



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Müller, August: Shakespeares Falstaff vom medizinischen Standpunkt aus  
betrachtet

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

von Kugelgen heute entschieden nicht mehr. Es war das gute Recht seiner Zeit, ihn als Porträtmaler zu schätzen, namentlich wenn man an seine Miniaturen denkt, und wir hören, daß er während seines Petersburger Aufenthalts den Kaiser Alexander fünfundsünfzigmal in Miniatur malen mußte, wofür er jedesmal zweihundert Rubel bekam. Der Verfasser aber stellt ihn im Bildnis hoch über seine Zeitgenossen, mit Einschränkung sogar über Anton Graff (S. 92), und von der spielenden klassizistischen Mythologiemalerei, die nur konventionell dem Stil ihrer Zeit folgt und in einzelnen sauber polierten Figürchen allerhöchstens die Höhe eines Adriaan van der Werff erreicht, spricht er mit einem Ernst und in Ausdrücken (Geist der Antike, Renaissance, Meisterkranz, Meisterjahre usw., wozu auch die ganze feierliche Periodeneinteilung gehört), die man im Interesse einer guten Sache nur bedauern kann. Die Teilnahme des lesenden Publikums für die „Jugenderinnerungen“ hat nicht dem Maler Gerhard von Kugelgen gegolten, sondern dem Menschen, darauf allein beruht der ungewöhnliche Erfolg des vielgelesenen Buchs, und die wenigsten von denen, die es kennen, haben auch nur ein einziges Bild des Malers gesehen oder eins zu sehen verlangt. Im Gegenteil! Die „Jugend von heute“ will das einst so beliebt gewesene Buch, wenn man es ihr empfiehlt, schon gar nicht mehr lesen, weil es von einem ihrer Meinung nach viel zu untergeordneten Künstler handelt. Wir wissen, daß das so ist, und wir meinen, es liegt auf der Hand: wer hier die Maßstäbe durcheinander wirft, der muß mit seinen kunstkritischen Fehlgriffen seinen wohlgemeinten Absichten entgegenwirken! Persönlich hat uns noch eine Außerlichkeit — nun ja, wir sind doch auch Mensch von Fleisch und Blut — verstimmt, dürfen wir also wohl sagen. Während an dem herrlichen Lebensbilde der Marie Helene alles so echt und schlicht ist, daß es als Motto die Worte tragen könnte: Euer Wandel ist im Himmel, hat die Künstlerbiographie ihres Gemahls, auf deren Umschlag der Verfasser das neubackne Wappen derer von Kugelgen in Buntdruck hat setzen lassen, beinahe etwas herausforderndes, von der Art, die das Gegenteil des gewünschten Eindrucks bewirkt: Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken, du bleibst doch immer, was du bist!



## Shakespeares Falstaff

vom medizinischen Standpunkt aus betrachtet

Von August Müller in München-Gladbach

(Schluß)



überschauen wir das ganze Drama, so bemerken wir, daß die Figur Falstaffs eine Entwicklung durchmacht. Überwiegend komische Wirkung hat Falstaffs Auftreten fast nur im ersten Teil, und auch dort nimmt sie mit dem Fortschritt der Handlung immer mehr ab. In demselben Maße aber, wie die Komik abnimmt, tritt die Gemeinheit des Falstaffschen Charakters immer unverhüllter zu Tage. Dabei aber vermindert sich nicht der Raum, den Falstaff

in Shakespeares Darstellung einnimmt; im Gegenteil, im zweiten Teil von Heinrich dem Vierten tritt Falstaff fast noch mehr hervor als im ersten, obgleich sein Auftreten nur noch selten komisch wirkt. In demselben Maße nun, wie sich die Erscheinung Falstaffs verändert, geht in einer andern Person des Dramas eine innere Wandlung vor sich, nämlich in dem Prinzen Heinrich. Zu Anfang des Dramas ist dieser der alte Freund, Gesellschafter und Zechgenosse Falstaffs, sogar an dem Straßenraub bei Gadshill beteiligt er sich, wenn auch mit einigem Widerstreben. Das ändert sich mit dem Ausbruche des Aufstands: der Prinz gesteht seinem Vater, daß „ihn seine Jugend verkehrt geleitet,“ und verspricht ihm feierlich, daß er auf Percys Haupt seine Ehre einlösen will. Er erscheint noch einmal im wilden Schweinskopf, aber nur, um Falstaff mitzuteilen, daß er ihm eine Stelle im Heere verschafft hat; bezeichnenderweise zankt sich dieser gerade mit seiner Wirtin herum. Vor der Schlacht wiederholt der Prinz vor dem König, seinen Brüdern und Falstaff das Bekenntnis:

Was mich betrifft, ich sag's zu meiner Scham,  
Ich war im Rittertum ein Müßiggänger —

dagegen hören wir unmittelbar nachher aus Falstaffs Munde dessen Anschauungen über die Ehre. Die Schlacht selbst zeigt uns den Heldenmut Blunts, der sich für seinen König aufopfert, und an seiner Leiche spricht Falstaff den Epilog: „Ihr habt euer Teil Ehre weg, das ist nun keine Eitelkeit.“ In diesen Betrachtungen stört ihn Prinz Heinrich: er hat eine Flasche Sekt mit auf das Schlachtfeld genommen — ein höchst bezeichnender Zug, der ein grelles Schlaglicht auf die Schwäche wirft, die den Prinzen vor der Feuerprobe anwandelt! —; er sieht Falstaff untätig, die Pistole im Futteral, im Hintergrunde herumstehn und hört ihn selbst in dieser ernstesten Lage seine alten Witze machen; da faßt ihn der Ekel: er wirft ihm die Flasche zu mit den Worten: „Was? ist dies eine Zeit zu Späßen und Poffen?“ — er hat mit einemmal die Kraft gewonnen, auch ohne die Hilfe des Alkohols den Kampf mit Percy zu bestehn. Dieser Kampf spielt sich vor unsern Augen ab, und daneben sehen wir — ein Pendant dazu — die würdelosen Clowntunstücke Falstaffs, die ihren Gipfelpunkt erreichen in der großartigen Dreistigkeit, mit der er vor den Prinzen Heinrich hintritt und für die Leiche des Percy eine Belohnung fordert. Diese Frechheit aber öffnet seinem alten Freunde mit einemmal die Augen: ihm entfahren die Worte: „Dies ist ein seltsamer Gesell“; aber sein Zartgefühl hindert ihn noch, ihm offen in den Weg zu treten:

Für mein Teil, schaffst dir eine Lüge Gunst,  
Vergold ich sie mit meinen schönsten Worten.

Mit diesem Wendepunkte schließt der erste Teil von Heinrich dem Vierten. Der Prinz hat seinen alten Freund Falstaff in seiner ganzen Erbärmlichkeit durchschaut, glaubt aber noch, sich ohne offenen Konflikt von ihm trennen zu können. Demgemäß gehn die Wege Falstaffs und des Prinzen nunmehr völlig auseinander. Wir sehen die dunkle Rehrseite des Falstaffschen Humors: die Hintergründe seiner Existenz werden von dem Oberrichter schonungslos enthüllt; wir durchschauen vollständig, wie er aus der Ausbeutung andrer geradezu ein System gemacht hat, das seiner Schlaueit alle Ehre macht. Prinz Heinrich

begegnet uns in dem interessanten Gespräche mit Poins, aus dem die Nachwehen der Strapazen des Feldzugs, die Trauer über die Krankheit seines Vaters und der Ekel über seine Freunde, die sich an ihn hängen, in merkwürdigem Gemisch herausklingen. Falstaff versucht durch einen Brief an den Prinzen die lange unterbrochene und ihm so notwendige Verbindung wiederherzustellen. Dies führt den Prinzen noch einmal in den wilden Schweinskopf; er will Falstaff „in seinen wahren Farben sehen.“ Wir sehen ihn im tiefsten Négligé, und der Prinz hört Äußerungen über sich von völliger Ungenierrtheit. Bei der plötzlichen Erkennung versucht Falstaff, wie immer, die Sache ins Scherzhafte zu ziehen; aber der Prinz ist nicht in der Stimmung, sich durch Späße über die wahre Gemüthung seines Freundes täuschen zu lassen. Er läßt auch nicht mehr wie nach dem Überfall von Gadshill dem Boten vom Hofe durch Falstaff „heimleuchten“; im Gegenteil, er „fühlt sich tadelnswert, so müßig zu entweihn die edle Zeit.“ Wir erleben weiter eine Falstaffsche Aushebung in ihrer nackten Wirklichkeit, sehen, wie auch er einen Gefangenen machen kann, wenn dieser ebenso feige ist, wie er selbst, und hören, wie er auf seine Weise den Feldzug mit einer begeisterten Lobrede auf den Sekt beschließt, um durch eine von langer Hand vorbereitete Pumpreiße seinem leeren Beutel wieder aufzuhelfen. Zwischen dem Prinzen aber und seinem Vater kommt es zu einer ergreifenden Aussprache: auf dem Sterbebette läßt dieser endlich sein altes Mißtrauen fahren und erkennt, daß sein Sohn der Krone, die er mit unaufhörlichem Kampfe, schweren Sorgen und leider nicht ganz reinen Händen errungen hat, wahrhaft würdig ist. Daß er sich hierin nicht getäuscht hat, zeigt sich sofort. Der erste, der nach dem Tode König Heinrichs des Vierten kraft seines Amtes den jungen König zu begrüßen hat, ist der Oberrichter. In ihm aber tritt Heinrich dem Fünften seine eigne Vergangenheit gegenüber: er hat sich einst hinreißen lassen, wegen eines seiner Zechgenossen den Oberrichter zu ohrfeigen, und dieser ließ, auf seinem Rechte beharrend, ihn, den königlichen Prinzen, verhaften. Die Erinnerung hieran tritt sofort zwischen sie: der junge König fragt ihn selbst, ob „ein Prinz von seiner Anwartschaft so großen zugefügten Schimpf vergessen könne.“ Aber mannhaft vertritt der Oberrichter die Würde seines Amtes, das über Personen weit erhaben ist. Und nun geschieht das „Wunderbare“: der junge König bestätigt ihn nicht nur in seinem Amte, er eignet sich sogar die Worte seines Vaters an:

Beglückt bin ich, solch kühnen Mann zu haben,  
Der Recht an meinem Sohn zu üben wagt.

Damit hat er den Bruch mit seiner Vergangenheit, also auch mit Falstaff, vollzogen, aber auch die letzte Konsequenz bleibt ihm nicht erspart. Falstaff wartet seit Jahren auf die Thronbesteigung seines alten Trinkfreundes; er hat deshalb den Nachrichtendienst vortrefflich organisiert und erhält sofort die Nachricht von dem Tode des Königs durch Pistol. In ungestümmter Ungeduld kann er den Moment der Ernte nicht abwarten und stellt den jungen König inmitten der Feierlichkeit des Krönungszuges vor die Entscheidung. Dadurch ist es diesem unmöglich gemacht, ihn zu schonen, und mit der größten Entschiedenheit spricht er denn auch das Urtheil aus, das Falstaff das Leben kostet.

Mit dieser Katastrophe endet der zweite Teil von Heinrich dem Vierten, aber die Entwicklung ist hier nicht zu Ende. In „Heinrich dem Fünften“ sehen wir die Wirkung der Umwandlung des Prinzen in dem großartigen Triumphzuge durch Frankreich, der uns auch in der verzweifeltsten Lage nicht daran denken läßt, Heinrich könne unterliegen: so sehr lebt in ihm die felsenfeste Siegesgewißheit des Helden. Hier bilden die alten Zechbrüder des Königs nur noch den fernem, dunkeln Hintergrund; es wird uns erzählt, wie Falstaff am Säuferwahnsinn zu Grunde geht, Bardolph gehängt wird, und wir sehen mit an, wie Pistol die wohlverdienten Ohrfeigen schweigend einsteckt und nach London in den Sumpf, aus dem er hervorgekrochen ist, mit Schimpf und Schande zurückgeschickt wird, als ein Mensch, der nicht wert ist, an dieser Heldengröße teilzunehmen. Das Gemeine verblaßt hier wirklich zu wesenlosem Scheine.

Es ist also ein einheitliches Drama, das uns in beiden Teilen von Heinrich dem Vierten und in Heinrich dem Fünften vorgeführt wird; es ist das Drama der Umwandlung des Prinzen Heinrich aus einem Lebemann in einen Helden erster Größe, der sich in den Kampf stürzt mit einer Welt in Waffen — ein Drama, das ähnlich der preussische Staat in Friedrich dem Großen erlebt hat.

Um uns diese Umwandlung deutlich zu machen, verkörpert Shakespeare die beiden Lebensprinzipien, um die es sich hier handelt, den Zug nach aufwärts und den Zug nach abwärts, die beiden die Menschheit bewegenden Triebe, die Faust in die Worte faßt:

Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,  
Die eine will sich von der andern trennen;  
Die eine hält in derber Liebeslust  
Sich an die Welt mit klammernden Organen,  
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust  
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Wir sehen, wie sich die Vertreter dieser beiden Prinzipien, Prinz Heinrich und Falstaff, zu immer schärferm innerm Gegensatz entwickeln, und erleben den unvermeidlichen Entscheidungskampf beider, an den sich wie ein Triumphgefang der Heldenang des Siegers, aber auch die völlige Vernichtung des Unterlegnen anschließt.

Jetzt ist uns klar, was Shakespeare mit der Figur Falstaffs bezweckt. Dadurch, daß er Falstaff, den haltlos versinkenden Trinker, unmittelbar neben den Prinzen Heinrich, den aufwärts strebenden Kämpfer, vor uns hinstellt, will er uns einen Maßstab geben für die Größe und das Wesen der Entwicklung, die Prinz Heinrich durchmacht. Die Figur Falstaffs dient als Folie, von der sich die Gestalt des Prinzen Heinrich abhebt, Falstaff ist der dunkle Hintergrund, vor dem die Lichtgestalt des Prinzen erst in ihrem vollen Glanze erstrahlt.

Shakespeare benutzt also den Kontrast, um uns den leitenden Gedanken seiner Dichtung zum Bewußtsein zu bringen. Dieser Kontrast beherrscht das ganze Drama, er ist überall auf das sorgfältigste hervorgehoben, vor allem aber zeigt er eine sehr bemerkenswerte, mit der größten Kunst herausgearbeitete Steigerung. In den Wirtshauszügen der ersten Akte äußert er sich in der

schneidenden Ironie, mit der der Prinz mitten unter lustigen Späßen jede Gelegenheit benutzt, Falstaff bloßzustellen. Die erste Steigerung wird bezeichnet durch die grelle, anscheinend zusammenhanglose Nach- und Nebeneinanderstellung der beiden entgegengesetzten Anschauungen: dem Geständnisse des Prinzen, er schäme sich seines Treibens, folgt unmittelbar der Monolog, worin Falstaff seine völlige Ehrlosigkeit kundgibt; die heroische Selbstaufopferung Blunts und der mannhafte Kampf des Prinzen Heinrich spielt sich zugleich mit der erbärmlichen Drückebergerei Falstaffs auf der Bühne ab. Der Kontrast steigert sich weiter zu den scharfen Konflikten zwischen Falstaff und dem Obrichter; ihr Zusammentreffen endigt geradezu mit einer Verhöhnung Falstaffs. Wiederum in Gegenüberstellung sehen wir nun die Tiefen der Falstaffschen Existenz in der Bordell-, der Aushebungs- und der Pumpszene und die endliche Aussprache zwischen Vater und Sohn. Damit sind die Gegensätze groß genug zum Entscheidungskampfe: der junge König, Falstaffs alter Freund, identifiziert sich mit dem Obrichter, seinem größten Feind, und in dessen Gegenwart spricht er selbst das absolut vernichtende Urteil über ihn aus in einem Augenblick höchster Feierlichkeit. So spiegelt sich in dem das Drama durchziehenden Kontraste die Entwicklung des Prinzen Heinrich wieder, und jede Verschärfung des Gegensatzes bezeichnet eine Stufe aufwärts in dieser Entwicklung.

Der Kunstgriff, die Idee des Dramas durch den Kontrast zum Ausdruck zu bringen, wird von Shakespeare nicht nur in „Heinrich dem Vierten“ angewandt; er ist vielmehr ein Hauptstück seiner Technik. Als Beispiel nenne ich nur den „Kaufmann von Venedig“: der Jude Shylock hat dort genau dieselbe Aufgabe wie Falstaff in „Heinrich dem Vierten“, er dient dazu, die Denkart und die Handlungsweise Antonios ins rechte Licht zu setzen. Sogar die äußere Erscheinung der Shakespeariischen Dramen hat dieser Kunstgriff beeinflusst: der auffallend häufige und anscheinend so regellose Szenenwechsel hat nur den Zweck, durch möglichst nahes Aneinanderrücken der innern Gegensätze den Kontrast so grell wie möglich hervorzuheben. Es ist merkwürdig, daß ein so großer Geist wie Schiller die Bedeutung dieses Kunstgriffs verkennen konnte; wie hätte er sonst das derbe Fluchen des kazenjämmerlich gestimmten Pfortners im „Macbeth“, das die Greuel der eben vergangenen Nacht geradezu ins Unmenschliche hinaushebt, in ein frommes Morgengebet verwandeln können?

Doch kehren wir zu unsrer Aufgabe zurück. Wir haben gesehen, daß die beiden Teile von Heinrich dem Vierten und Heinrich dem Fünften ein einheitliches Drama sind. Der Held dieses Dramas ist Prinz Heinrich. Aber worin besteht denn nun seine Tat, das Werk, das er im Laufe des Dramas vollbringt? Wir haben es schon mehrfach angedeutet: seine Tat ist eben die geistige Umwandlung, die in ihm vorgeht. Welche Bedeutung dieser Tat zukommt, erkennen wir am besten, wenn wir sie in den Gedankenkreis einordnen, dem sie angehört, sie mit dem Namen bezeichnen, unter dem sie die Welt erobert hat; die Tat des Prinzen Heinrich ist nämlich das innere Erlebnis, das das Neue Testament als *μετανοια*, Sinnesänderung bezeichnet. Die Forderung: *μετανοείτε*, ändert euren Sinn (Ev. Matth. 4, 17), mit der der Schöpfer der christlichen Religion seine Laufbahn begann, sie sehen wir an dem Prinzen Heinrich sich

vollziehen; die „Wiedergeburt aus dem Geist“ (Ev. Joh. 3, 5 bis 8) ist es, die uns hier an einem Beispiele beschrieben wird. Erst wenn wir von diesem Standpunkt aus den Gehalt der Dichtung betrachten, gewinnen wir auch für die geistige Stellung Falstaffs den richtigen Maßstab.

Shakespeare zeigt uns nämlich, daß diese Sinnesänderung kein tatloses Hinbrüten, kein mystisches Schauen, daß sie vielmehr eine Umkehrung der gesamten Weltauffassung ist, so grundstürzend, daß dem Prinzen sein voriges Leben wie ein wüster Traum erscheint — so sagt er ja selbst —, den er verachtet. Er zeigt uns ferner, daß sie nicht etwa als plötzliche Erleuchtung wie ein unbegreifliches Geschenk über den Menschen ausgegossen wird, daß sie sich vielmehr als langsamer Werdeprouzess unter dem Druck ernster Erlebnisse vollzieht, und daß sie die harte Mitarbeit des werdenden verlangt. Wir sehen weiter, daß diese innere Umwälzung nicht zur Weltflucht, zur Abschließung in die Einsamkeit des Klosters führt, im Gegenteil: sie zwingt den Prinzen gerade aus seiner faden Nichtstuererei heraus zu rastlosem Tatendrang, zu einem in buchstäblichem Sinne „die Welt überwindenden“ Siegeslauf.

Aber — auch das zeigt uns Shakespeare — dieses Tatenleben entgeht nicht der Notwendigkeit, die entgegengesetzte Anschauung zu bekämpfen, und zwar nicht nur im geistigen Kampf; denn Weltanschauungen schweben nicht in der Luft, sondern sie verkörpern sich in Menschen, die ihre Persönlichkeit auf dieser Erde zur Geltung zu bringen suchen. So muß der Prinz nicht nur den Bruch mit der eignen Vergangenheit öffentlich vollziehen, nein auch die alten Freunde muß er in aller Form von sich stoßen, ja sie vernichten; sie lassen es nicht zu, daß er, wie es sein Wunsch ist, sie einfach unbeachtet läßt. Wir lernen verstehen, welche Lebenswahrheit in dem Worte (Ev. Luk. 14, 26) liegt: „Wenn einer zu mir kommt und haßt nicht seinen Vater, Mutter, Weib, Kinder, Brüder, Schwestern, ja sein eignes Leben, so kann er nicht mein Jünger sein.“

So zeigt uns Shakespeare, wie die geistige Umwandlung den Menschen zu einem Kämpfer macht, der vor keiner Konsequenz zurückschreckt, der, wenn es sein muß, über die Leichen der ihm Nächststehenden hinweg seinem Ziele ohne Wanken entgegengeht.

Shakespeare zeigt uns dann aber weiter in Heinrich dem Fünften, daß der Lohn dieser Umwandlung nicht ausbleibt, daß gerade aus ihr nach Niederkämpfung aller äußern Hemmnisse und nach Beseitigung der Widersacher mit unausweichlicher Gewißheit das Heldentum dieser Erde hervorwächst, ein Heldentum in einsamer Größe, das alles Gemeine weit unter sich läßt, dessen übermenschlicher Kraft aber auch keine Macht dieser Erde widerstehen kann — getreu dem Worte (Ev. Luk. 10, 19): „Siehe, ich habe euch die Vollmacht gegeben, zu wandeln über Schlangen und Skorpionen, und auf aller Gewalt des Feindes, und nimmermehr soll euch etwas Schaden tun.“ Wir sehen: das, was uns Shakespeare in seinem Dramenzyklus verkörpert hat, ist Religion; sie ist der Quell der Würde und Hoheit, die im Laufe seiner Darstellung immer mehr zum Durchbruch kommt und schließlich wie ein Strahlenkranz das Haupt Heinrichs des Fünften umgibt. Der Geist der Propheten ist es, der aus der Dichtung Shakespeares zu uns spricht.

Die Umwandlung des Prinzen Heinrich, die das Drama Shakespeares darstellt, ist also ein religiöser Vorgang. Betrachten wir von hier aus den Entwicklungsgang Falstaffs, so ist klar, daß bei ihm dieser religiöse Vorgang ausbleibt. Das ist — im Sinne des dramatischen Dichters gesprochen — seine Schuld; sein schmählicher Untergang ist also völlig motiviert, ja eine notwendige Forderung der dramatischen Gerechtigkeit, ganz ebenso wie die Niederlage Shylocks und der Hohn und Spott seiner Gegner.

Nun aber hat der Psychologe noch zu fragen: Was ist der Grund dafür, daß sich in Shakespeares Drama der Prinz emporringt, Falstaff aber haltlos im Staube versinkt? Woher nimmt der Prinz die Kraft zu seiner Umwandlung, und weshalb ist diese Falstaff versagt? Dem Arzte liegt hier vor allem die Frage nahe: Ist es die Macht des Alkohols, die Falstaff im Sumpfe festhält?

Falstaff ist Trinker, das ist zweifellos; er steht also unter dem Einflusse des Alkohols. Aber wenn wir annehmen sollen, daß es einzig und allein die Macht des Alkohols ist, die ihn niederzieht, so müssen wir doch von ernsthaften, wenn auch erfolglosen Versuchen hören, gegen diese Macht anzukämpfen. Das würde auch den Erfahrungen entsprechen, die der Arzt bei vielen Alkoholisten macht. Aber hieran fehlt es bei Falstaff ganz und gar. Trotz der abgewöhnenden Wirkung, die schon die Nachwehen der Affaire von Gadshill ausüben, und die noch in höherem Maße der Feldzug mit sich führen muß, bleibt bei ihm alles beim alten. Die melancholischen Gedanken, zu denen es höchstens in der Morgenstimmung bei ihm kommt, vertreibt er wieder mit Sekt. Es ist klar: dieser Falstaff kämpft nicht gegen sein Trinkbedürfnis, er hat auch nie dagegen gekämpft, er ist ihm einfach von Anfang an wehrlos verfallen.

Auf der andern Seite aber ist mit allem Nachdruck hervorzuheben, daß auch der Prinz Trinker ist. Ist es schon an und für sich selbstverständlich, daß der Prinz während des zweiundzwanzig Jahre langen Verkehrs mit Falstaff redlich mitgetrunken hat, so sagt uns das auch noch zum Überflusse Falstaff mit aller Deutlichkeit in seinem Monolog im zweiten Teil (Akt IV, Szene 3). Auch die Leichtgläubigkeit, mit der sich der Prinz trotz seines innern Widerstrebens zur Teilnahme an dem Straßenraub von Gadshill überreden läßt, der fade Scherz, den er und Poins mit dem Kellner treiben, deuten an, daß der Alkohol auch auf diesen Geist nicht ganz ohne Wirkung geblieben ist. Zur vollen Gewißheit wird uns das, wenn wir sehen, wie schwer der Prinz unter den Strapazen des Feldzugs leidet, und wie gebieterisch sich nun das Alkoholbedürfnis bei ihm geltend macht: in die Schlacht von Shrewsbury nimmt er eine Flasche Sekt mit, und Poins gegenüber klagt er über die große körperliche Abspannung, bei der es ihn nach „Dümbier“ gelüftet.

Nein: vom medizinischen Standpunkt aus lautet das Problem vielmehr so: Prinz Heinrich sowohl als Falstaff sind Alkoholisten; der eine von ihnen findet die Kraft, sich aus dem Elend der Alkoholentartung herauszureißen, während der andre ihr rettungslos verfällt. Der Entwicklungsgang Falstaffs entspricht der gewöhnlichen Beobachtung des Arztes. Das Verhalten des Prinzen Heinrich ist im höchsten Grade ungewöhnlich, aber es liegt nicht

außerhalb der Grenzen ärztlicher Erfahrung; das beweist z. B. der von Krafft-Ebing (Lehrbuch der gerichtlichen Psychopathologie, 3. Aufl. 1892, S. 193 f.) erwähnte Fall eines am Säuferwahnsinn erkrankten Metzgers, der in dem Wahne, ein Kalb zu schlachten, seine Frau erstach; die entsetzliche Tat, die er verübt hatte, machte ihn, als er aus dem Delirium zur Besinnung kam, zum nüchternen Menschen — trotz fünfzehnjährigen Alkoholübergenußes. Ein Ereignis von ähnlicher Bedeutung findet sich auch bei Shakespeare: es ist der Aufruhr. Er ist für den Prinzen eine Lebensfrage, und so könnten wir uns bei dieser Erklärung für die Entwicklung des Prinzen beruhigen — wenn nicht auch für Falstaff der Aufruhr eine sehr ernste Bedeutung hätte. Wir brauchen uns nur des Schicksals der Bushy, Bagot und Green (in Richard dem Zweiten, Akt III, Szene 2) zu erinnern, wenn wir sofort sehen wollen, daß für Falstaff hierbei ebensoviel auf dem Spiele steht wie für den Prinzen. Auch der Einwand ist nicht zulässig, daß Falstaff den ernstesten Ereignissen, die der Aufruhr mit sich bringt, ferner stünde als der Prinz. Im Gegenteil: Shakespeare stellt ihn mit beinahe ängstlicher Sorgfalt immer gerade dorthin, wo Prinz Heinrich steht. Falstaff bleibt nicht zu Hause, als der Aufruhr ausbricht, obgleich das zweifellos seiner Neigung weit mehr entsprochen hätte; er muß ebenso gut ins Feld wie der Prinz; er hört sogar das feierliche Bekenntnis des Prinzen, er schäme sich seiner Vergangenheit, mit an; er sieht den heldenhaften Kampf zwischen dem Prinzen und Percy: aber alles das prallt an ihm wirkungslos ab. Die ernststen Mahnungen des Oberrichters, die Drohung des Prinzen Johann, der ihm den Galgen in Aussicht stellt, erregen in ihm nur Haß und Verachtung. Für ihn gilt das Wort des Jesaias (6, 9): „Höret immerfort, doch ohne zu verstehen; sehet immerfort, doch ohne zu erkennen.“ Shakespeare zeigt uns, wie trotz derselben Erlebnisse der eine aufwärts steigt, der andre abwärts sinkt. Er will uns offenbar mit aller Bestimmtheit sagen, daß es nicht die Ereignisse sind, die wie einen toten Spielball den einen hierhin, den andern dorthin stoßen, ja daß es überhaupt vergeblich ist, hierfür nach Verstandesgründen zu suchen. Er will uns andeuten, daß hier vielmehr Kräfte ganz anderer Art am Werke sind.

Zwei Erklärungsweisen hat das Denken der Menschheit für diese eigentümliche psychologische Erscheinung erfunden. Betrachten wir die unabänderliche Bestimmtheit, mit der die Geister in Shakespeares Drama, wie von fremder Hand geleitet, der eine im Guten, der andre im Bösen, über alle Hindernisse hinweg ihre Laufbahn vollenden, so kommt geradezu das Gefühl über uns, als seien es unwiderstehliche Mächte, die den Prinzen emporheben und Falstaff hinabziehen. Wir lernen verstehen, wie sich der Kirchenvater Augustinus diese Erscheinung nur als Folge einer „Prädestination“ begreiflich machen konnte. Richten wir dagegen unsern Blick auf den in ihnen selbst wohnenden Drang, mit dem jeder von ihnen, unbeirrbar, um Gründe unbekümmert, gleichwie einem übermächtigen Triebe folgend, mit höchster Energie, jede Chance scharfsinnig benutzend, sein Ziel verfolgt, so muten sie uns überirdisch, dämonenhaft an. Diese Empfindung ist es, die Goethe die Worte eingab, mit denen er den „Dämon,“ den Geist des Menschen, kennzeichnet:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verblehen,  
 Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,  
 Bist alsobald und fort und fort gediehen  
 Nach dem Geſez, wonach du angetreten.  
 So mußt du ſein, dir kannſt du nicht entfliehen,  
 So ſagten ſchon Sibyllen, ſo Propheten;  
 Und keine Zeit und keine Macht zerſtückelt  
 Geprägte Form, die lebend ſich entwickelt.

Dieſe Worte lehren uns die Gedankenwelt Shakespeares verſtehn, denn eine ſolche „geprägte Form,“ die ſich auch dem Verführer Alkohol zum Trotz auf ſich ſelbſt beſinnt, „lebend ſich entwickelt,“ iſt Prinz Heinrich. Falstaff aber, ſeinem Antipoden, fehlt die eigne Prägung; er iſt ein Geiſt ohne innern Halt, der deſhalb — ein „Prädeſtinierter“ — der Übermacht des Alkohols ohne jede Gegenwehr, wie ein willenloſes Spielzeug, anheimfällt.

Hier deckt ſich nun wieder der Scharfblick des Dichters mit der Erfahrung des Arztes. Auch der Arzt ſieht, daß nicht jeder, der zeitweiſe dem Alkohol Einfluß über ſich einräumt, in dieſer Gefahr, wie Falstaff, untergeht. Dieſes Schickſal ereilt vielmehr nur Menſchen, bei denen ſchon eine gewiſſe Schwäche des Nervensystems vorhanden iſt; ſo gut wie alle Trinker nämlich ſind in ihrem Nervensystem erblich oder perſönlich „belastet,“ alſo „neuropathiſch“ angelegt, „entartet,“ „dekadent.“ Worin dieſe Anlage beſteht, das zeigt uns der Typus dieſer Neuropathiker, der moderne Neurastheniker. Sein Geiſteszuſtand iſt dadurch gekennzeichnet, daß ſeine Willenskraft zur Beherrſchung ſeiner vielleicht abnorm ſtarken „Inſtinkte“ und „Sensationen“ nicht ausreicht; bei ihm verleihn deſhalb die Stürme des Lebens leicht der Welt von Gefühlen und Trieben die Oberherrſchaft und machen ſo ſeinen Willen zum Sklaven ſeiner „Nerven.“ Der letzte psychologiſche Grund des vielgeſtaltigen Charakterbildes dieſer „Minderwertigen“ iſt alſo die Energieloſigkeit. Sie verſchuldet es, daß ſie Verſuchern von der Art des Alkohols, wenn ſie in ihren Machtkreis kommen, rettungslos verfallen. Daß uns die meiſten dieſer „Neuropathiker“ als erblich belastet erſcheinen, iſt ganz natürlich, denn der Körper, der ſie mit ſeinen Eigenheiten beherrſcht, iſt ja ein Erzeugnis ihrer Vorfahren. Die verhängnisvolle Bedeutung, die die moderne Wiſſenſchaft der erblichen Belastung zuſchreibt, zeigt, wie die Tatsachen, die Auguſtinus ſah, den denkenden Menſchengeiſt immer wieder zu demſelben Schluſſe drängen: denn was iſt die „erbliche Belastung“ anders als eine in moderne Anſchauungen gekleidete „Prädeſtination“ zum Schlechten?

„Neuropathiſche Anlage“ oder „erbliche Belastung“ können wir nun allerdings bei Falstaff nicht nachweiſen — Shakespeare hat uns die hierzu nötigen Tatsachen nicht mitgeteilt —, aber das eigentümliche Verhältnis der Seelenkräfte, das dieſen Zuſtänden zu Grunde liegt, die Energieloſigkeit, iſt der Grundzug, der, überall in die Augen fallend, durch das ganze Charaktergemälde Shakespeares zieht. Die häufig karikaturenhafte Grellheit, mit der er dieſen Charakterzug herausgearbeitet hat — ich erinnere an die Szenen, in denen Falstaff dem Prinzen und dem Oberrichter gegenüberſteht, an ſeinen ewig wiederholten, aber immer ſofort wieder vergeſſenen Vorſatz: „ich will purgieren

und den Sekt lassen" —, zeigt, wie klar sich Shakespeare über die Bedeutung gerade dieser Eigentümlichkeit war. Auch in dieser Hinsicht also schaut das Dichterauge Shakespeares bis auf den tiefsten Grund der Menschenseele.

So sehen wir mit Erstaunen, wie die Charakterisierung Shakespeares, obgleich sie in das Gebiet des Krankhaften mit fecker Hand hinübergreift, gleichwohl der eindringenden Untersuchung durch die moderne wissenschaftliche Forschung standhält, ja wie eigentlich diese erst uns den vollen Einblick verschafft in den geistigen Aufbau seiner Dichtung. Daß aber das Bild, das wir durch diesen Einblick gewonnen haben, wirklich der bewußt durchgeführte Plan des Dichters ist, das erkennen wir deutlich, wenn wir nunmehr einen Blick auf das Anfangsstück der Lancaster-Tetralogie werfen. Sind nämlich Heinrich der Vierte und Heinrich der Fünfte ein einheitliches Drama, dessen Gegenstand der Entwicklungsgang des Prinzen Heinrich ist, so ist die Tragödie Richard der Zweite die natürliche Einleitung hierzu. Denn in ihr führt uns Shakespeare vor, welchen Verlauf das Königtum Heinrichs des Fünften genommen hätte, wenn die geistige Umwandlung nicht in ihm vorgegangen wäre; Richard der Zweite ist der König, den Falstaff im Krönungszuge zu begrüßen gedachte. So schließt sich die Lancaster-Tetralogie vor unsern Augen zu einer einheitlichen Dichtung zusammen, die sich eines der höchsten geistigen Probleme zum Ziel setzt, denn sie analysiert uns sozusagen das Wesen des Königtums, das wirklich „von Gottes Gnaden“ und deswegen allein berufen ist, auf dieser Erde zu herrschen.

Wir sind am Schlusse, und hier wird man uns eine sehr berechtigte Frage vorlegen: Wie kommt es, daß der Charakter Falstaffs, in dem an und für sich kaum etwas komisches liegt, auf der Bühne Wirkungen hervorruft, die an hoher Komik kaum ihresgleichen haben? Die Erklärung hierfür liegt in der Tatsache, daß es, wie Goethe (Sprüche in Prosa Nr. 108) sich ausdrückt, „nichts Gemeines giebt, was, fragenhaft ausgedrückt, nicht humoristisch aussähe.“ Shakespeare hat Falstaff zur Frage gemacht: er stellt die in ihm liegende Gemeinheit unvermittelt neben hohe und höchste Menschengröße und führt uns diese beiden Gegensätze im Spiel, im Konflikt und schließlich im Kampfe miteinander vor. Hierbei erscheint Falstaff so unendlich klein, verwickelt sich so in die tollsten Widersprüche, daß wir uns nicht mehr entrüsten, sondern nur noch über ihn lachen können. Also kurz gesagt: Falstaff macht sich oder vielmehr Shakespeare macht ihn lächerlich. Eine große Unterstützung bot ihm hierbei das Krankheitsbild Falstaffs selbst dar; denn das Bild des Trinkers ist an sich schon eine Frage mit seiner unvermittelten und unbegründeten Abwechslung der widersprechendsten Stimmungen: von der trüben Weinerlichkeit des moralischen Raters durch das Hochgefühl des Rausches zur wilden Wut der Tobsucht. Die Erscheinung des Trinkers macht deshalb schon an und für sich auf den nüchternen Beobachter häufig genug einen komischen Eindruck. Trotz höchster Steigerung der Komik indessen zeigt uns Shakespeare die Niedrigkeit des Charakters Falstaffs unverhüllt in ihrer ganzen Größe, und dies erreicht er, ohne eigentlichen Widerwillen in uns zu erregen. In dieser Vereinigung des anscheinend Unvereinbaren aber zeigt sich wiederum, was für ein großer Künstler Shakespeare war, und auf

welcher freien Höhe der Weltanschauung er stand; denn man vergleiche nur etwa Tolstois „Macht der Finsternis“ oder Hauptmanns „Weber,“ um eine Ahnung zu bekommen, wie Falstaff aussähe ohne den feinen Geschmack und die geistige Überlegenheit seines Schöpfers. —

In der obigen Darstellung habe ich mich nur auf die Lancaster-Tetralogie gestützt. Aber auch in den Lustigen Weibern von Windsor spielt Falstaff eine hervorragende Rolle. Ist er hier dem Charakter nach derselbe Mensch, wie wir ihn oben geschildert haben? Ganz gewiß! Auch hier ist er weit davon entfernt, nur komische Staffage zu sein; er hat auch in der Ökonomie dieses Dramas dieselbe ernste, seinem Charakter entsprechende Bedeutung wie in Heinrich dem Vierten.

Die Lustigen Weiber von Windsor führen uns verschiedene Formen der Liebe an einer entsprechenden Anzahl von Personen vor. Diese sind gewissermaßen eine Stufenleiter, in der sich auf jeder Stufe die Liebe reiner darstellt. Die unterste Stufe ist Falstaff; sein Motiv ist überhaupt nicht Liebe, sondern das Bedürfnis nach Geld (siehe Akt I, Szene 3), also derselbe Beweggrund, der ihn auch im Drama Heinrich der Vierte andauernd beherrscht: er will durch Vermittlung der beiden Frauen die Geldbeutel ihrer Ehemänner schröpfen. Dieser für ihn so gebieterische und so charakteristische Beweggrund erklärt es im Verein mit seiner blinden Eitelkeit und seinem alles Ehrgefühls baren Trinkercharakter, daß er sich auf so abgeschmackte Weise an der Nase herumführen läßt.

Ganz entgegengesetzt ist das Verhältnis Fentons zu Anna. Es ist sehr bezeichnend, daß Fenton ursprünglich zu der Gesellschaft des Prinzen Heinrich, also Falstaffs gehört. Er „leugnet nicht, daß des Vaters Reichthum der erste Anlaß seiner Werbung war: doch werbend fand er Anna von höhern Wert als Goldgepräg und Beutel wohl versiegelt; ihres Innern echte Schätze findts, wonach er einzig trachtet“; auch nachdem der Vater die Mitgabe einer Aussteuer abgelehnt hat, beharrt er bei seiner Werbung. Ihn hat also „das Ewig-Weibliche hinangezogen,“ während dagegen von Falstaffs Charakter der ehrbaren Frau gegenüber die letzte Hülle fällt. Man stelle sich vor: nachdem wir eben noch sein übermütiges Prahlen gehört haben, bringt er, der „Edelmann,“ es über sich, sich von seiner „Geliebten“ zum alten Weib verkleiden und vor ihren Augen durchprügeln zu lassen! Deutlicher kann sein völliger Mangel an Ehrgefühl nicht an den Pranger gestellt werden.

Zwischen diese beiden Gegensätze, einerseits des größten Mißbrauchs der Liebe, andererseits der reinen Liebe selbst, ordnen sich die andern Figuren des Lustspiels ein, und zwar von Falstaff aufsteigend: der lüsterne Dr. Cajus, der einfältige Schmächtig, das Vernunftmenschen-Ghepaar Page, das seine Tochter nach kaufmännischer Art gut versorgen möchte, er mit gut fundiertem Landbesitz, sie mit äußerem Glanz, weiter der eifersüchtige Fluth mit seiner übermütigen, temperamentvollen Frau. Die reinste Liebe ist verkörpert in Anna, die Vater und Mutter verläßt und ins Ungewisse geht, um ihrem Geliebten anzugehören: eine zweite Julia!

Fenton und Anna erreichen am Schluß ihr Ziel — die wahre Liebe siegt —, während zugleich Falstaff der Gegenstand allgemeinen Gespöttes wird. Den Sinn des Ganzen faßt Fluth in die tiefen Worte:

Dem Himmel muß man Liebesnot vertrauen,  
Gold schafft uns Land, das Schicksal unsre Frauen.

Auch hier also ist Falstaff Folie. Dies — nicht etwa die „Unlust“ des Dichters — ist auch der Grund, warum Falstaffs Humor hier „nicht so siegreich“ hervortritt wie in Heinrich dem Vierten. Einesteils liegt seinem Charakter die Rolle, die er hier spielt, nicht — die einzige Form der Liebe, deren er fähig ist, wird uns ja im zweiten Teil von Heinrich dem Vierten geschildert —; vor allem aber ließ die Zartheit des Gegenstands eine humoristischere, also mildere Darstellung seines Gebarens nicht zu; die Pointe des Lustspiels würde dadurch zerstört worden sein. In einer Apotheose der echten uneigennütigen Liebe — das sind die „Lustigen Weiber“ — konnte ein Charakter wie Falstaff, der sich nicht schämt, sogar dieses heiligste der Gefühle zu mißbrauchen, nur verhöhnt werden, und die großartige Ironie, mit der das geschieht, ist Shakespeares durchaus würdig und zeigt sein Genie und seinen Humor in ihrer vollen, überlegenen Größe.



## Herbstbilder von der Röder und der Pulsnitz

Von Otto Eduard Schmidt

### 2. Eine Fahrt um die Meißnisch-Lausitzische Nordostgrenze



Die alte Mark Meissen bestand aus den Gauen Nisani und Dalamingzi. Beide hatten als Südgrenze den ungeheuern Urwald des östlichen Erzgebirges, den Miriquididi, als Nordgrenze Dalamingzias dienten die von Mühlberg (Moleberg = Grenzburg) zur untern Röder und Schwarzen Elster streichenden Wälder, die durch den Teufelsgraben (von den Ratschhäusern bis Roselitz) und andre Befestigungen unwegsam gemacht worden waren. Weiter nach Osten zu war die Pulsnitz oder vielmehr die die Pulsnitz auf beiden Seiten begleitenden Wälder die Grenze gegen die slavischen Gaue der Lusizi (Niederlausitz) und Milzieni (Oberlausitz). Denn die Deutschen liebten nicht wie die haarscharf messenden Römer die Linear-grenze, sondern die breite Flächengrenze; erst allmählich haben sich Bachgrenzen und durch Steine bezeichnete Grenzlinien bei ihnen eingebürgert.

Die fortschreitende Besiedlung hat die alten Grenzwälder gelichtet, die Teilung Sachsens im Jahre 1815 hat die Grenzbezirke der Mark Meissen politisch zerrissen, aber alte Grenzen haben ein zähes Leben. Vielleicht sind noch Spuren ihrer Organisation oder andre bemerkenswerte Denkmäler der Vergangenheit in diesen nur selten aufgesuchten Gegenden erkennbar — so dachte ich, als ich mich an einem schönen Herbsttage zur Reise dahin anschickte. Denn für den Sachsen hört ja die Welt für gewöhnlich in Großenhain auf, und sie beginnt nordwärts erst da wieder, wo ihm die überwältigende Lichtfülle der großen Halle des Anhalter Bahnhofes sagt: Du bist in Berlin. Für das, was dazwischenliegt, hat der moderne Reisende keine Zeit übrig. Deshalb empfindet man so einen