



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Mähly, J.: Die Sage vom Don Juan.

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

Die Sage vom Don Juan.

Seit Mozart's unsterblichem Werke ist Don Juan der unsrige geworden. Wir dürfen ihn mit viel mehr Recht in Anspruch nehmen, als die Franzosen sich den „Faust“ unseres Goethe aneignen, seit Gounod ihn in eine Oper verwandelt hat. Denn der Goethe'sche „Faust“ ist ein von jener musikalischen Handlung so grundverschiedener, daß man, wie Paul Lindau mit Recht sagt, an der Gounod'schen Partitur nur dann wahrhaftes Behagen finden kann, wenn man das Talent besitzt, Goethe dabei völlig zu vergessen. Bei Don Juan ist das Verhältniß ein anderes: Faust ist deutsch und ist deutsch geblieben, „Don Juan“ ist spanisch und ist deutsch geworden. Er hat, nach Mozart's musikalischer That, eine Anzahl dramatischer Bearbeiter erhalten, in Deutschland wie in seiner ursprünglichen Heimath, und gerade hier, in Spanien, hat zuletzt Zorilla die Sage dramatisch und in ganz modernem Sinn und Geist gestaltet. Schwerlich ist es aber weder ihm, noch den frühern Bearbeitern nach Mozart, einem Grabbe oder Byron oder Lenau oder wer sie sonst noch sein mögen, eingefallen, dem deutschen Lieddichter Concurrenz zu machen; mit dem Namen Don Juan ist und bleibt einstweilen der Mozart's in der Erinnerung der Gebildeten aller Nationen gerade so unzertrennlich und gleichsam typisch verknüpft, wie der Faust mit Goethe, und der Gedanke an eine Rivalität kann höchstens in dem an Nationalneugier schon längst erkrankten, und seit dem letzten Kriege vollends zerrütteten Gehirn eines Alexander Dumas (junior) phosphoresziren, das heißt desjenigen Gallomanen, der ohne ein Wort deutsch zu verstehen, den deutschen Goethe einen „polisson vénérable“ zu nennen sich erdreistet hat. Es wäre eine müßige, vielleicht auch fruchtlose Untersuchung, ob die Dichter und Schriftsteller, welche nach Mozart die Sage vom Don Juan künstlerisch gestaltet haben, durch die Mozart'sche Composition zur Wahl dieses Stoffes angeregt worden seien, weil ja doch unläugbar die Pracht und der Glanz jener Schöpfung auch auf die Sage zurückstrahlte und diese zu höherer Bedeutung erhob; so viel ist jedenfalls sicher, daß weder Tirso von Molina, der erste poetische Darsteller des Don Juan, noch irgend ein Nachfolger, der Sage den Reiz und das Interesse zu verleihen gewußt

hat, wie das durch und seit Mozart's Tonwerk der Fall ist; er erst hat den Stoff mit dem Hauch und Wehen des Genius durchgeistet, er erst die schlummernden Keime der Sage zu so herrlicher Blüthe erweckt, er erst aus den ahnungsvollen Tiefen seines künstlerischen Gefühls eine Fülle geistiger Bezüge hineingewoben. Don Juan ist unter seinen Händen erst recht, wie Faust unter denen Goethe's zu einer typischen Gestalt geworden, die uns an ihrem vollen Bilde einen Theil unseres menschlichen Strebens und Wollens zeigt. Und er war im Vortheil gegenüber Goethe — denn er gebot über das Reich der Töne, und nur innerhalb dieser Zauberwelt ist es möglich, alle Züge der Menschenseele bloßzulegen und das Unbegriffene und Unbewusste, das Unsagbare und Geheimnißvolle ihres Webens einer ahnungsvollen Empfindung zugänglich zu machen. Es ist hier nicht der Ort und liegt weder im Willen noch im Können des Verfassers, sich über die künstlerischen Darstellungen der Don Juan-Sage, speziell über Mozart's Werk zu verbreiten und sie einer ästhetischen Würdigung zu unterziehen; der Schwerpunkt unserer Aufgabe liegt anderswo. Nur möge, um der Abrundung willen, ein kurzer Blick auf die Hapterscheinungen gestattet sein (vgl. Dr. Kahlert, „die Sage von Don Juan“, im „Freihafen“ 1841, S. 113 fg. auch abgedruckt in Scheible's „Kloster“ III. S. 667 fg. und D. Jahn, „Leben Mozart's“ IV. 328 fg.). Bekanntlich hat Tirso von Molina (mit dem wahren Namen eigentlich Gabriel Tellez) das Verdienst, die Sage zuerst dramatisch verwerthet zu haben. Er war Prior eines Barfüßerklosters und lebte 1570 — 1648; er gilt als Fortbildner des Dramas von Lope und steht, künstlerisch betrachtet, zwischen diesem und Calderon. An Schönheit der Diction und Wohlklang der Sprache übertrifft er nach dem Urtheil kompetenter Richter (s. von Schack, Gesch. d. span. Dr. II. S. 564) alle spanischen Dramatiker. Die Bemerkung, die man gemacht haben will, daß in seinem Stücke die Männer übel wegkommen, wird bekanntlich durch die Charakteristik und die Schicksale seines Don Juan nicht widerlegt. Vor dem Richterstuhl der ästhetischen Kritik kann zwar gerade dieses Drama — sein Titel ist *el burlador de Sevilla y convidado de piedra* — nicht bestehen, es ist flüchtig gearbeitet und leidet an unnützen Weitschweifigkeiten, an Ueberfluß eines nicht streng gegliederten und unmotivirten Stoffes. Zwar schon bei ihm tritt das Dämonische mit seinen Schauern in den Vordergrund, aber es ist keine Frage, daß Lorenzo da Ponte, der Verfasser des Mozart'schen Opernbuches (geb. 1749, starb 1838 als Director der italienischen Oper in New-York, vgl. seine ebenda erschienenen Memoiren in 4 Bdn. 1823), mit glücklicher Hand gebessert hat. Ob freilich ihm selber oder Mozart das Verdienst gebührt, das Poetische, das in der Sage schlummerte, erkannt zu haben, mag fraglich bleiben: so viel ist sicher, daß die ganze Auffassung und die dichterische Gestaltung des Textes, wenn auch da Ponte erwiesenermaßen vieles

von dem schon Vorhandenen des Zamora copirte (s. unten) ihre hohen Verdienste hat und daß die argen Entstellungen, unter denen das Libretto jetzt noch leidet, dem da Ponte nicht zur Last fallen.

Nachdem durch Tirso der erste Keim gelegt war, hat die Don Juan-Sage in der Literatur und in der Tonkunst ziemlich üppige Blüten getrieben. Auch nach Mozart sind Nachblüthen zu verzeichnen, von denen wir bloß die bekannte, völlig eigenthümliche, kaum mehr als durch den Namen des Helden und einen hervorstechenden Charakterzug desselben an die ursprüngliche Sage erinnernde Behandlung Lord Byron's und die den Faust und den Don Juan in ein Bild verschmelzende Grabbe's (1829) erwähnen*). Was nun aber die von Mozart'sche Entwicklung betrifft, so scheinen sich, nach Tirso's Vorgang, zuerst italienische Comödianten des Tirso'schen Werkes bemächtigt zu haben; so finden wir um die Mitte des 17. Jahrhunderts (1652) einen „convitato di pietra“ des Dnosrio Giliberti in Neapel aufgeführt. Aus Italien gelangte der Stoff, und zwar durch italienische Schauspieler, nach Paris und kam zur Aufführung daselbst auf einem Vorstadttheater. Dort wurde Molière mit ihm bekannt (1665). Seine Bearbeitung, welche in Folge eines sonderbaren Mißverständnisses den Namen „le festin de Pierre“ trägt, hat nichts hervorragendes; die Verwicklung ist matt und ohne Interesse, Leporello-Sganarelle ist in der diesem Charakter gemäßen stereotypen Manier gezeichnet und als der einzige tragische Charakter hebt sich der Elvirens hervor. Das Publikum verhielt sich demgemäß auch kalt und die Kritik äußerte sich unzufrieden. Aber schon einige Jahre vor Molière hatte de Villiers den Stoff (1659), auch er unter dem Titel „le festin de pierre“ (mit dem Beisatz „ou le fils criminel“) behandelt und die Hauptrollen dem Vater Don Juan's und dessen Bedienten (Philippino) gegeben. Der verhängnißvolle Titel des „festin de pierre“ blieb auch an dem Stück des Schauspielers Dumesnil, (als Dichter „Rosmond“ genannt) haften**); der Nebentitel „l'Athée foudroyé“ sollte dem Stück wahrscheinlich einen Hauch von Originalität vindiziren. Wirklich originell ist der Bruder des großen Corneille, Thomas, aber auf negative und unkünstlerische Art, indem er die eigentliche Pulsader des Stückes, den steinernen Gast, aus dem Aufbau (1677) wegläßt! Von italienischen Dichtern hat Goldoni (1736) den „Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto“ auf die Bühne gebracht; er läßt (wie schon de Villiers) den Frevler vor dem Mausoleum des ermordeten Comthurs vom Blitz erschlagen werden, aber es fehlt auch bei ihm die Hauptsache: der steinerne Gast; auch der komische Bediente ist weggefallen. — Sogar die Engländer ließen sich die Copie nicht

*) Vgl. darüber C. Rosenkranz in seiner Schrift über Calderon's wunderthätigen Magus. p. 74 — 76. Leipzig 1829.

***) Auch von Doremon wird eine Bearbeitung noch vor Molière namhaft gemacht.

entgehen, wie Thomas Shadwell's „the libertine destroyed“ beweist. Musikalisch hat zuerst Le Tellier den einmal vorhandenen Text und zwar als komische Oper gestaltet (1713), dann folgte Glück (1761) mit seinem Opern-Ballet und bald darauf (1777) Righini mit einer förmlichen Oper. — In Spanien selber hat die Bearbeitung Zamora's (aus dem ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts) bis in die neueste Zeit, d. h. bis auf Zorilla herab, den Sieg auf der Bühne zu behaupten gewußt, sein Stück ist eine glückliche Umgestaltung des ursprünglichen von Tirso, er läßt die neapolitanischen Abenteuer des Helden weg, versetzt uns frischweg nach Sevilla, und beginnt, wie Mozart's Oper, mit der Ermordung des Comthurs. Da Ponte, Mozart's Librettist hat dieses Stück gekannt und seine Bearbeitung nach ihm gemodelt, sodaß sein eignes poetisches Verdienst, besonders was erfinderische Zuthaten und originelle Charakteristik betrifft, gering ist. Ob ihm auch die Behandlung bekannt war, welche deutsche Puppentheater, beziehungsweise die von Straßburg, Augsburg und Ulm (siehe Scheible's Kloster III, S. 725 fg.) der spanischen Sage angedeihen ließen, bleibt dahingestellt, wahrscheinlich ist es nicht. In allen dreien kommt natürlich die Rolle des Dieners dem Hanswurst zu und dieser nennt aus purer Naivetät im Straßburger-Stück (worin beiläufig auch wieder als Titel das „steinerne Todtengastmahl“ figurirt) seinen Herrn, statt Don Juan, „Dummhans“. Das Ulmer Fabrikat hat das Eigenthümliche, daß hier von einer Liebesgeschichte gar keine Rede ist und daß der steinerne Gast kein anderer als Don Juan's Vater ist, welchen der saubere Sohn, ein Lump und Verbrecher von der gemeinsten Sorte, einfach darum erstochen hat, weil jener ihm für seine Ausschweifungen kein Geld mehr geben will; unmittelbar darauf bereitet das Ungeheuer seiner Schwester dasselbe Schicksal, und auch der Klausner fällt ihm (wie dieß meines Wissens auch in den ersten deutschen Bearbeitungen der Mozart'schen Oper der Fall war) zum Opfer. Was Mozart's Meisterwerk in deutscher Aufführung noch lange Zeit hindurch entstellte, fällt, wie gesagt, dem da Ponte nicht zur Last, sondern ist eine Concession an den herrschenden schlechten Geschmack. Man wollte und durfte das derbkomische Element nicht völlig ausschließen, und ihm zu Liebe wurden die schönen Recitative durch Dialoge der gewöhnlichsten Sorte unterbrochen und der musikalische Faden recht eigentlich zerrissen. Sogar Schröder in Hamburg konnte sich dieser Forderung der schlechten Sitte nicht entziehen — man denke nur an das Gespräch des Helden mit dem Gerichtsdiener, welches noch vor wenigen Jahren eine nicht von Jedermann verachtete Zugabe bildete. Weniger plump, aber ebenso geschmacklos war es, wenn in deutschen, völlig da Ponte's Bearbeitung folgenden Opernbüchern Don Juan als „Herr von Freudenreich“ und sein Leporello als „Fränzchen“ erschienen, oder wenn der aus Molière entlehnte Herr Dimanche eingeschwärzt wurde. Nirgends in

Deutschland bekam man den ganzen, wirklichen, Mozart'schen Don Juan mit allen Recitativen zu hören und noch Kochly brachte in seiner sonst geschmackvollen Uebersetzung (1802) den Dialog an. Ob Franz Kugler's Wunsch, der in einem lesenswerthen Aufsatz auf eine endliche radicale Säuberung des vielfach verunstalteten Textes und auf eine der Würde der Musik entsprechende Uebersetzung bringt, an irgend einer Bühne Wiederhall, d. h. Berücksichtigung gefunden habe, weiß ich nicht anzugeben.

Sicher ist nun, daß die Sage von Don Juan, wenn es eine solche ist, das heißt die Sage vom steinernen Gaste und seine Beziehungen zu Don Juan, zuerst von jenem Gabriel Tellez poetisch gestaltet und aus der Dämmerregion des Volksbewußtseins in den hellen Glanz der Literatur eingeführt wurde; es geschah dieß in dem oben erwähnten Stück „der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast“. Ich habe absichtlich die Sage vom Don Juan in die Verbindung der zwei Faktoren, der Persönlichkeit des Don Juan und der Erscheinung des steinernen Gastes, gesetzt, denn was als die Hauptsache der ganzen Sage erscheint, die wandelnde, sprechende und wirkende Statue, ist nicht zuerst von Tellez zum literarischen Eigenthum der Spanier gemacht worden, sondern schon von Lope de Vega, wie wir gleich sehen werden, und es kann sich nur noch um die beiden Fragen handeln: Ist das steinerne Bild in seiner Eigenschaft als Gast seines Mörders die Erfindung des Dichters oder hat die Sage es schon in diese eigenthümliche Beziehung gebracht — und, zweitens, wenn dieß der Fall ist, haben wir auch in dem Helden Don Juan eine Gestaltung der Sage d. h. einen historischen oder mythologischen, von der Sage umspinnenen Kern oder eine Phantasie des Dichters zu erkennen? Die Sage schafft bekanntlich ihre Gestalten nie aus dem Nichts, sondern sie bildet eine Hülle um einen vorhandenen Kern, sie hat den Don Juan jedenfalls nicht aus der Luft gegriffen, sondern so oder so vorgefunden und auch der Gast im Hause des Mörders bedingt nothwendig eine concrete, bekannte Gestalt, welche als Rächer jenem gegenübertritt. War aber der Mörder schon von der Sage gegeben, so fehlte dem Dichter nicht nur jeder Grund, die einmal vorgefundene Persönlichkeit willkürlich mit einer andern zu vertauschen, sondern auch jede Berechtigung; die Autorität der Sage mußte bei ihm unbedingt überwiegen, die Rücksicht, die Gewohnheit, sein eigenes poetisches Interesse geboten es. Und man darf wohl sagen, die ganze Don Juan-Geschichte trägt das volle, ganze Gepräge des Sagenhaften an sich: Die typische Figur des Helden als Repräsentanten des rücksichtslosesten Lebensgenusses, eines Genusses, der nur und ausschließlich in der irdischen Lust sein Genüge findet und in der Brust seines Besitzers nicht einmal den Schauern der Geisterwelt, des Dämonischen, einen bescheidenen Platz gönnen will, und hinwiederum der Vertreter dieses dämonischen Ele-

menten, als wandelnder und aus dem Steinbild herauswirkender Geist, noch dazu in die Potenz des Ermordeten erhoben, der seinen, menschliche und göttliche Scheu verhöhnenden Mörder aufsucht — Das alles sieht nicht nach der Erfindung eines einzelnen Dichterindividuums aus, und ebensowenig kann es die Schlaueit der Menschen ausgeheckt haben. Man wollte nämlich, allzu-rationalistisch, behaupten, die Mönche hätten die Sage erfunden, um den Verdacht einer Unthat von sich abzulenken. Sie hätten den Wüstling Don Juan, der auch ihnen und der Kirche arg mitgespielt habe, unter irgend einem Vorwand in ein Kloster gelockt und hier ermordet, dann aber das Gerücht ausgesprengt, der Frevler sei von der Statue des Comthurs, die er in der Capelle insultirt, in die Hölle gestürzt worden.*) Aus einem solchen Lügenmärchen blüht aber niemals die Sage hervor. Der Spanier Eugenio Dchoa, der geneigt ist, jenen Mord durch die Franciscaner als eine geschichtliche Thatsache zu betrachten, giebt doch zu, daß „die Sage vom Don Juan sehr im Charakter jener Epoche gehalten und ganz dazu geeignet ist, die Einbildungskraft der Dichter zu entflammen“ u. s. w. Wir unsererits finden, daß auch der ganze Inhalt gar sehr im Geiste der Sage gehalten und von allen den Elementen gesättigt ist, welche wir bei der Sage treffen. Und zu diesen inneren Gründen treten nun auch äußere bestätigend hinzu. Schon der Schluß des Tirso'schen Stückes beweist wenigstens so viel, daß die Sage, wie es ja immer der Fall ist, an concrete Erscheinungen anknüpfte. Nachdem dort nämlich Don Juan in der Capelle des Comthurs, wo er diesem einen Gegenbesuch gemacht hat, sammt Grabmal und Statue in die Erde versunken ist, sagt der König:

Laßt das Grabmal übertragen
Nach Madrid in San Francisco.
Warnung für die spätesten Tage.

Das konnte ein Theaterdichter, der sein ganzes Leben abwechselnd theils in Sevilla, theils in Madrid zubrachte, keine seiner Personen, am allerwenigsten einen König und noch dazu an der markirtesten Stelle des Stückes, am Ende, sagen lassen, wenn nicht Thatsachen zu Grunde lagen. Allerdings können wir uns nicht recht denken, wie ein versunkenes Grabmal translocirt werden kann, aber dadurch wird unsere oben ausgesprochene Behauptung nicht erschüttert. Nach der Angabe eines spanischen Forschers (des schon oben erwähnten Dchoa) wurde Capelle sammt Statue des Comthurs, welche im Kloster San Francisco (zu Sevilla) sich befanden, um die Mitte des 18. Jahr-

*) Man muß sich nur wundern, daß nicht auch dem Dichter, der ja Prior eines Barfüßerklosters war, die Tendenz untergeschoben wurde, nachträglich auch noch durch das Mittel der Poesie seine Confratres, von dem Verdachte zu entblößen! Vielleicht ist es nur darum nicht geschehen, weil man bemerkte, daß bei diesem sonderbaren Kauz von Poeten gerade die Priester sehr übel wegkamen!

hundertß durch eine Feuersbrunst zerstört (s. Scheible's Kloster III. S. 673). Abweichend von dieser Angabe lautet ein Bericht aus dem Jahre 1837 (s. Lewald's Europa v. J. 1837, III. 571), wonach ein Stück einer alten Consularstatue in der Nähe der alameda vieja (der alten Promenade), welche im Munde des Volkes „der steinerne Gast“ hieß, noch damals aufrecht stand. Indes ließe sich dieser Widerspruch vielleicht so lösen, daß auch nach der Entfernung oder Zerstörung der wirklichen und ursprünglichen Comthurstatue das Volk in seinem Bedürfniß nach concreter Anschauung die Sage an eine beliebige andere gerade vorhandene Statue anknüpfte. Aber auch den Don Juan lassen sich die Sevillaner nicht nehmen, im Gegentheil, sie können dem Forscher mit zwei aufwarten, welche beide die Sage in ihr Bereich gezogen und auch, weil sie so ziemlich gleichen Charakters waren in ihrem Thun und Treiben, vielfach in eins gemischt hat. Zwar die Chroniken melden von diesen Don Juan's wenig oder (nach von Schack's Angabe, Gesch. d. span. Drama II. 592) gar nichts, sondern alles beruht bloß auf mündlicher Ueberlieferung, aber eben dieser Umstand spricht wie kein anderer für die Beihätigung der Sage. Noch heute (wenigstens sah dieß von Schack selbst) werden auf den Straßen Sevillas fliegende Blätter verkauft, welche die Sage von Don Juan in Romanform erzählen, noch heute wird dem Fremden in einem seitab gelegenen Winkel des Marktplatzes (Plaza de la feria) dicht hinter dem Chorende der Kirche omnium sanctorum ein mehr zierliches denn großes Haus mit einem halb arabischen, halb germanischen Doppelfenster über dem Balcon als das bezeichnet, welches Don Juan bewohnt habe; jezt gehört es dem gräßlichen Geschlechte Montijo y Theba, demselben, aus dem die frühere Kaiserin der Franzosen entsprossen ist (s. Wackernagel, Sevilla S. 95). Dieser Don Juan gehörte zu der Familie derer von Marañá. Von ihm weiß die Sage weiter: Einst bei Nacht durchstreifte er, nachdem er eben ein Gelage verlassen, die Stadt auf Liebesabenteuer. Ein Leichenzug kommt ihm entgegen. Mit trunkenem Hohn hält er denselben an und fragt nach dem Gestorbenen: er empfängt die Antwort: „Wir begraben den Don Juan de Marañá.“ Halb betroffen, halb noch zum Spott schließt er sich an und wandelt mit dem Zug durch die dunklen Gassen. Endlich tritt der Zug in die Kirche ein; unter Gefängen, die wie Stimmen des letzten Gerichtes tönen, wird der Sarg vor dem Altare niedergesetzt und der Deckel abgehoben: da wirklich erkennt Don Juan sich selber im Sarg liegend. Bewußtlos stürzt er nieder und als er am Morgen in der nun leeren Kirche erwacht, erwacht er auch zu einem neuen Leben. Er baut aus den Reichtümern, die ihm noch übrig sind, das große Armen- und Krankenhaus der christlichen Liebe, das Hospicio de la caridad und widmet eben diesem in hüßender Frömmigkeit den Rest seines Lebens. Mit einigen Variationen erzählt diese Geschichte

Prosper Mérimée in seinen „âmes du purgatoire“ (im „Dodekaton“, in der Stuttgarter Uebers. von 1837 I. Band). Dieser Don Juan indeß ist nicht der Don Juan des Tellez und seiner Nachfolger, also auch nicht der Don Juan Mozart's (wie Wackernagel a. a. D. fälschlich glaubt) und schon Mérimée sucht beide, welche allerdings die Legende mit der Zeit in einen einzigen zusammengeschmolzen hat, auseinanderzuhalten.

Auch Don Juan de Marañna war ein berühmter Wüstling und Abenteuerer, auch er tödtete den Vater einer Verführten, und das bekannte Verzeichniß des Leporello, welches er vor Donna Elvira ausbreitet, findet sich dem Reime nach auch in der Sage jenes Don Juan de Marañna wieder, welcher während einer Krankheit einen Catalog aller von ihm verführten Weiber und betrogenen Männer anlegte; auch die Ciceroni von Sevilla mußten nicht Bescheid, welcher Don Juan gemeint sei, der einst der Giralda, jener seltsamen Gestalt von Erz auf dem maurischen Thurm der Hauptkirche so sonderbare Anträge gemacht (d. h. sie zum Essen eingeladen) habe, ungewiß ist es ferner, welchem Don Juan der Zug der Unerfrohenheit und Verstocktheit gegenüber dem Teufel zugeschrieben wird. Don Juan sei nämlich einmal auf dem linken Ufer des Guadalquivir (oder Manzanares) spazieren gegangen und habe von einem auf dem rechten Ufer gehenden, eine Cigarre rauchenden Mann Feuer verlangt; hierauf habe der Raucher, der niemand anders als der Teufel selbst gewesen, seinen Arm über den ganzen Fluß hinübergestreckt und seine Cigarre präsentirt, Don Juan habe aber ohne auch nur mit dem Auge zu zucken, oder diese Warnung zu Herzen zu nehmen, die seinige daran anzündet. (Aus spanischen Reiseberichten, s. Kahlert, „die Sage von Don Juan“ im Freihafen IV. Jahrg. 1841 S. 113 fg., ferner bei Mérimée a. a. D.) Und ebenso wenig als der Sinn der Gebräuche, welche noch jetzt am Frohnfastnachtsdienstag in Madrid vorgenommen werden, ist ausgemacht, welchem Don Juan sie gelten. Da wird er nämlich, von Kopf zu Fuß weiß gekleidet, und auf weißen Kissen knieend in feierlichem Zuge von vier Männern auf dem Platz der Stiergefechte und durch den Prado herumgetragen (s. Kewald's Europa 1837. III, 2. S. 152). Aber der Don Juan des Dramas stammt aus der Familie der Tenorio, eines einst in Sevilla ansässigen, sehr angesehenen, aber nun längst ausgestorbenen Geschlechtes; er ist eine historische Person, englische Kritiker haben ihm Stammbaum und Wappen konstruirt und folgendes festgestellt: Sein Vater war Admiral im Dienste König Alfons's XI. und fiel in einer Seeschlacht gegen die Ungläubigen; der Familienpalast der Tenorio wurde bei Rückeroberung der Stadt Sevilla aus den Händen der Mauren der Familie Tenorio zum Lohn für ihre guten Dienste gegeben. Im üppigen Sevilla, dem spanischen Capua, ist Don Juan als jüngster Sohn jenes Admirals geboren; er war Liebling seines Vaters und Spielgenosse des

späteren Königs Pedro, des Grausamen, auch verwandt mit des Königs Bühlerin, Maria Padilla; der König ernannte ihn später zum Ritter der Banda; man weiß sogar, in welchen Capitalstük er aufgenommen wurde. Er war auch Oberkellnermeister (repostero) des Königs und dessen treuer Genosse bei allen Abenteuern und Ausschweifungen, den Bewohnern von Sevilla ein Schrecken und das Muster aller Frevler (vgl. Favyn theater of honour and Knighthood. London 1623. — Castil-Blaze, Molière musicien I, 221 seqq. und 276 nach Puybusque, hist. comp. des littér. espagn. et franç.). Mit seinem vollen Namen hieß er Don Juan Jusre Tenorio. Ein älterer Bruder, Alfonso Jusre Tenorio war aus gekränktem Ehrgeiz (s. Prosp. Mérimée, hist. de Don Pèdre. Par. 1848 p. 169) zu dem rebellischen Halbbruder des Königs übergetreten, aber Pedro's Rache ereilte ihn und er wurde hingerichtet.

In Tirso's Drama erscheint der König Alfonso von Castilien, der Vorgänger Pedro's, der unsern Don Juan (auch hier schon mit dem richtigen Namen Tenorio genannt) mit der Tochter des Comthurs Don Ganzalo de Ulloa vermählen will. Don Juan's Vater ferner hieß Don Diego Tenorio, sein Oheim Don Pedro Tenorio und ist castilischer Gesandter am Hof des Königs von Neapel. Hier stimmt wenigstens in den Hauptpunkten, was Familie und Familienglanz betrifft, die Dichtung mit der Geschichte überein, und wenn nun wirklich, wie die Forschung erwiesen hat oder vielmehr erwiesen haben soll (denn leider habe ich die literarischen Beweismittel behufs der Controle nicht vollständig zur Verfügung), Don Juan in jenes oben angedeutete nähere Verhältniß zu Don Pedro trat, so darf uns sein Gebahren nicht mehr wundern. Wer der gehorsame Diener und Vertraute jenes blutlehzenden Wüstlings war, den die Geschichte mit dem Namen des „Grausamen“ brandmarkt, dem war sein sittliches Verhalten mit Fracturschrift vorgezeichnet (s. auch Klein „Gesch. d. Dramas“ VIII. S. 603 fg.). Bei Lopez de Vega in „la carbonera“ (s. Klein X. S. 488) erscheint die Schwester Don Pedro's unter Köhlern um sich vor den Verfolgungen ihres Bruders sicher zu stellen; ihr Geliebter erhält von dem König, der jenes verwandtschaftliche Verhältniß nicht kennt, den Auftrag jene ihm zuzuführen, und dieser Geliebte, des Königs Vertrauter, ist kein anderer als Don Juan. Auch hier hat der Dichter höchst wahrscheinlich aus der Tradition geschöpft. Auch an Pedro knüpft die Tradition an und von ihr zur Sage ist ein kleiner Schritt. Don Juan, wie er uns dort entgegentritt, war ganz der Mann, welchen die Sage brauchte, um eine Idee zu verkörpern, die Idee nämlich von der unerfülllichen Lebenslust eines mit der höchsten Energie dieses Wollens bewaffneten Charakters, der keinen andern Werth und keine andere Wirklichkeit kennt, als das Irdische und der das Jenseitige, sogar wo es ihm sichtbar und warnend entgegentritt, in den Dienst seiner frevelhaften Lust zwingen will. Ob der Held und Grenzboten II. 1876.

Träger dieser Idee schon in der Geschichte alle die Züge an sich getragen habe, darf mit Fug bezweifelt werden; es wird ihm ähnlich gegangen sein, wie seinem germanischen Gegenbilde dem Faust; und wenn dieser, ursprünglich doch ohne Zweifel eine geschichtliche Person, von der Sage in ihren Bereich gezogen und in ihrer stillen Werkstätte neu geformt werden konnte, warum sollte das mit dem älteren Don Juan im romantischen, im abergläubischen Spanien nicht möglich gewesen sein? Es könnten zwischen beiden leicht noch andere, auf den Kern beider bezügliche Parallelen gezogen werden. (vgl. darüber Rosenkranz „zur Gesch. d. deutsch. Lit.“ Königsb. 1836, S. 147 fg.) Don Juan ist als „der katholische“, Faust als der „protestantische“ Sünder bezeichnet worden. Wie Faust von zwei Figuren umgeben ist, in welchen die Contrastse seines Charakters zur Erscheinung kommen, Wagner und Mephistopheles, so spiegelt sich das Gegenbild des Don Juan in Leporello einerseits und dem steinernen Gaste anderseits. Allerdings ist Leporello „der Hasensfuß“ zunächst dieselbe Betgabe, wie in Deutschland der Hanswurst, anderwärts der Clown, oder Sganarelle oder Pulcinello, Arlecchino, oder wie sonst jene im früheren Drama stereotype, beinahe nothwendige Figur heißen mag — aber auch der Famulus Wagner ist ja eigentlich ein Sprößling jener Sippe, die sich nach und nach der fortschreitenden Veredlung des Geschmacks anbequemt hat. Leporello hat sogar noch unter da Ponte's Händen an Anstand und Werth etwas gewonnen. Bei Gabriel Tellez erscheint er unter dem Namen Catalinon — ich weiß ihn zwar nicht zu deuten, aber gewiß ist er nicht ohne Beziehung auf das Wesen und den Charakter seines Trägers erdacht. Soll etwa darin eine Anspielung auf den „Catalonier“ liegen und genossen diese Landsleute bei den übrigen Spaniern desselben Rufes wie etwa in Frankreich die Gascogner und in Deutschland die guten Schwaben? In wiefern aber der „Hasensfuß“ einen Contrast zu dem trohigen Frevelmuth seines Herrn, liegt auf der Hand. Und nun der steinerne Gast. Ich habe oben schon erwähnt, daß schon Lopez de Vega wandelnde und handelnde Steinbilder vorführt, und zwar in einer Weise, die allzulebhaft an die Don Juansage erinnert, als daß die Ähnlichkeit eine zufällige sein könnte. In dem Drama „diucros son calidad“ („Geld macht den Mann“) legt nicht bloß der Held — Ottavio — der im übrigen ein ganz anderer Charakter ist als Don Juan, gleiche Unereschütterlichkeit und gleichen Witz bei den furchtbarsten Heimsuchungen der unsichtbaren Welt oft sogar mit denselben Worten und Thaten wie Don Juan, an den Tag, sondern der Vertreter jener Welt ist gerade wie dort, eine sprechende und handelnde Bildsäule, und zwar die eines Ermordeten. (s. Lope de Vega's Werke im XXIV. Band, Sarogossa 1632 in 4 oder in der Biblioth. d. ant. espagn. vol. 41 comed. escog. de Lope Fel. de Vega por Don Juan Eug.

Hartzenbusch, tom. III. Madrid bei Rivadeneira 1857 p. 59 seqq.)*). Sie ruft ihn zuerst beim Namen, dann tritt sie ihm entgegen im Gewölbe, heißt ihn, ihr folgen, und als er ihr leuchten will, sagt sie ihm, kein Licht könne ihre Nacht erleuchten; sie fragt ihn, ob er nicht zittere, und er antwortet „selbst wenn die Geister der Hölle kämen, würde er aushalten“, er sucht ihr sogar mit dem Schwert beizukommen, aber sein Hieb prallt machtlos ab vom Steinpanzer; sie fordert ihn auf, ihr die Hand zu geben als Pfand dafür, daß er ihre Seele aus dem Fegeseuer erlösen wolle, er thut es, und ihr fürchterlicher Druck entlockt ihm einen Schmerzensschrei, hierauf versinkt die Statue in die Erde und Ottavio fällt ohnmächtig nieder. — Wem tritt bei dieser Scene die Schlußscene von „Don Juan“ nicht lebendig vor die Erinnerung?

Es ändert an der Sache selber nichts, wenn die erschütternde Scene zwischen dem steinernen Bild und dem Mörder von Tellez noch weiter ausgesponnen war, als wir es später bei andern, speziell da Ponte finden. Dort geht Don Juan vorerst beim Besuch des Steinbildes noch frei aus; er gibt dem Comthur sogar die Hand zum Pfand, daß er Revanche geben und den Besuch morgen Abend in der Capelle, dem Standort des Steinbildes, erwidern werde; und er hält wirklich Wort; er läßt sich unerschrocken bedienen von den zwei schwarzen Fagen der Bildsäule, und erst als diese ihn aufmerksam macht, daß der Inhalt der aufgetragenen Schlüssel Skorpionen und Schlangen seien, erst als ein unsichtbarer Geistergesang von dem Strafgerichte Gottes dem Frevler ins Ohr tönt, da erstarrt dieser vor Schrecken, da drückt ihm die Todesfurcht noch das letzte aber ohnmächtige Mittel gegen überlegene Gewalten, den Dolch in die Hand, und erst als dieser abprallt, bricht sein Muth völlig zusammen, und er verlangt, wiewohl vergebens, nach einem Beichtiger; „Zu spät!“ er stürzt todt nieder und versinkt. Es ist möglich, daß einzelne Züge dieser Darstellung eher den Mönch als den Dichter Tellez zum Verfasser haben

Halten wir nun eine kleine Umschau, so finden wir den Glauben, daß unter gewissen Umständen auch Stein- oder Metallbilder zu Lebensäußerungen fähig sind, nicht auf Spanien, und nicht auf das Mittelalter beschränkt, und gerade dies ist ein Fingerzeig, daß hier keine dichterische Phantasie, sondern allgemeines Sagengut vorliege. Als der Magier Petro, eine durchaus historische Person, welche zu Salerno lebte und starb (1149) und deren Grab gezeigt wird, zerknirscht über sein bisheriges unheiliges Handwerk vor dem Bild des Gekreuzigten kniete und dieses um Gnade anflehte, da nickte es mit dem Haupte zum Zeichen der Gewährung (vgl. Comparetti Vergel.

*) Ticknor in seiner „Gesch. d. span. Liter.“ äußert keinen Zweifel an der Echtheit des Stückes; dagegen findet Hartzenbusch, daß es in Sprache und Stil von der sonstigen Art Lope's Abweichungen biete.

rel. m. e. II. 118 und die Romanze über Pietro Barliario (oder Bailardo) als Zugabe, ferner Pfeiffer's Germ. V. 94). Von der Statue, welche die unkeuschen Frauen in die Hand biß, wenn sie ihr dieselbe in den offenen Mund steckten, wußten sogar die Mongolen zu erzählen (vgl. Zülz „mongol. Märchen“, Innsbruck 1868) und ganz ähnlich verhält es sich mit dem Bilde, respective Kopf des Mercur, welcher im Tiber von Heiden versteckt und von einer Frau gefunden, von dieser in ihrem Prozeß gegen den Kaiser Julian zum Schiedsrichter gewählt wird und den Kaiser, als er ihm die Hand in den Mund steckte, diese festhält so lange, bis Julian den Christengott wieder abschwört (Maßmann's „Kaiserchron.“ II. 105). Besonders an die Figur des Zauberers Virgilius im Mittelalter knüpfen sich ähnliche Sagen, so der eiserne Bogenschütze zu Neapel, welcher in der Nähe eines immer brennenden Feuers stand und die Inschrift trug: „Wenn Jemand mich schlägt, so schieß ich“, und der dann auch wirklich einen Narren, der ihn schlug, mit dem Pfeile schoß und obendrein ins Feuer warf; sodann die ebenfalls eiserne Bildsäule, „Salvatio Romae“ genannt, welche mit einer Glocke schellte, sobald innerhalb des römischen Reiches irgend ein Volk sich empörte, und zwar gerade mit der Glocke, welche auf den Namen des ihr eingeschriebenen Volkes deutete; rings um den Leib waren sämtliche Völker mit Namen verzeichnet und jedes durch eine Glocke vertreten (S. d. sieben weisen Meister). Auch die zwei ehernen Männer, ein Kunststück desselben Virgil's, welche jeden Samstag Schlag 9 Uhr sich einen ehernen Ball zuwarfen, mögen hierher gerechnet werden.

In dem bekannten fabulösen Geschichtsbuch „gesta Romanorum“ wird eine Statue in einem unterirdischen Saal erwähnt, welche den Bogen gespannt hält gegen einen glänzenden Karfunkel, später wirklich loschießt und den Karfunkel zertrümmert. Eine Sage, welche unter dem Namen „der heilige Nikolaus und der Dieb“ sich in der Grimm'schen Sammlung befindet, erzählt, wie der Dieb, nachdem er den Gotteskasten beraubt, dem Heiligen den Vorschlag macht, mit ihm um die Wette zu laufen. Wirklich läuft das steinerne Bild und überholt den Dieb dreimal, gleichwohl behält dieser seine Beute. Es ist nichts als eine Spielart derselben Sage, wenn die Rollen des Diebes und des Sanct Nikolaus auf den Verwalter und das Marienbild übertragen werden, wie denn letzteres von der Legende in allerlei, oft ganz curiosen Situationen dargestellt wird. Mit unserem Fall hat einige Ähnlichkeit die Geschichte, welche dem heiligen Bernhard mit dem Muttergottesbild passirte. Als er nämlich, so heißt es, einmal etwas spät zur Predigt kam, erhob das Marienbild drohend den Finger gegen ihn und sprach laut die Worte: Venis tarde, Sanct Bernharde, worauf dieser entschlossen zur Antwort gab: mulier taceat in ecclesia. Einen andern, aber gleichwohl hierhergehörenden Zug erzählt G. Keller in seinen: „sieben Legenden.“ Eine Nonne hätte als Schaffnerin

eines Klosters dieses aus Weltlust verlassen, vorher aber dem Bilde der Mutter Gottes die Schlüssel umgehängt, mit dem Bedenken, sie möchte einstweilen, bis zur Zurückkunft der Flüchtigen deren Amt versehen. Nach langen Jahren habe die Nonne, als verheirathete, mit Kindern gesegnete Frau, ihr früheres Heim, das Kloster wieder einmal ansehen wollen und sei sehr erstaunt gewesen, jenes Bild der Maria darin schalten und walten zu sehen, noch mehr erstaunt aber, als es auf sie gekommen und ihr die Schlüssel wieder übergeben habe, mit der Bemerkung, sie, Maria, habe gewissenhaft den Wunsch der Nonne erfüllt, diese sie aber etwas lange warten lassen. — Ein Glöckner zu Köln bezeigt dem Bild des Crucifixus keine Achtung und stiehlt sogar die heiligen Kerzen. Als er aber daheim im Bett liegt, kommt das Bild zu ihm und schlägt ihn unter schweren Vorwürfen (*cum voce increpationis*) so heftig (*tam valide tutudit*), daß der arme Sünder Tagelang Blut brach. (s. Cæsar Heisterbach *dial. mirac. lib. VIII*, 25. Caesarius mag sich dieses Wunders, wie er sagt, noch gut erinnern.) Ein träger, zum Guten schläfriger Priester sieht zu seinem großen Erstaunen, wie der Heiland am Kreuz sich von ihm abwendet und ihm den Rücken kehrt (*ebenda IV*. 29); Johannes der Täufer ferner läßt einem Canonicus, der sich im Kloster des Johannes niemals die Mühe nahm, sich vor dem Altar zu verneigen, eine noch viel strengere Strafe zu Theil werden: Er besucht ihn während des Traums und giebt ihm einen solchen Stoß, daß der Canonicus jählings im Schmerz auffährt, hierauf die Wassersucht bekommt und stirbt (*ebenda VIII*. 52.). In seinem „Hyperion“ erzählt Longfellow die Sage vom „Christ von Andernach“ daß dieser nämlich eine Zeitlang allnächtlich vom Kreuz (vor der Kirche) heruntergestiegen und mit Leiter und Laterne herumgegangen sei, um den Nothleidenden und Bedrängten höchst eigenhändig zu helfen; nach gethaner Arbeit sei er dann wieder aufs Kreuz gestiegen und habe sich daselbst angenagelt. In „Perceforest“ bläst eine Statue in einem Zauberwald bei Ankunft des Königs Bettis ein elfenbeinernes Horn (s. Dunlop-Viebrecht „Gesch. d. Prosadicht.“ S. 99); ferner in „Artus de la Bretagne“ ist die Rede von einer Statue, welche dem im gleichen Zimmer sich aufhaltenden Arthus den Hut aufsetzt zum Zeichen, daß er der bevorzugte Gemahl der Florence sei (Cap. 64).

Auch die „Marmorbraut“ (vergl. die Herold'sche Oper „Zampa“) kommt uns hierbei in den Sinn, denn sie gehört in das gleiche Capitel und hat für all ihr Thun ihre Urbilder schon im Mittelalter, ja noch früher. Zur Zeit Kaiser Heinrich's III. heißt es in Nicol. Remigii *demonolatr.* (deutsche Uebers. Hamb. 1693. II. Theil p. 440) steckte ein junger Chemann, um beim Ballspiel nicht gehindert zu werden, einem zufällig in der Nähe stehenden steinernen Venusbild seinen Brautring an; aber siehe, als er ihn wieder nehmen will, krümmt diese plötzlich den Finger und läßt auch sonst nicht

nach, sich als angetraut zu betrachten, bis ein Schwarzkünstler von Priester die Venus zur Zurückgabe des Ringes zwingt. (Ein Theil dieser Geschichte ist auch in der Kaiserchronik, Ausg. v. Maßmann, II. S. 266 zu lesen, wo sie einem der Brüder des Kaisers Theodosius passiert.) Aber wir dürfen getrost noch einen Schritt, und einen guten, über das Mittelalter hinaus ins Alterthum thun. Wenn Apulejus in seinen Metamorph. II. glaubt, er müsse im Zauberland Thessalien sogar die Bilder und Bildsäulen wandeln sehn, („*imagines et statuas incessuras*“) so spricht er ja im Grunde denselben Gedanken aus, der unserer Don Juan-Sage zu Grunde liegt. Zauberkräftige metallene Bildsäulen wurden angeblich (s. Photius von Bekker p. 60 a) zur Zeit Konstantin's des Großen an der illyrischen Küste ausgegraben: sie waren mit den Händen auf den Rücken gefesselt und sollten den Einfällen der Barbaren wehren (vergl. Gervais de Tilbury, von F. Liebrecht S. 102). Eine eiserne, zauberkräftige Bildsäule sollte (nach Olympiodor bei Photius cod. 80) in Rhagina aufgestellt gewesen sein, als Schutzwehr (*ἀποτρόπαιον*) gegen die Feuerausbrüche des Aetna und zugleich gegen die Einfälle der Barbaren von der Seeseite her; in dem einen Fuß dieses Bildes, mußte die Sage weiter, brannte ein nicht zu löschendes Feuer (*πῦρ ἀσσίμητον*), im andern rieselte unverstehbares Wasser (*ὕδωρ ἀδιάσφορον*). Immerhin könnte man hier und bei einigen der angeführten Beispiele einwenden: zwischen zauberkräftigen und wandelnden, d. h. gleichsam belebten Bildsäulen sei ein Unterschied, man könnte auch die Ähnlichkeit vermissen mit einer andern, von Pausanias (VII, c. 5) überlieferten Sage, gemäß welcher eine Heraklesstatue aus Erythrae sich auf einem Fahrzeug befand, das ohne irgend welche menschliche Leitung überall auf dem Meere umherfuhr. Aber überall finden wir den Hauptzug der Ähnlichkeit darin, daß sich der Begriff des Wunderbaren, in unserem Falle des Menschenähnlichen, an die Statue des Todten heftet: und was wird man zu folgender, von Aristoteles (mirab. auscult. 82) aufbewahrten Tradition sagen? Dädalus verfertigte zwei Bildsäulen, seine eigene und die seines Sohnes Ikarus, von Zinn die eine, und die andere von Erz, welche er auf den elektrischen Inseln (im Ausfluß des Eridanus, d. i. Po) aufstellte. Als nun später aus Argos flüchtige Pelasger sich hierher wandten, da floh das Bild des Dädalus nach der Insel Ikaros. Und gerade von diesem Tausendkünstler Dädalus weiß ja die Sage zu erzählen, daß er seine Schnitzbilder mit Leben und Bewegung auszurüsten (*ἐμψυχα ποιῆν*) gewußt habe. Ganz so wußten die Theurgen, d. h. Zauberer und Hexenmeister (vgl. Lobek's Uglaph. I, S. 105 fg.) Bildsäulen zu beleben, welche dann Drakel von sich gaben. Etwas ähnliches mögen die von Festus s. v. genannten subsilles oder ipsullices — s. Lobek a. a. D. I. 227 — gewesen sein. Wunderthätige, d. h. fieberheilende Statuen von Athleten werden von Lucian (Götterversamml. 12) erwähnt; daß ferner die

Götterbilder weinten und schwißten (vgl. Augustin d. C. D III, 11), kam im Alterthum ebensogut vor, als dergleichen heutzutage noch von Heiligen- und Marienbildern gesagt wird). Wenn also ein Jamblichus, Proclus und „ähnliches Gelichter“ Lebende bewegte Bilder (*ζώντα καὶ κινώμενα*) herzustellen gewußt haben, so ist dies ja beinahe mehr als wir brauchen; die Heliaden (Söhne und Nachkommen der Sonne) auf Rhodus, dem Lande der Bildner und Metallarbeiter, mußten durch Kunst der Minerva Bildsäulen zu schaffen, welche „gleich lebenden, gleich fortschreitenden trugen die Pfade“ (Pind. Olymp. VII, 95) das heißt in simpler Prosa: welche gehen konnten. Auf Krete war auch das merkwürdige Bild jenes Talos (Apollod. Biblioth. I, 9, 26 und not. p. 89 Heyne) aus Erz, welches, um glühend zu werden, ins Feuer sprang und hierauf die Leute in seinen Umarmungen röstete, das ferner, zum Schutz der Insel am Gestade auf und niederwandelnd, die Argonauten mit Steinen warf — ein Zwitterding von Mensch und Metall, mehr Metall, denn von menschlicher Natur, hatte es nur eine Blutader, welche vom Nacken zu der Wade ging und hier durch einen Nagel verschlossen war. Wurde dieser herausgezogen, so wich auch das Scheinleben aus diesem Metallmenschen. Medea, die Zauberin, bereitete ihm dieses Schicksal. Damit sind wir schon im hohen Alterthum angelangt, aber wir dürfen vielleicht, wenigstens in Betreff der Gewährsmänner, noch weiter vorrücken. Die höchsten Künstler sind immer die Götter, und ein Ehonbild zu schaffen, wie jene Pandora, die griechische Eva, welches gleichwohl alle Zeichen des Lebens, vorab Bewegung und Gang, offenbarte (vergl. Hesiod. oper. et. dis. 60 p. 99. Theogon. v. 571) mußte ihnen freilich ein leichtes sein; ist doch unser Stammvater selber, dem biblischen Ursprung nach, zuerst ein lebloses Ehonbild gewesen, ehe er dann Mensch ward, und so läßt schon die homerische Sage nicht bloß im Märchen- und Zauberland der Phäaken (vergl. auch Lucrez II. 24) goldne und silberne Hunde, welchen Hephästos Unsterblichkeit und ewige Jugend verlehren hatte, als Hüter des Palastes erscheinen (Odys. VII, 91 fgg.), sondern eben Hephästos der Tausendkünstler, unter den Allmächtigen derselbe, der sogar die goldenen Dreifüße von selber sich in den Rathssaal der Götter bewegen ließ, hat sich auch zu seiner Bequemlichkeit goldene Mägde geschaffen, auf die er sich beim Gehen stützen kann; und nicht nur gehen können diese, sondern sie „haben auch Sprache und Stärke und Geschicklichkeit in den Werken der Unsterblichen“, d. h. in den weiblichen Arbeiten. — Ob von Gold, wie diese, ob von Stein, wie der Comthur im Don Juan, ob unsterblich im „goldenen Tassen“ (wie jene Hunde) oder nur zeitweise in ein Halbleben zurückkehrend, ob strafend, wie der steinerne Geist, oder bittend und belehrend, wie das Bild des ermordeten Königs bei Iope — das sind, im Vergleich zu der einheitlichen Idee von einem Schattenleben der Bildsäulen unerhebliche Abweichungen.

Ich habe gleichwohl das frappanteste Beispiel der Aehnlichkeit für den Schluß aufgespart. Lucian hat es uns in seinem „Lügenfreund“ (C. 18 fg.), wo überhaupt viel von Geister- und Gespensterspuk die Rede ist, überliefert. Dort verläßt die Bildsäule mit Einbruch der Nacht das Fußgestell, wandelt umher und erscheint allen, die um den Weg sind. Auch rächt sie sich gelegentlich an denen, welche sich die ihr bestimmten Angebinde und Weihgeschenke aneignen, durch Zusenden tragikomischer Krankheiten, heilt aber auch denen, die Treu und Redlichkeit üben, das böse Fieber. Eine andere, die des Arztes Hippokrates, aus Erz, poltert jedesmal, wenn der Lampendocht ausgeht, im ganzen Hause umher, wirft die Büchsen um — (der Erzählende ist ein Arzt) — schüttet die Arzneien untereinander, wirft die Thüre auf und zu — kurz, sie geberdet sich wie sonst ein Kobold, und besonders dann, wenn ihr das gewöhnliche jährliche Opfer nicht zur richtigen Zeit dargebracht wird. Lucian hat diese Züge so wenig wie die anderen in jener Abhandlung erfunden, er persiflirt sie, also fand er sie vor, und sie bildeten bei einer Klasse von Menschen einen Glaubensartikel. Die allerfrappanteste Aehnlichkeit jedoch mit der Don Juan-Sage, findet sich in einer aus dem Alterthum stammenden Notiz, die ich leider nur noch aus dem Gedächtniß anführen, nicht aber durch literarischen Nachweis bestätigen kann. Sie ist in einem griechischen Schriftsteller enthalten und besagt kurz und gut: Als einst eine Bildsäule durch die bewaffnete Hand eines ihr im Leben feindlich gesinnten Mannes insultirt worden sei, da sei sie vom Piedestal heruntergekommen und habe den Frevler erschlagen. Hier haben wir also den Frevler und zugleich auch die wunderbare Art der Strafe, und auch hier muß ein Glaube an die Möglichkeit solchen Vorkommens angenommen werden. Die Tradition setzt sich aber ununterbrochen bis ins späte Mittelalter fort und hier bemächtigt sich ihrer nicht sowohl der Aberglaube, als die Sage, und in ganz natürlicher Verbindung mit ihr die Poesie. Auch Homer mag jene Märchen schon im Volksmund vorgefunden haben. Aber im Mittelalter nimmt, was dort Märchen oder abergläubischer Spuk war, gemäß der Allgewalt der religiösen Ueberzeugung eine ernstere Farbe und eine Richtung auf die Religion und das Ueberirdische an. Das Gespensterhafte, Koboldartige zerrinnt in Nebel vor den grellen Lichtern, welche die Schauer des Ueberfönnlichen, eines zürnenden und strafenden Jenseits in den zerknirschten Herzen anstecken. Selbst wir, die Aufgeklärten, empfinden alles eher als Spottlust, wenn wir uns in die Don Juan-Sage versenken. Freilich hat auch Mozart dafür gesorgt, daß wir von jenen Schauern auch in uns noch etwas verspüren, aber nicht er allein; er wählte mit genialem Dichterblick nicht einen Stein, um ihm Klänge zu entlocken, sondern Metall, in welchem jene schon schlummerten, ehe der Meister sie anschlug.

J. M ä h l y.