinzen tatsächlich aussprechen ließ und so den Konflikt zwischen Pflicht und Empfindung zur Katastrophe führte.

Während des Schaffens an dieser Dichtung war in Kleist noch einmal — zum letzten Male — die Hoffnung auf Erfolg und gesichertes Dasein aufgelebt. Er hatte die Königin durch ein schönes Gedicht, das er zu ihrem Geburtstage ihr persönlich überreicht hatte, „vor den Augen des ganzen Hofes zu Tränen gerührt“ und schrieb wenige Tage später, am 19. März 1810, an seine getreue Schwester Ulrike, voll Vertrauen auf die Gunst der Herrscherin, von der er Unterstützung oder Anstellung erhoffte: „Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwil gegeben und soll nachher auf die Nationalbühne kommen und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden.“ Man hat nicht feststellen können, ob es zu jener Aufführung beim Prinzen Radziwil gekommen ist; einen glücklichen, weiterwirkenden Erfolg hat sie keinesfalls gehabt.

Die Königin aber starb schon vier Monate später, und suchend fielen Kleists Blicke jetzt auf eine andere Fürstin, von der er vielleicht Anerkennung und Förderung erhoffen durfte. Es war die Prinzessin Wilhelm von Preußen, die als geborene Homburgerin für eine Verherrlichung ihres Ahnherrn ein natürliches Gefühl der Freude und Dankbarkeit haben mußte. An diesen Gedanken klammernd widmete Kleist ihr seine Dichtung, erbat von ihr ein Wort der Zustimmung:

Gen Himmel schauend greift, im Volksgedränge,  
Der Barde fromm in seine Saiten ein.  
Jetzt trösten, jetzt verlegen seine Klänge,  
Und solcher Antwort kann er sich nicht freun.  
Doch Eine denkt er in dem Kreis der Menge,  
Der die Gefühle seiner Brust sich weihn:  
Sie hält den Preis in Händen, der ihm falle,  
Und krönt ihn die, so krönen sie ihn alle.

Doch auch diese Hoffnung trog; die Klänge des Dichters verletzten Prinzessin und Hof, und eisiges Schweigen war der Dank für das unverstandene Geschenk. Man empfand diese lebenswahre Gestaltung nicht als echte Verherrlichung des Homburgers, ließ sich durch die Szenen der Todesfurcht als unziemlich für einen Soldaten abstoßen und nannte ihn zornig einen ‚wächsernen Achill‘. Es hat lange gedauert, bis diese Anschauung sich nach und nach verloren hat. Auch als Tieck sich das Verdienst erworben und das Werk für den Druck gerettet hatte, als dann ganz langsam auch die Bühnen kamen und sich an eine Aufführung heranwagten, da bereitete jene Offenbarung der Todesfurcht immer noch die größten Kümmernisse. Auf dem Berliner Hoftheater beseitigte man die Szenen ganz, im Wiener Burgtheater mußte man das Stück auf speziellen Wunsch des Erzherzogs Karl als ‚demoralisierend für die Armee‘ rasch wieder absetzen. Auch später

haben diese Auftritte noch vielen Anstoß erregt, bis man endlich erkannt hat, daß es größer ist, die Todesfurcht zu überwinden, als sie überhaupt nicht zu fühlen.

Alle diese Kämpfe aber tobten über Kleists Grabe. Als ihm damals nur das kalte Schweigen der Fürstin und des Hofes als Echo seiner Dichtung zurückkam, als er sogar vergeblich um einen Verleger für seine Dichtung warb, da empfing sein gequältes, empfindliches Herz den Todesstoß. Noch ein kurzes flackern des Lebenslichtes, ein kurzes Vegetieren, — dann hob er am einsamen Ufer des Wannsees die mörderische Hand gegen sich selbst; mit ihm sterbend erleichterte eine Freundin ihm den Weg, zusammen schritten sie in das dunkle Land. Nun rauschen die Föhren und Birken der Mark dort am Seegestade über dem Grabe des Dichters, der ein so herrliches Lied zum Lobe der Mark und ihrer Herrscher gesungen hatte. Durch seinen Tod aber, durch das mutige, freiwillige Öffnen der letzten Pforte hat Kleist bewiesen, daß er wie kein anderer berechtigt war, auch die Schrecken des Todes und das tiefe Grausen vor ihm erschütternd kühn zu malen.

Im Gegensatz zu seinem Leben war seine letzte und höchste Dichtung in einen vollen, reinen Akkord ausgeklungen. Der Kleist aus den Zeiten des Rheinfeldzuges gegen Frankreich hatte eine starke Reifung und Läuterung durchmachen müssen, bis er zum Dichter des „Prinzen von Homburg“ werden konnte. Derselbe Mann, der aus jenem Feldzuge schrieb: „Gebe uns der Himmel nur Frieden, um die Zeit, die wir hier so unmoralisch töten, mit menschenfreundlicheren Dingen zu bezahlen“ — er war zum beredtesten Verteidiger der waffenklirrenden, durch Pflichtbewußtsein gestützten Größe des brandenburgisch-preussischen Staates geworden. Denn am eigenen Leibe hatte er die Qualen der Fremdherrschaft inzwischen erfahren, hatte schmerzlich empfunden, wie der Kriegslärm die Stimme des Dichters übertönte, hatte erleben müssen, daß

sein zur Dichtung gewordener Racheschrei gegen den kühnen Eroberer zwecklos verhallte. Da läuterte sich nach und nach auch sein Empfinden zu der Erkenntnis von der wohlthätigen Macht eines starken, durch Pflichterfüllung jedes Einzelnen stark gewordenen Vaterlandes. Von der Höhe dieser Erkenntnis herab nur konnte er den ‚Prinzen von Homburg‘ dichten, die selbsterlebte Läuterung in seinem Helden poetisch wiederholen.

So erfüllte er das Drama ganz mit dem eigenen Ich in seiner vollsten und reifsten Gestalt, und man darf sich kaum wundern, daß dieser Kleist'sch-Homburg'sche Prinz mit dem historischen Landgrafen von Hessen-Homburg fast gar keine Ähnlichkeit hat. Weit näher verwandt ist der tapfere Landgraf dem historischen Götz von Berlichingen, und sein Beinamen ‚der Landgraf mit dem silbernen Bein‘ — er hatte bei der Belagerung von Kopenhagen das rechte Bein verloren — bringt ihn dem ‚Ritter mit der eisernen Hand‘ auch äußerlich nahe. Freilich war er durch ein gutes Jahrhundert von ihm getrennt, und die neue Zeit wirkte auch in dem Landgrafen, der neben seinen kriegerischen Zielen manche friedlichen Aufgaben, wie die Gründung des städtischen Gemeinwesens zu Neustadt an der Dosse und die Schöpfung der Kolonie Friedrichsdorf bei Homburg, mit organisatorischem Talent verfolgte. Doch im Grunde seines Wesens war er gleich Götz der geborene Reiters- und Rittersmann, derb, tapfer, hart gegen andere und gegen sich selbst. Klug und energisch blickt das Gesicht seiner großen, zu Homburg bewahrten Büste, aber der gewöhnliche, an den Seiten niedergezogene Mund hindert jeden idealen Ausdruck. Mag diese Büste aus späteren Tagen seines Lebens stammen, auch zur Zeit der Schlacht von Fehrbellin war er so wenig ein feurig-träumerischer Jüngling wie ein poesievoller Verliebter. Seine zweiundvierzig Jahre hatte er im Sommer der Schlacht von 1675 schon auf dem Rücken, und daheim wartete seiner die zweite Gattin, die ‚Engelsdicke‘ des

Briefes. Die erste Gemahlin hatte er sich aus demselben Lande geholt, dessen Krieger und Heerführer er jetzt so energisch aus Deutschland hinauswerfen half. An die Zeiten des Landsknechtstums mit seinem Verkauf der bewaffneten Hand an den besten Zahler gemahnt die Art, wie der Landgraf seine Krieger-talente zumeist in den Dienst der Schweden stellte, um sie dann mit gleichem Eifer gegen seine ehemaligen Freunde und Herren zu kehren, nachdem er in den Sold des Kurfürsten von Brandenburg getreten war. Fünf Jahre lang hatte er mit Eifer und Erfolg als erster deutscher Offizier im schwedischen Heer dem fremden Lande gedient, und aus dieser jugendlichen Zeit seines Kriegerlebens sind ein paar kleine Geschichtchen überliefert worden, die ihn als geborenen Soldaten ohne Furcht und Weichheit erkennen lassen. Vor Kopenhagen, als die Schweden über das Eis des Sundes hin einen Angriff auf die Festung unternahmen, wurde ihm durch eine Stückfugel das rechte Bein abgeschossen; weil es aber noch mit einer großen Sehne am Schenkel hing, nahm er ein Messer und schnitt sich's eigenhändig ab. Sobald er geheilt war, zog er mit einem silbernen Bein, — oder einem Bein mit silbernen Gelenken, — von dem er seinen Beinamen erhielt, frisch und fröhlich wieder in den Krieg. Auch dem Kampf der Elemente trotzte er ebenso tapfer wie dem der Menschen, und als in einem heftigen Sturm bei der Insel Anholt sogar der Kapitän des Schiffes verzagte und auf eine große Schar von Seehunden als auf ein schlechtes Omen mit den Worten wies: „Das ist unser Kirchhof,“ — da ließ Homburg sich kalten Blutes seine Büchse reichen, schoß unter die Tiere hinein und sagte: „So sollen nicht alle von uns fressen.“ Diese kleinen Züge erhellen das Bild eines derben Soldaten ohne Phantasie und Nerven besser als lange Siegesberichte; wenn aber die kriegerische Tapferkeit ihn mit dem Prinzen des Dramas verwandt macht, so fließt diese Tapferkeit bei den beiden doch aus sehr verschie-

denen Quellen. Bei dem Landgrafen ist sie eine angeborene, bleibende, grundlegende Eigenschaft, bei dem Prinzen der momentane Ausfluß einer großen, leidenschaftlichen, begeisterungsfähigen Natur, die ihre Begeisterung ebenso gern und vielleicht noch lieber auf andere Gegenstände richtet als auf Kriegen führen und Morden. Der Prinz von Homburg kämpft für sein Vaterland und für sein Glück, der Landgraf tut es um des Kämpfens willen. So erhebt sich auch in diesem Punkte der Prinz über ihn als die höhere, feinere Natur.

Der tiefste Zwiespalt aber gähnt zwischen ihnen auf, wo die Liebe in Frage kommt.

Die erste Ehe des Landgrafen genügt allein, um seine Gestalt jedes poetischen Hauches zu entkleiden. Es war ein auf nüchternster Berechnung beruhendes Bündnis, das der achtundzwanzigjährige Friedrich von Homburg mit einer Frau schloß, von der die bösen Zungen schon damals sagten, sie könne den Jahren nach seine Großmutter sein. Beinahe so schlimm war es in der That; denn die Gräfin Margareta Brahe, die Wittve zweier Männer, war bereits seit achtundfünfzig Jahren auf der Welt, als sie diesen seltsamen Liebesbund mit dem deutschen Fürsten einging. Dafür klang aber das Gold sehr hell und laut bei ihrem Hochzeitstanz, und wenn die Gräfin auch als eine anmutige und feingebildete Frau gerühmt wurde, so hat ihre reiche Vergoldung doch wohl bei dem Homburger wie bei andern Freiern den Ausschlag gegeben. Er hatte vor kurzem seinen Abschied aus dem schwedischen Heere erhalten, man bestritt ihm die Pension, und so konnte er Geld eben jetzt gut genug brauchen. Ärger freilich ging auch mit drein. Denn ein anderer Bewerber um die Hand der Gräfin, ein Graf von Nassau-Dillenburg, den sie zuerst ermutigt und begünstigt hatte, empörte sich heftig über die plötzliche Zurücksetzung und ließ ein Pasquill in die Welt hinausgehen unter dem Titel: „Die vntrewre Margaretha Brahe / Gräfin zu Wisingsburg. Ge-

Druck im Jahr 1661'. Was man einer Frau nur Übles nachreden kann, wurde ihr darin gesagt, und der Landgraf kam nicht viel besser fort. Dieser blieb dem andern nichts schuldig und bezeichnete ihn in einer Entgegnung als den „zwar ungenannten, aber überaus schandlosen und unverschämten Nassau-Dillenburgischen Pasquillanten“.

So tönten häßliche Klänge in die prosaische Hochzeitsfeier hinein; sie allein reicht hin, um jede Ähnlichkeit zwischen dem Liebesleben des Prinzen von Homburg bei Kleist und dem seines historischen Urbildes aufzuheben. In einem einzigen, äußerlichen Punkte hat sich der Dichter der Geschichte wieder mehr genähert, indem er seine Natalie von Oranien zu einer Nichte des Kurfürsten machte; eine solche war des Landgrafen zweite Gemahlin in der That, aber keine Oranierin, sondern Luise Elisabeth von Kurland. Mit ihr lebte er in langer, glücklicher Ehe, sie schenkte ihm ein Duzend Kinder, an sie schrieb er in den Tagen von Fehrbellin die erhalten gebliebenen Briefe, die ihn als braven Ehemann und tapferen Handegen charakterisieren. Sie sind von einer liebenswürdigen, gesunden Frische, und auch die Bescheidenheit, mit der er sagt: „zuweilen muß' ich laufen, zuweilen machte ich laufen“, steht solch berühmtem Krieger sehr wohl an. Durch diese Briefe ist uns ein Bericht über die bedeutsame Schlacht von berufenster Hand erhalten geblieben; die „schönste Aktion von der Welt“ hat Homburg sie genannt und am Schlusse seiner Erzählung hinzugefügt: „Nachdem alles vorbei gewesen, haben wir auf der Wahlstatt, da mehr als tausend Todten umb uns lagen, gessen und uns brav lustig gemacht.“ Auch das ist freilich ein Wort, das über die Lippen des empfindungsreichen, sensitiven Kleistschen Prinzen niemals gekommen wäre.

Eine „schöne Aktion“ ist in der That, auch von ihrer historischen Bedeutung abgesehen, die Schlacht von Fehrbellin gewesen und sie ist auf einem ganz merkwürdigen Felde ge-

schlagen worden. Das kleine Ländchen Bellin, dessen Hauptort Fehrbellin ist, bildete die Wahlstatt, und dieses Ländchen ist sozusagen eine Insel auf dem festen Lande. Als sandige Erhöhung bietet es sicheren Grund, zu den Seiten aber ist dieser langgestreckte, von Norden nach Süden streichende Sandrücken von Moor und Sümpfen drohend eingefast. Zwei Moore, Rhinluch und havelländisches Luch, ziehen sich hier entlang, das eine rechts, das andere links, und ihre Sümpfe waren zu den Zeiten der Schlacht noch viel unzugänglicher, verderblicher als heute. Auch in den Vertiefungen des Sandlandes Bellin lauerten tückische Stellen mit schwankendem Boden, aus dem schwarzes Wasser bei der Berührung durch den Menschenfuß gierig hervorquoll. Von Nauen her, wo die Schweden ihr letztes Quartier gehabt hatten, gab es eine einzige feste Straße durch das Moor, die sich bei dem Dorfe Einum zu dem Ländchen Bellin erweiterte. Hier warf sich der Landgraf von Homburg zuerst seinen ehemaligen Kriegsgenossen entgegen, hier brachte er sie zum Stehen, erstürmte mit seinen Reitern ihre Schanzen und trieb sie auf dem Sandland zwischen den Sümpfen nach Norden hin bis zum Dorfe Hakenberg vor sich her. Und hier bei Hakenberg — Kleist redet ungenau von Hackelbergen, Hackelbüschen 2c. — ist nach schwerem Kampfe jener Sieg erfochten worden, auf dem Brandenburgs und Preußens Größe in erster Linie mit beruht.

In der Geschichte hat man die Schlacht nach Fehrbellin, nicht nach Hakenberg getauft, an Ort und Stelle aber ist diesem kleinen Dorfe die Ehre zuteil geworden, die ihm gebührt: zwei Denkmäler, ein altes, einfaches und ein stolzeres, neues hat man in seiner unmittelbaren Nähe errichtet, und diese beiden Denkmäler erzählen dem Wanderer inmitten der großen, sonnigen Einsamkeit, die heute über der Gegend ruht, von den Taten der Brandenburger, ihres großen Kurfürsten und des Landgrafen von Homburg.



Unmittelbar an der Straße von Einum nach Hakenberg, auf der an jenem 18. Juni 1675 Friedrich von Homburg die Schweden vor sich hertrieb, steht das ältere Denkmal, von vier Linden und blühendem Gesträuch umschattet, von einem Eisengitter beschützt. Es ist ein einfaches Monument aus Sandstein, an dessen Ecken schräg gestellte Kanonenrohre verkünden, daß hier einmal die mächtige Stimme des Krieges die Luft erschüttert hat. Unter sich kreuzenden Lorbeerzweigen liest man auf der Vorderseite die Inschrift: ‚Friedrich Wilhelm der Große kam, sah und siegte den 18. Juni 1675‘, während an einer andern Stelle in etwas ansehnlichem Deutsch hinzugefügt ist: ‚Hier legten die braven Brandenburger den Grund zu Preußens Größe. Das Andenken an den Held und seiner Getreuen erneuert dankbar mit jedem Freunde des Vaterlandes Friedrich Eberhard von Rochow auf Reckahn, 1800‘. Auch die Namen der Führer in der großen Schlacht fehlen nicht auf dem Denkmal, und mitten unter ihnen ist wie ein Gleicher unter Gleichen der Landgraf von Homburg aufgeführt. ‚Dörflinger, von Görzke, von Lütke, von Gök, von Canofsky, von Mörner, Froben, Friedrich Landgraf von Hessen, von Treffenfeld, von Strauß, von Sydow, von Zabelitz, — erneuert und bewahrt durch den Kriegerverein von Fehrbellin 1875‘, das ist die Geschichte in Namen, die das Denkmal noch erzählt. Dicht neben dem Landgrafen von Hessen-Homburg hat hier der Stallmeister Froben seinen Platz gefunden, dessen angeblichen Opfertod für den Kurfürsten Kleist in einer schönen Szene seines Schauspiels verherrlicht hat. Unsere Tage haben auch jene Erzählung als patriotische Legende erkannt, aber im Gedächtnis des Volkes wird sie so getreulich bewahrt wie jene andere von dem Kinde von Fehrbellin, das der Kurfürst mitleidig zu sich auf den Sattel nahm, das ihn beschirmte, während er es zu retten meinte, und das in Wahrheit der gute Genius des Hauses Hohenzollern war.

In seiner schlichten Einfachheit und mit seiner unbehilflich stammelnden Sprache wirkt dieses alte Denkmal fast noch echter und tiefer als das neue, glänzende, das eine spätere Zeit nicht weit von ihm entfernt zum zweihundertsten Jahrestage der großen Schlacht aufgebaut und geweiht hat. Man meint in diesen Denkmälern das kleine, bescheidene Brandenburg neben dem stolzen, selbstbewußten Deutschen Reiche versinnbildlicht zu sehen. Zum neuen Denkmal führt von dem alten her eine gerade, schmale Fahrstraße zwischen zwei Rasenstreifen und Lindenreihen. Es ist die Stelle des ehemaligen, später abgetragenen Kurfürstenhügels, die das Denkmal einnimmt; von hier aus hat der Fürst das Wogen der kämpfenden Massen verfolgt, von hier aus schaut er auch heute wieder auf die Stätte des folgenreichen Sieges. Denn in einer Nische des hohen, runden, ausgebauchten Turmes, der sich über künstlicher Erdanschüttung auf einem achtsseitigen Unterbau erhebt, steht die Büste des Siegers energisch und selbstbewußt da; ihr weißer Marmor hebt sich helleuchtend ab von der Nische aus graurotem, glänzend geschliffenem Granit. Eine Tafel vom selben Stein trägt die Worte: ‚Zur Erinnerung an den Sieg Kurfürst Friedrich Wilhelms des Großen von Brandenburg. Fehrbellin, den 18. Juni 1675‘. Diese Tafel ist ein doppeltes Siegeszeichen; denn sie stammt von einem Denkstein, den die Schweden zur Erinnerung an die Unterjochung von Pommern gesetzt hatten, und der nun in neuer Gestalt ihre Niederlage verkündigt. Aus rötlich-gelben Ziegeln mit Sandsteingesims fügt der Denkmalsturm sich zusammen, ein spitzer Aufbau krönt ihn, und auf der äußersten Höhe schwebt gleißend und blendend die vergoldete Gestalt der Siegesgöttin.

Sie schaut weithin über das deutsche, von fremder Herrschaft befreite Land; dort oben, wo eine Galerie den Turm umzieht, erkennt man am genauesten den eigenartigen Charakter des einstigen Schlachtfeldes, den Gegensatz von sicherem Sand-

boden und verderblichem Moor, die Reihe der sauberen Ortschaften, die sich über das Ländchen Bellin dahinzieht. Einum zuerst, am weitesten nach Süden, dann Hakenberg, dem Denkmal nahe, darauf Carmow und zuletzt Fehrbellin, das nach einer Fähre über den Rhinfluß mutmaßlich seinen Namen trägt. In den Schlachtberichten tritt er in älterer, leichter deutbarer Form noch auf; der Landgraf von Homburg nennt das Städtchen in seinen Briefen regelmäßig Fer-Berlin. Keck und hell ragen aus diesen Ortschaften ein paar gotische, schlanke, mit vier kleineren Türmchen um die Spitze her gezierte Kirchtürme in die blaue Luft und zeigen die Stätten an, wo Menschen hausen auf sicherem Boden zwischen Moor und Sumpf. In flachen, mächtigen Wellen dehnt sich das Land; die Sandinsel ist fast überall urbar gemacht und der Wind wühlt in der bewegten Saat. Die Höhen sind zum Teil abgetragen worden, um die Tiefen dazwischen auszufüllen und der Frucht zu gewinnen; Baumgruppen und Baumreihen zeugen von kräftigem Leben. Hier und da blüht aber doch auch jetzt noch in einer Tiefe die schwarze Fläche eines geliebten Wassertümpels auf, und man erzählt sich, daß vor nicht gar langer Zeit auf scheinbar festem Boden ein paar Ochsen vor dem Pfluge in die Erde versunken seien, so daß der Mehger sie habe vom Ucker holen müssen. So kündigt sich die tückische Gewalt des Moores an, das diesseits und jenseits der Sandinsel unbestritten herrscht. Neben die gesunden Farben der Saat und der Bäume legt es ein krankes, schwächliches Grün; dunkles Wasser leuchtet in Gräben auf, schwarze Streifen von gelagertem Torf ziehen sich über die schwankende Fläche, ab und an steht an festerer Stelle ein niedriges, einsames Gehöft. Eine große, gelb blühende Euphorbienart bringt eine grelle Farbe in das düstere Bild; in weichem Weiß schimmern Flächen mit blühendem, seidigem Sumpfg gras her. Weiß leuchten auch aus weiter Ferne seltene, auf größeren Wasserläufen

langsam vorübergleitende Segel, und am Horizont verdämmern Waldbestände in mattem, bläulichem Grün.

Das alles übersieht man von dort oben in anschaulicher Klarheit, und der gegenwärtige Hüter des Denkmals erläutert gern die Situation und den Verlauf der Schlacht, um derentwillen man den siegreichen Kurfürsten den Großen benannte. Auch er, dieser Hüter, hat Kugeln pfeifen und Kanonen donnern gehört; bei Dionville hat er im Feuer gestanden und ist schwer verwundet niedergebroschen. Im Lazarett hat der Kronprinz, der nachmalige Kaiser Friedrich, ihm seine Teilnahme geschenkt und ihn geheißt, sich mit Vertrauen an ihn zu wenden, wenn die Not einmal kommen sollte. Und er hat dem Manne Wort gehalten, als die Stunde der Not wirklich schlug, und hat ihm die Stelle hier bei dem Denkmal von Fehrbellin verschafft. So hütet nun der Krieger die kriegerische Stätte, lebt in einem kleinen Häuschen am Eingang des nächsten Kiefernwäldchens hinter dem Turm und hat sein stilles Heim mit einer ganzen Schar von kleinen zukünftigen Soldaten bevölkert.

Fehrbellin selbst ist ein stilles, einfaches Landstädtchen mit zumeist zweigeschossigen, bald aus Fachwerk, bald massiv erbauten Häusern, doch hat es in neuester Zeit, im Oktober 1902, gleichfalls ein Denkmal bekommen, eine Nachbildung der Statue des Großen Kurfürsten in der Siegesallee zu Berlin. Ein paar Gastwirtschaften bewahren in ihren Titeln ‚Zum großen Kurfürsten‘ und ‚Zum alten Derfflinger‘ außerdem ein Andenken an die Schlacht. Bescheidene Handwerkszeichen — eine Gießkanne, ein paar hunte Glascheiben — hängen vor einzelnen Türen und kündigen die notwendigste Gewerbetätigkeit an; der Photograph übt hier nur Sonntags seine Künste. Von dem Schlosse zu Fehrbellin, in dessen Garten Kleist sein Stück beginnen läßt, ist kein Stein, keine Spur vorhanden. Wie so vieles andere ist es eine Schöpfung der freiwaltenden Phantasie, auch sind die dort spielenden Szenen schon darum

historisch unmöglich, weil Fehrbellin vor dem Siege der Brandenburger von den Schweden besetzt war. Um trockene historische Genauigkeit hat Kleist sich nun einmal nie bekümmert und hat Einzelheiten so unbedenklich frei erfunden, wie er den ganzen Stoff seines Dramas auf guten Glauben ungeprüft als wahr und richtig hinnahm. Jetzt weiß man, daß der Landgraf von Homburg an jenem großen Tage durchaus korrekt nach seiner Ordre verfahren ist, und wenn sich trotzdem von Fehrbellin her eine Verstimmung zwischen ihm und dem Kurfürsten datierte, so hatte sie nicht im allzu eifrigen Angriff des kühnen Reitergenerals ihren Grund, sondern in der nach des Kurfürsten Ansicht nicht energisch genug betriebenen Verfolgung der Schweden. Als sie sich nach der Niederlage bei Hakenberg auf Fehrbellin zurückzogen, da fiel dem Landgrafen die Verfolgung ihres noch widerstandsfähigen linken Flügels zu; diesmal aber versagten den erschöpften homburgischen Reitern die Kräfte, sie wurden zurückgeworfen, und es gelang den Schweden, nach Fehrbellin und über den Rhein zu entkommen. Das wurmte den Kurfürsten, und seinem Siegesbericht an den Fürsten von Anhalt fügte er die Worte hinzu: „Meine Reuter haben teils nicht das Ihrige gethan, worüber ich inquirieren lasse und selbige den Proceß machen lassen werde.“ Zu diesem Prozeß ist es nun freilich nicht gekommen, vielleicht aber liegt in ähnlichen, entstellt weiter verbreiteten Worten des Kurfürsten der Kern der Legende von einem Prozeß und Urteil gegen den Landgrafen von Homburg. Dieser war gekränkt, erbittert, und wenn auch der Kurfürst seinen raschen Tadel wieder gut zu machen suchte und versprach: „seiner Fürstlichen Durchlaucht einige extraordinair Ergößlichkeit zuzuwenden“, so fand sich doch nicht so leicht „alles zu beiderseits Vergnügung“, wie er hoffte. Homburg nahm Urlaub, angeblich um nach dem Schwalbacher Sauerbrunnen zu reisen, doch behielten diejenigen vorläufig recht, die gemeint

hatten: „es scheint aber, daß Ihre Durchlaucht keine Beliebunge habe, zu dieser Armee wiederzukommen“. Erst nach langen Bemühungen gelang es, seine Energie und sein Führertalent der brandenburgischen Armee zurückzugewinnen und ihn im Feldzug gegen die Schweden in Mecklenburg wieder an der Spitze seiner Reiter zu sehen.

Sein Groll wegen Fehrbellin war wohl nicht ungerecht. Selbst die Schwester des Kurfürsten, die kluge Landgräfin von Kassel, die neben der großen Liebe zu ihrem Bruder auch treue Freundschaft für Homburg hegte, sagte in einem Briefe: „Dem redlichen Grafen ist nicht eins gedankt vor dem, das er bei Fehrbellin gethan; also geht es in der Welt: die Pferde, die den Haber verdienen, bekommen am wenigsten.“ Und diesmal hatte der Kurfürst wirklich Übermenschliches verlangt. Homburgs brave Reiter waren schon total erschöpft auf dem Schlachtfelde angekommen, und der siegreiche Kampf bei Hakenberg war nur mit äußerster Anspannung der letzten Kräfte durchgefochten worden. Und sie kämpften an jenem Tage nicht mit den Schweden allein, auch die Elemente waren ihnen feindlich. Endloser Regen hatte das Terrain schon während ihrer Eilmärsche nach der Stätte der Entscheidung grundlos gemacht, und die Schlacht von Fehrbellin tobte in strömendem Regen und undurchdringlichem Nebel. Auf einem Schlachtfelde, das rechts und links von todbringenden Sümpfen eingefast und durch den unaufhörlichen Regen beinahe selbst in einen Sumpf verwandelt worden war, mußten die Brandenburger ihren großen Sieg erkämpfen. Kleist gedenkt dieser Wettertücken nicht; wie auf seiner ganzen Dichtung etwas Kraftvoll=Helles, Sieghaft=Freudiges ruht, so hat er auch über das Schlachtfeld heiteres Sonnenlicht ausgebreitet. Sogar der alte Kottwitz, der nur auf seines Rosses Rücken wieder Kraft und Jugend fühlt, ist hingerissen von der jugendlichen Schönheit des Morgens, den Kleist erdichtet hat:

Ein schöner Tag, so wahr ich Leben atme!  
Ein Tag von Gott, dem hohen Herrn der Welt,  
Gemacht zu süßerm Ding, als sich zu schlagen;  
Die Sonne schimmert rötlich durch die Wolken,  
Und die Gefühle flattern mit der Lerche  
Zum heitern Duft des Himmels jubelnd auf!

Bei einem Dichter, der es mit allem historischen Detail so wenig genau nimmt, braucht auch die Bühne der Geschichte kaum getreuer zu sein. Immerhin kann sie aus den historischen Ortlichkeiten einige Anregung schöpfen, und ein feinfühligler Dekorationslandschafter wird das eigenartige Schlachtfeld mit seinen dunkeln, einsamen, drohenden Moorflächen im Hintergrunde zu einem charaktervollen Bühnenbild ausmalen können. Um so freier und reicher muß er bei der Schöpfung des mondscheinumwobenen Schlosses zu Fehrbellin seine Phantasie walten lassen und diesen in romantisches Licht getauchten Teil der Dichtung so poetisch rein und stark verkörpern, wie Kleist ihn neben den andern, realen, von Tageshelle umleuchteten gestellt hat. Ist doch diese Verschmelzung scheinbar widerstrebender Elemente in ein und demselben Werke zu einem Ganzen voller Harmonie gerade für Kleists Dichterart so ungeheuer bezeichnend. Ludwig Tieck, dessen Verdienste um den großen Unglücklichen immer wieder gerühmt werden müssen, hat auch über diesen Punkt wertvolle Worte gesprochen: „Die Vorliebe für gewisse Darstellungen, die außerhalb der Natur liegen, ist die Schwäche, durch welche Kleist mit seinen jungen Zeitgenossen zusammenhängt. Er hat diese Stimmung auch in den Homburg aufgenommen, sie aber so künstlich und weise benutzt, daß dasselbe Schauspiel, welches ganz im strengen historischen Stil gezeichnet ist, durch seinen Anfang und das Ende zugleich den Charakter eines wundersamen Märchens gewonnen hat.“ Diesen künstlerisch ausgeglichenen

Zwiespalt zwischen den verschiedenen Teilen des Stückes muß die Bühne auch äußerlich auf das anschaulichste wiedergeben. Gleich einem Märchenschloß, hervorgezaubert aus dem Sande der Mark, muß das Schloß von Fehrbellin daliegen inmitten eines Gartens, dem man es auf den ersten Anblick glaubt, daß neben der Platane auch der Lorbeer in ihm grünt. Dabei muß aber doch das Schloß durch seine historisch echten, verschönderten Barockformen mit der Wirklichkeit seiner Zeit zusammenhängen, wie auch Kleist überall die reale Welt in das romantische Reich hineinragen läßt. Je mehr er sich von diesem Märchenschloß und den Träumereien des Prinzen entfernt, je mehr er sich der Erscheinung des Großen Kurfürsten nähert, desto stärker muß das reale und historische Element im Bühnenbilde hervortreten. Denn wenn Kleist auch die Figur dieses Fürsten mit dichterischer Freiheit entworfen hat, so lebt in ihr doch wahrhaft historischer Geist; brandenburgische Kraft, Einfachheit und Größe schreiten mit ihr über die Bühne.

Gegen alles Detail freilich bleibt Kleist auch hier so gleichgültig wie sonst. Für eine einzige Szene fordert er scheinbar durch die Bühnenweisung eine historisch getreue Dekoration, indem er für den Auftritt mit Frobens Beisezung vorschreibt: „Berlin. Lustgarten vor dem alten Schloß. Im Hintergrunde die Schloßkirche mit einer Treppe“ —; genau besehen aber erweist sich auch die Angabe dieser Szenerie als völlig unhistorisch. Denn die Erwähnung des Lustgartens in Verbindung mit der Schloßkirche zeigt, daß Kleist dabei an den Dom gedacht hat, der zu seiner Zeit und bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts hinter dem Lustgarten stand. In den Tagen des Großen Kurfürsten aber gab es diesen Bau noch nicht, er wurde erst 1750 vollendet. Die alte Schloßkirche befand sich auf der gerade entgegengesetzten Seite des Schlosses, dicht an der Spree und stand mit ihm in unmittelbarer Verbindung, während der frühere Dom — ein stattlicher, frühgotischer Bau



mit zwei spitzen Türmen an der Front und einem Dachreiter — sich auf dem heutigen Schloßplatz erhob. Der Lustgarten stand dem Verkehr noch nicht offen, sondern war ein wirklicher, geschlossener fürstlicher Park, von Wasser umgeben, mit Wasserkünsteln und anderen Anlagen versehen, wie jene Zeit sie liebte. Der spätere Schloß-, damalige Domplatz aber war durch allerlei Einbauten beengt. Den meisten Raum beanspruchte eben jener alte, aus einer Dominikanerkirche hervorgegangene Dom, der mit einem gräberreichen, mauerumzogenen Friedhof bis nahe an das Schloß herantrat. Die Schloßkirche selbst war ein massiger, ansehnlicher Bau mit dickem Glockenturm, der auf Merians Ansicht von Berlin und Köln aus dem Jahre 1645 hoch über das Schloß hervorragt. Daneben nach der langen Brücke zu war der Platz durch die Stechbahn, den alten Turnierhof, eingeengt, der gleichfalls mit steinernen Schranken umschlossen und an diesen mit allerlei Krämerläden und kleinen Wohnhäusern besetzt war. So blieb von der langen Brücke zum Dom hinüber nur eine Straße in mäßiger Breite. Vom Schlosse selbst war die nach der Spree hin gelegene Hälfte in ihren ältesten Formen vorhanden, ein heute noch erhaltener Turm mit kupfernem Dache, das ihm den Namen ‚der grüne Hut‘ verschafft hat, stand nahe an der langen Brücke.

Es ist ein enger, winkliger, mittelalterlich malerischer Raum, der sich auf diese Weise ergibt, aber mit dem von Kleist gedachten Bilde gar keine Ähnlichkeit besitzt. Will man ihn trotzdem für die Beisetzungsszene auf der Bühne nachahmen, so gibt es dafür einen besonderen Grund. Er liegt im Wesen der Dichtung, nicht in ihren Szenenweisungen. Denn solch ein sorgsam und stimmungsvoll ausgeführtes Bild aus dem alten Berlin entspricht merkwürdig gut und fein dem intimen Charakter des Kleistschen Schauspiels, und die starke Betonung dieses Charakters ist die wichtigste Aufgabe bei der

Bühnengestaltung für den ‚Prinzen von Homburg‘. Die großen öden Räume, in denen man das Stück sich häufig abspielen sieht, schädigen es in seinem innersten Wesen. Sein eigentlicher, tiefster Inhalt ist ein seelischer Vorgang in der Brust des Helden: die innere Wandlung eines halb ungestümen, halb dunkel verträumten Jünglings, der sich durch Todesnot und Todesfurcht hindurch zu einem festen, seiner selbst gewissen Manne, zu dem großen Begriffe der Pflichten des einzelnen gegen das Ganze emporringt. Alles, was äußerlich vorgeht, die Schlacht von Seehörsellin, die Verkündigung des Todesurteils, die Bemühungen seiner Getreuen für den Prinzen, — alles ist nur ein Mittel für jenen letzten Zweck. Und so muß die Bühne diesen Charakter der Dichtung überall betonen, muß die Gestalt des Helden, um dessen Seelenleben sich alles dreht, in einen engen, passenden Rahmen schließen, anstatt sie in großen Räumen sich verlieren zu lassen, muß auch die Zimmer mit allerlei Detail des täglichen Lebens ausstatten, um hinter dem innerlich so intim gestaltenden Dichter auch äußerlich nicht zurückzubleiben. Für die vom Kurfürsten bewohnten Gemächer im Schlosse gibt Merian in seiner Schilderung aus der Mitte des 17. Jahrhunderts allerlei Notizen, die auch für die nahegelegenen Zeiten des Prinzen von Homburg wohl noch gelten dürfen. „In des Herrn Churfürsten Kosamentern“, so schreibt er, „hiengen Kaiser: König: Chur: vnd fürstliche Conterfehete, alle Lebens-größe. Die Deckin ist gemahlet mit Emblematibus oder Sinne-bildern; Andere Kosamenter von Historien und Tugenden, in denen hin vnd wider hübsche Tafflen von Luca Kranach, auch gekonterfehete Bergwerck, Pferd, Hirschen, wilde Schwein vnd dergleichen vorhin zu sehen waren vnd villeicht theils noch“. Die hier angeführten Bilder von Lukas Kranach stammten vermutlich aus dem früheren Dom, der nachweislich an solchen besonders reich gewesen war, nach einem Volksauflauf im Jahre 1615 aber seine Altäre, Tauf-

steine, Bilder an die Schloßkirche und das Schloß hatte abgeben müssen. Jener Auflauf war dadurch entstanden, daß der Kurfürst Johann Siegmund zum reformierten Glauben übergetreten war, woraus die Geislichkeit Anlaß zur Auf-




Siegedenkmal zu Fehrbellin.

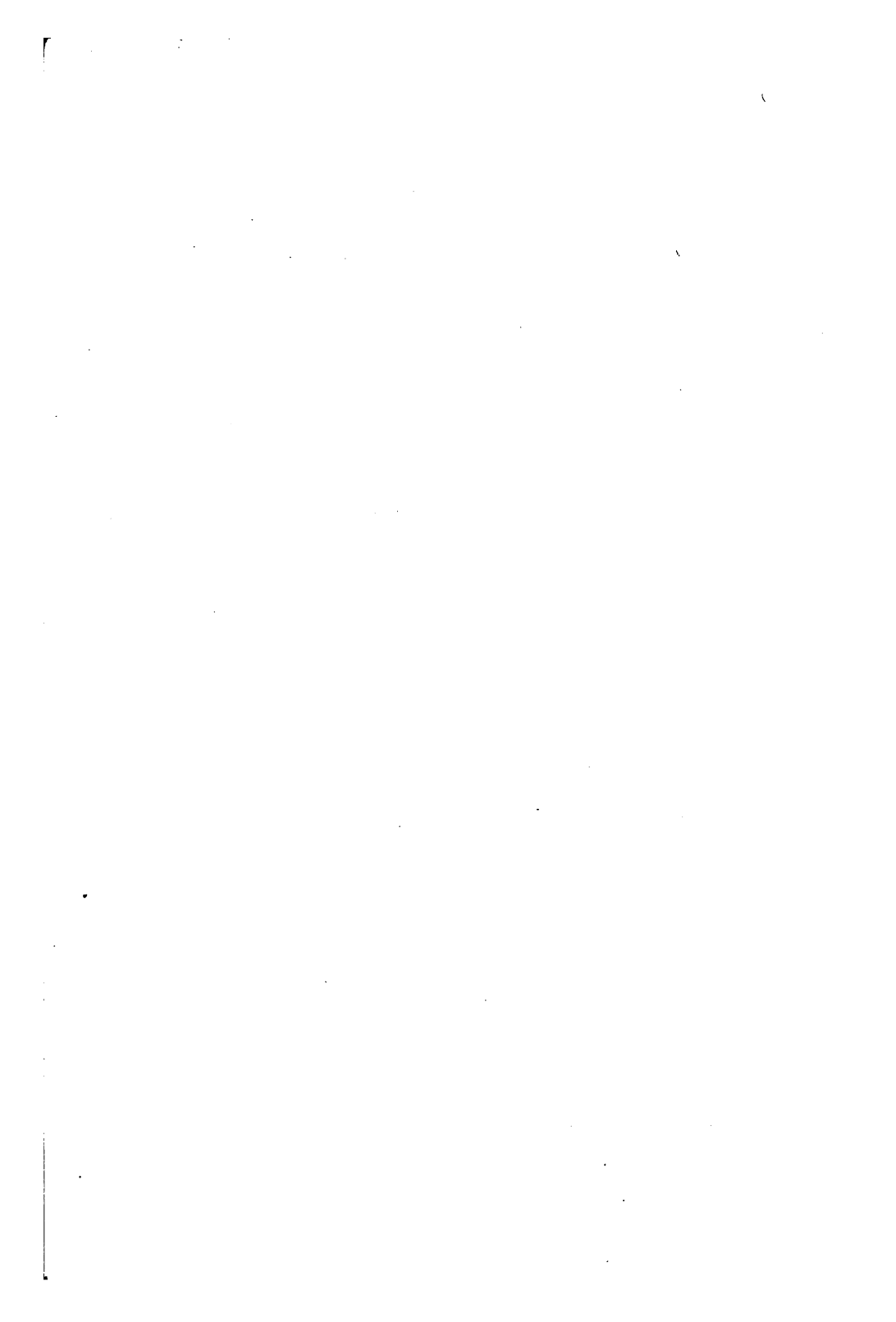
hebung des Volkes gewonnen hatte. Die Bilder Kranachs aber in ihrer kernigen deutschen Eigenart passen nicht schlecht in die Gemächer des Großen Kurfürsten, dessen Gestalt ihnen verwandte Züge aufweist.

Gibt es vor solch einem Hintergrund eine Darstellung  
Kohlrausch, Dramen.

von Kleists Werk, die seinen Figuren warmes und klares Leben verleiht, so wird das Gegensätzlich-Wunderfame zur Tat: ein Schauspiel, romantisch und realistisch, wahr und un- wahr zugleich, eine Dichtung, die souverän mit der Geschichte spielt und doch dem Geiste nach so historisch echt ist, daß Bran- denburgs Art und Größe noch niemals schöner ist besungen worden. Vor dem Prinzen von Homburg aber verblaßt und versinkt der tapfere Landgraf mit dem silbernen Bein; mag man in Homburg sein Andenken ehren und feiern, im Gedäch- nis des übrigen Deutschland lebt nur noch der träumende, leidende, siegende Jüngling, in dessen Adern das Herzblut eines unserer größten und unglücklichsten Dichter nun für immer fließt.

---





Verlag von Robert Luz in Stuttgart.

---

## Memoirenbibliothek

### == Erste Serie ==

**General Marbots Memoiren 1789—1815.**

3 Bände. Preis brosch. M. 13.50, eleg. in Lwd. geb. M. 16.50.

**Feldmarschall von Boyens Denkwürdigkeiten und Erinnerungen 1771—1813.**

2 Bände. Preis brosch. M. 9.—, eleg. in Lwd. geb. M. 11.—

**Fr. Bourgoigne, Kriegserlebnisse 1812/13.**

28 Bog. mit 16 Holzbildern. Preis brosch. M. 6.—, eleg. geb. M. 7.50.

**C. F. v. Holten, Vom dänischen Hofe.**

16 Bog. mit 4 Porträts. Preis brosch. M. 4.50, eleg. geb. M. 5.50.

**Fürst P. Krapottin, Memoiren eines Revolutionärs.**

2 Bände. Mit 3 Porträts. Preis brosch. M. 9.—, eleg. in Lwd. geb. M. 11.—

**Henri Rochefort, Abenteuer meines Lebens.**

2 Bände. Preis brosch. M. 10.—, eleg. in Lwd. geb. M. 12.—

**D. Thiebault, Friedrich der Große und sein Hof.**

Persönl. Erinnerungen an einen 20jähr. Aufenthalt in Berlin.

2 Bde. Mit 6 Porträts. Preis brosch. M. 9.—, eleg. in Lwd. geb. M. 11.—

**General Gourgaud, Napoleons Gedanken und Erinnerungen.**

St. Helena 1815—18.

Mit 6 Porträts. Preis brosch. M. 5.50, eleg. in Lwd. geb. M. 6.50.

**Dr. Ryan, Unter dem roten Halbmond. Erlebnisse eines Arztes bei der türk. Armee im Feldzuge 1877/78.**

Mit Porträt Osman Paschas. Preis brosch. M. 5.50, eleg. in Lwd. geb. M. 6.50.

### == Zweite Serie ==

**General de Thiebault, Memoiren aus der Zeit der franz. Revolution und des Kaiserreichs.**

In 3 Bänden. Mit 15 Porträts. Preis brosch. M. 15.—, eleg. in Lwd. geb. M. 18.—

**Marschall MacDonalds Memoiren. 1785—1825.**

Mit Porträt. Preis brosch. M. 5.50, eleg. in Lwd. geb. M. 6.50.

---

