



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

H., H.: Historisch-dramatisches Figurenkabinett. 1

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

Bessimisten ist ein wunderliches Schauspiel. Auch ich halte eine Fortentwicklung der Religion für wünschenswert, notwendig und möglich, aber nur auf der bewährten Grundlage des Christentums.



## Historisch-dramatisches Figurenkabinett

### 1



ei Gelegenheit der durch die hundertste Wiederkehr des Schillerschen Todestages veranlaßten Besprechungen ist unter andern auch die Frage erörtert worden, ob das deutsche Volk in seinen weitem Kreisen mit Schiller bekannt und vertraut sei, und ob es also den großen Dichter auch in diesem Sinne den „seinen“ nennen dürfe. Statistische Erhebungen, durch die nachgewiesen worden ist, daß ein großer Teil einer Rekrutenquote nur sehr dunkle, ja grundsalsche Begriffe von Schillers Persönlichkeit und Werken gehabt hatte, haben mir, was diese Gewissensfrage anlangt, wenig Eindruck gemacht, weil mir aus Erfahrung bekannt ist, wie eng begrenzt manchenorts das Gebiet der geistigen Interessen ist, für das der zwanzigjährigen männlichen Jugend eines Aushebungsbezirks inmitten der Sorgen und der Vergnügungen des Alltagslebens Zeit und Muße verbleiben. Ich bin vielmehr nach wie vor überzeugt, daß Schiller nicht bloß für die weitesten Volkskreise der eigentliche deutsche Dichterkürst ist, sondern auch, so unwahrscheinlich das einigen von uns vorkommen wird, der Geschichtslehrer, dessen historisch-dramatische Figuren für viele von ihnen neben Friedrich dem Großen, Napoleon und den Helden der Freiheitskriege den einzigen Schatz geschichtlichen Wissens ausmachen, der ihnen zu Gebote steht. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß der Geschichtsunterricht in den Volksschulen vernachlässigt werde, nur daß er es oft nicht dazu bringt, in den mit so vielem andern beschäftigten und nicht immer mit sehr lebhafter Phantasie begabten Köpfen Vorstellungen rege zu machen, die über die Examentage hinaus andauern, während sich das den jungen Leuten auf der Bühne entgegenretende Bild in Verbindung mit den schon ohnehin im Volksmunde heimischen „geflügelten“ Worten des Dichters nachhaltig einprägt.

Fiesco, Philipp der Zweite von Spanien, der den meisten freilich auch durch Goethes Egmont näher gebrachte Herzog Alba, Tell, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, Elisabeth von England und Lord Burleigh sind unter diesen historisch-dramatischen Figuren die bekanntesten, und zwar beherrscht die Schillersche Darstellung, auch wo sie aus dramatischen Gründen von der geschichtlichen Tatsache abweicht, den Vorstellungskreis der Menge so unbedingt, daß zum Beispiel in Friedland den Besuchern des Gräflich Clam-Gallaschen Schlosses von dem Kastellan ein Bild der Prinzessin Thekla von Friedland gezeigt wird, obgleich diese junge Dame bekanntlich nie wo anders als in der Phantasie des Dichters und auf den Brettern, die

die Welt bedeuten, gelebt hat. Die Nachfrage nach ihrem Bild und die Teilnahme an dem sie angeblich darstellenden Porträt sind so groß, daß sich der Kastellan nur ungern und unter dem Siegel der Verschwiegenheit mit der Tafel heraustraut, daß das wegen seines seelenvollen und schwärmerischen Ausdrucks bewunderte Bild eine junge Dame der Clam-Gallaschen Familie vorstellt, die erst volle fünfzig Jahre nach Wallensteins Tode das Licht der Welt erblickt hat.

Der Versuch, an den oben genannten neun historisch-dramatischen Figuren die erstaunliche Begabung Schillers nachzuweisen, die ihn befähigte, geschichtliche Persönlichkeiten in dramatisch wirksame zu verwandeln, ohne daß dabei, abgesehen von nebensächlichen Veränderungen und Zutaten, der Kern ihres Wesens verloren ging, soll nun doch noch gemacht werden. Er war, obwohl er ursprünglich als Beitrag zu den Festschriften für den 9. Mai d. J. in Aussicht genommen gewesen war, mit Recht beiseite geschoben worden, um den festlich gehaltenen, einer allgemeineren Würdigung des Dichters und des Philosophen geltenden Aufsätzen den ihnen gebührenden freien Spielraum voll überlassen zu können; nun, wo die Erinnerungstage vorüber sind, wird vielleicht dem einen oder dem andern Leser der Wunsch gekommen sein, sich das im Theater Gesehene und Genossene im Sinne einer mehr geschichtlichen Betrachtung nochmals zu vergegenwärtigen, und ein Blick in das nun wieder aufgestellte Figurenkabinett wird ihm deshalb unter Umständen nicht unwillkommen sein. Es soll dabei von einer Besprechung der in Frage kommenden Dramen abgesehen und nur auf die Figuren selbst, auf die Verwendung des geschichtlichen Stoffes, auf die Meisterschaft, mit der sie gehandhabt worden, und auf die künstlerischen Erwägungen, von denen Schiller bei der Wahl des Materials ausgegangen ist, Gewicht gelegt werden.

Man pflegt die von Schiller entworfenen geschichtlichen Figuren als klassische zu bezeichnen: das ist ein relatives Lob, das auch denen von Corneille und Racine gespendet wird, und eines, das der Vorliebe so vieler Menschen für Etiketten entspricht. Ich möchte sagen, es sind bei großer Lebenswahrheit und möglichster historischer Treue wirklich bezaubernde, ideale Figuren, denen zwar das Dämonische der Shakespeariſchen abgeht, die sich aber dafür durch einen Seelenadel, durch eine gewinnende Wärme des Gefühls, durch eine Folgerichtigkeit der Handlungsweise auszeichnen, die ihnen besonders eigen sind. Man kann das sagen, ohne Goethes größten dramatischen Gebilden, dem Götz, dem Faust, dem Egmont, dem Tasso, der Sphigenie zu nahe zu treten: keiner der beiden Dioskuren, die soviel voneinander hielten, soll hier gegen den andern verkleinert werden; wie sie im Leben in schönster Eintracht und Freundschaft dem gemeinsamen Ziele zugegangen sind, wie sie in Weimar in Erz gegossene Hand in Hand nebeneinander stehn, so sollen sie auch nebeneinander in unsrer Erinnerung und in unsern Herzen fortleben. Das Unerreichte der Goethischen Gestalten bewegt sich auf einem wesentlich andern Gebiete als das der Schillerschen: daß sie beide unser sind, ist unser größter Stolz. Wie verkehrt wäre es, wenn wir das Genie des einen gegen das des andern ausspielen wollten; im Gegenteil, nichts lehrt uns die Größe ihrer

Begabung und ihrer Ziele besser verstehn, als was sie darüber zueinander und voneinander gesagt haben.

Wo Schiller davon spricht, daß er mit dem Wallenstein in Goethes Gebiet gerate, und in bescheidenster Weise zugibt, daß er neben ihm verlieren werde, sagt er ein paar Zeilen weiter sehr richtig: „Man wird uns, wie ich in meinen mutvollsten Augenblicken mir verspreche, verschieden spezifizieren, aber unsre Arten einander nicht unterordnen, sondern unter einem höhern idealischen Gattungsbegriff einander koordinieren.“ Und so könnte man den Urteilen beider eine überaus treffende Charakterisierung nicht bloß ihrer beiderseitigen Vorzüge und Mängel, sondern weit allgemeiner der noch heute geltenden idealsten Kunstpostulate entnehmen.

Es soll hier nur an Schillers Urteil über Goethes Egmont, das Muster einer wohlwollenden, sachlichen, alle Vorzüge mit Bewunderung hervorhebenden, das Prinzip mit klaren Worten umschreibenden Kritik, erinnert werden. Wo Schiller die Bedenken hervorhebt, die ihm in einigen Punkten gegen die Goethische Heldenfigur des Egmont beigegeben sind, sagt er von Klärchen, dessen meisterhafter Zeichnung das Drama drei Viertel seiner Popularität verdankt, unter anderm auch folgendes: „Hätte die Einmischung dieser Liebesangelegenheit dem Interesse wirklich Schaden getan, so wäre dieses doppelt zu beklagen, da der Dichter noch obendrein der historischen Wahrheit Gewalt antun mußte, um sie hervorzubringen. In der Geschichte nämlich war Egmont verheiratet und hinterließ neun (andre sagen elf) Kinder, als er starb. Diesen Umstand konnte der Dichter wissen und nicht wissen, wie es sein Interesse mit sich brachte; aber er hätte ihn nicht vernachlässigen sollen, sobald er Handlungen, welche natürliche Folgen davon waren, in sein Trauerspiel aufnahm.“ Und etwas weiter unten gibt uns Schiller in gedrängtester Kürze die Grenzen an, innerhalb deren der Dichter die historische Treue der dramatischen Wirkung zum Opfer bringen darf, nachdem er auseinandergesetzt hat, wie sich der geschichtliche Egmont durch die Rücksicht auf seine Einkünfte, die von der Willkür Philipps des Zweiten abhängig, ihm aber zum standesgemäßen Unterhalt seiner selbst und der Seinigen unentbehrlich waren, trotz der ihm von Dranien klar gemachten Gefahr zum Verbleiben in den niederländischen Provinzen gezwungen sah. „Und alles dieses, sagt er, kann er noch außerdem erst nur auf Kosten der historischen Treue möglich machen, die der dramatische Dichter allerdings hintansetzen kann, um das Interesse seines Gegenstandes zu erheben, aber nicht um es zu schwächen.“ Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen müssen und uns überzeugen, daß Schiller dieser Theorie jederzeit eingedenk war.

Die Beobachtung der Fälle, in denen Schiller nach obigem Grundsatz von der geschichtlichen Tatsache abweichen zu müssen glaubte, ist aber auch deshalb lehrreich, weil wir dabei an Beispielen erläutert sehen, was ein Meister wie Schiller als der Bühnenwirkung günstig oder schädlich ansah.

Fiesco. Ein jugendliches weibliches Gemüt könnte vielleicht bei oberflächlicher Betrachtung den Fiesco für einen südländischen Egmont ansehen, dem an Stelle der blonden Locken schwarze gewachsen sind, und glauben, da

ihm imponierende männliche Erscheinung, Freigebigkeit, Prachtliebe, einnehmendes Wesen und eine nach gewissen Richtungen hin groß angelegte Natur die Volksgunst der Genueser ebenso gewonnen habe, wie dieselben Vorzüge den Abkömmling der geldrischen Herzöge so hoch in der Gunst des niederländischen Volkes stellten, müsse er sich als Idol für seine schwärmerische Begeisterung ebenso eignen wie Klärchens reizender Verehrer.

Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß die junge Dame ihren Irrtum, wenn ihn nicht Schillers Wink in der Personenbeschreibung „höfisch-geschmeidig und ebenso tückisch“ zerstört hatte, schon in der vierten Szene des ersten Akts gewahr werden wird, wo der Graf von Lavagna der Gräfin Imperiali, einer „stolzen Kokette mit einem bösen mokanten Gesichtsausdrucke,“ nicht bloß den Hof macht, was man der durchtriebenen Absicht und der Verstellungskunst eines ehrgeizigen Verschwörers zugute rechnen würde, sondern auch, als wenn er keine reizende, zu ihm wie die Blume zur Sonne aufschauende Leonore zur Gemahlin hätte, für die Reize der Schwester Gianettinos, die den Saal verlassen hat, um deren Betörung durch vorgepiegelte Verzückung es sich also nicht handeln kann, in verliebten Flammen auflodert.

Fiesco (mit Feuer): Julia liebt mich! Julia! Ich beneide keinen Gott. (Frohlockend im Saal.) Diese Nacht sei eine Festnacht der Götter, die Freude soll ihr Meisterstück machen. Holla! holla! (Menge Bediente.) Der Boden meiner Zimmer lecke cyprischen Nektar, Musik lärme die Mitternacht aus ihrem bleiernen Schlummer auf, tausend brennende Lampen spotten die Morgensonne hinweg. Allgemein sei die Lust, der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer! Und nun gar bei seinem Abgang, damit man ja nicht glauben könne, es habe sich nicht um einen echten Gefühlsausbruch gehandelt, das rauschende Allegro, unter dessen Klängen der aufgezoogene Mittelvordhang den Saal zeigt, wo „das Totenreich in polternde Trümmer gestampft wird.“

Ganz der Schiller der Semele, der Räuber und von Kabale und Liebe. Allerdings ist für mich in solchen Szenen das Überschwengliche zu dick aufgetragen. Daß es mich nicht verlegt, sondern mir mehr den Eindruck macht, der mir die Nerven kitzelt, wenn Studenten Schilder umhängen und den Wächter der Nacht anrufen, hat zwei Gründe. Einmal, daß mir vor vielen, vielen Jahren das „Stampfen des Totenreichs in polternde Trümmer“ so natürlich vorgekommen ist, mir so aufrichtig gut gefallen hat, und zweitens, daß ich, aufblickend, mit dem geistigen Auge dem wunderbaren Läuterungsprozeß des Schillerschen Genies folge, das schon im Wallenstein und im Tell alle diese Schlacken abgeworfen hat und nun gar erst in dem als Torso hinterlassenen Demetrius ahnen läßt, welche reiche Ernte der unerbittliche Tod unterbrochen, welche fast beispiellose Verklärung des Urteils, des Geschmacks und der Erfindungskraft der herabgesunkne Schleier unserm Blicke verhüllt hat.

Es ist nicht ganz leicht, sich davon, wie sich Schiller den Charakter Fiescos gedacht hat, einen recht klaren, in seinen einzelnen Bestandteilen harmonischen Begriff zu machen. Was er selbst darüber sagt, ist ja an sich einleuchtend genug, nur schade, daß es zum Charakter des Helden und zu den

scheinbaren Widersprüchen, unter denen er sich äußert, den ersehnten Schlüssel nicht gewährt. „Ich habe, sagt er in seiner Vorrede, in meinen Räubern das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zum Vorwurf genommen. Hier (im Fiesco) versuche ich das Gegenteil, ein Opfer der Kunst und der Kabale. . . . Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, deucht mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintanzusetzen muß, um der politische Held zu sein. Es stand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Blut einzuhauen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung herrscht; aber die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen — den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln — und von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen, das stand bei mir.“

Ganz recht. Wir stellen uns Fiesco als einen mächtigen, vermögenden Patrizier vor, der es nicht ertragen kann, eine Familie, der er die seine gleichstellt, über sich zu sehen. Der Neffe des Dogen bringt ihn durch seine grenzenlose Gemeinheit und durch sein bäurisch-stolzes Betragen noch besonders auf. Er hat, ohne sich irgend jemand anzuvertrauen, mit den ihm zu Gebote stehenden fürstlichen Mitteln einen blutigen Staatsstreich vorbereitet, durch den er, wie sich im letzten Augenblicke zeigt, den mörderischen Anschlägen Gianettinos nur um Haaresbreite zuvorgekommen ist. Seinen Freunden, dem Volke, den Dorias gegenüber haben ihm als Maske leichtlebige Genußsucht und ein Getändel mit der Nichte des Dogen gedient, durch das er diesem um so sicherer jeden Argwohn gegen seine Person zu nehmen sucht. Das Gaukelspiel mit dem Mohren, dem er vor ganz Genua das Leben schenkt, ist vortreffliches Theater: es imponiert den Genuesern und erinnert uns, die mit dem Beweggrunde vertrauten Zuschauer, daß wir es nicht mit einem wahrhaft großmütigen, sondern, was dem politischen Helden wohl ansteht, mit einem klugen Manne zu tun haben. Im letzten Augenblick, kurz ehe das geplante Unternehmen gelingt, bemächtigt sich der Herrschsuchtsteufel des Helden, und mit einem Wust von schönen Phrasen beschließt derselbe Mann, der am Schlusse des zweiten Akts nichts als des freien Genuas glücklichster Bürger sein wollte, im übernächsten Auftritte den Scharlach der zu ermordenden Dorias mit blutigen Händen an sich zu reißen und auf seine Schultern zu legen. Verrina, ein besserer Republikaner als er, hat ihn durchschaut und bringt schweren Herzens das Leben des Freundes der Freiheit zum Opfer.

Soweit ganz gut. Aber warum — das ist die schwer zu beantwortende Frage — sind wir von Anfang an bis zu Ende auf der Seite Fiescos, dessen Handlungsweise und Gefinnungen wir in der Hauptsache verurteilen? Warum möchten wir ihn warnen, ehe er den schmalen nach der Galeere hinüberführenden Steg betritt? Warum würden wir, wenn es an uns läge, lieber noch den braven alten Verrina ins Meer gestoßen sehen als den kaum aus dem Eingeschlüpfen Tyrannen, und warum trifft uns das zynische „Ertränkt“ des alten steinharten Republikaners wie ein Dolchstoß ins Herz?

Schon hier in der Verschwörung Fiescos hat das schwer zu erklärende statt, was sich später bei Wallenstein wiederholen wird, und was auch bei

einigen Shakespearischen Tragödien überrascht, daß unser Interesse für den Helden von unserm Urtheil über seine größere oder geringere ethische Vortrefflichkeit oder Unwürdigkeit ganz unabhängig ist. Fiesco wirkt, namentlich wenn er von einem Schauspieler dargestellt wird, der uns den vornehm dominierenden Patrizier verkörpert, und der das Feine, Berechnete mit dem Impulsiven, Demagogischen in richtigen Dosen zu mischen versteht, auf den natürlichen Menschen — und für diesen, nicht für den Kritiker oder den überfeinerten Gourmand wird gespielt — geradezu faszinierend. Wir können uns tausendmal wiederholen, daß Ehrgeiz und Herrschbegierde verwerfliche Auswüchse bedeutender Naturen sind, wir können uns vorhalten, daß man nicht recht einzieht, warum es unmöglich gewesen sein sollte, einen Mann wie den Dogen, dem Schiller Spuren von Feuer beilegt, von dem er Gewicht und befehlende Kürze als Hauptzüge angibt, und den wir uns, soweit seine Handlungsweise und seine Rede einen Schluß auf seinen Charakter zu machen erlauben, als gerechten, einsichtigen, staatsklugen, um das Glück Genuas und seiner Bürger aufrichtig besorgten Fürsten vorstellen dürfen, von der Staatsgefährlichkeit eines Neffen zu überzeugen, der in der That nach allen Richtungen hin für den Henker reif war; wir können zugeben, daß es unser Gefühl verletzt, wenn ein Mann eine Frau, für die er Liebe geheuchelt und — empfunden hat, und die aus Leidenschaft für ihn zur Giftmischerin geworden ist, in seinem eignen Hause, nachdem er sie dem Spotte seiner Gattin und der Gesellschaft preisgegeben hat, dem Arme eines Bedienten überantwortet, wir können es unwahrscheinlich finden, daß derselbe Mann, der seine ehrgeizigen Pläne vor Freunden wie Berrina, Calcagno und Sacco, ja vor der eignen Gattin zu verbergen gewußt hat, den ersten besten Mohren, den ein wahres Wunder bisher vor dem Galgen behütet hat, zum Mitwisser seiner geheimsten Unternehmungen macht: das ändert alles nichts an der Tatsache, daß wir die Dinge so sehen, wie sie uns Schiller zeigt, und wie er will, daß wir sie sehen sollen. Fiesco bleibt bis zum Schluß der Held, dem wir ohne viel Überlegung, leichtsinnigerweise, möchte man sagen, unsre Teilnahme schenken, und der für uns trotz allem, was wir an ihm auszusetzen haben, und was uns, wohlgemerkt, Schiller vorbedachterweise selbst mitgeteilt hat, der Mittelpunkt unsers dramatischen Interesses bleibt. Die Ausübung solcher Zauberkünste ist nur dem Genie möglich, und alle Ausstellungen, die wir machen, und die wahrscheinlich gegründet sind, zersplittern wie Spreu an der diamantnen Rüstung des mit dem himmlischen Feuer zu uns herabgestiegenen gottbegnadigten Dichters. Von derselben Hand, die einen Fiesco zeichnete, haben wir — der Kontrast könnte nicht größer sein — einen

Philipp den Zweiten von Spanien. Schiller hat das Bild des tyrannischen, bigotten Königs, des reichsten und zugleich ärmsten Mannes der Christenheit, des erfahrenen Politikers und spärlich begabten Menschen dreimal gemalt, in seinem Abfall der Niederlande: „Freude und Wohlwollen fehlten in diesem Gemüte“ usw., im Don Carlos und in den Briefen über dieses Trauerspiel, in deren neuntem die auf König Philipp bezügliche Stelle mit den Worten anhebt: „Wir sehen den Despoten auf seinem traurigen Throne.“

Das gerechteste, billigste, sachlichste Urteil möchte wohl das erstgenannte der drei sein, aber da wir es hier mit Schillers dramatischen Gestalten zu tun haben, so lohnt es sich, einen Augenblick bei der Betrachtung der meisterlichen Kunst zu verweilen, mit der Schiller den geschichtlichen Philipp im dramatischen Gedicht für seine Zwecke verwendet, und die es ihm bei aller Freiheit der Behandlung möglich gemacht hat, die Erscheinung des zu damaliger Zeit mächtigsten und gefürchtetsten Monarchen in ihren Hauptzügen wahr, lebendig und ergreifend aus der Fabel hervorzuheben.

Es ist sogar vielleicht nicht zu viel gesagt, wenn man annimmt, daß von den Deutschen, die von Philipp dem Zweiten ein annähernd lebendiges Bild im Geiste tragen, drei Viertel diese Errungenschaft Schiller und ganz besonders dessen Don Carlos verdanken.

Daß es Schiller in Don Carlos bei der Charakterisierung und dem Auftreten König Philipps namentlich um eine Folie für seine drei Edelsteine, den Carlos, den Posa und die Königin zu tun war, sagt er selbst: „Da mein eigentlicher Vorwurf war, den künftigen Schöpfer des Menschenglücks (Don Carlos) aus dem Stücke gleichsam hervorgehn zu lassen, so war es sehr an seinem Orte, den Schöpfer des Elends neben ihm aufzuführen und durch ein vollständiges schauerhaftes Gemälde des Despotismus sein reizendes Gegenteil desto mehr zu erheben.“ Und etwas weiter unten: „Je mehr uns dieses schreckhafte Gemälde (König Philipps Gemütszustand und Handlungsweise) zurückstößt, desto stärker werden wir von dem Bilde sanfter Humanität angezogen, die sich in Carlos, in seines Freundes und in der Königin Gestalt vor unsern Augen verklärt.“

Es ist oftmals, bekanntlich auch schon zu Schillers Zeiten gerügt worden, daß die Szene des Marquis Posa mit dem König und das daraus hergeleitete Verhältnis beider nicht bloß unwahrscheinlich, sondern unmöglich sei, da auch der verwegenste Neuerer und begeistertste Schwärmer nicht auf den Gedanken habe kommen können, sich für seine keizerlichen Menschheitsbeglückungsträume als Mitwisser und Helfershelfer einen Monarchen auszusuchen, der, geistig völlig unnahbar, so offenbar in den Händen ehrgeiziger Hofleute und fanatischer Geistlicher war. Dieser Einwand dürfte, trotz dem, was Schiller im sechsten Briefe über diesen Punkt sagt, berechtigt sein. Ein Mann wie Posa konnte an Philipps Hofe mit dem König in der Tat in keine solche Berührung kommen, aber um so mehr ist die dramatische Kunst zu bewundern, die uns den Charakter des Königs durch eine solche Szene in menschlicherem Lichte und doch als homogenes Ganze zu zeigen versteht und mit wunderbarer Berechnung alle Fäden der Handlung so zu leiten und zu knüpfen weiß, daß uns für den kurzen Augenblick der szenischen Darstellung das Unmögliche möglich, die Fabel als Tatsache erscheint. Das Drama, das kann der neuern Tendenz gegenüber nicht oft und nicht eindringlich genug wiederholt werden, soll kein Spiegel des Alltagslebens sein, soll sich nicht auf Vorführung einer kalten, nüchternen Realität beschränken. Wenn es das täte, wenn es nicht in höhere Regionen griffe, um ihnen die Vorwürfe zu entnehmen, mit denen es uns aus dem platten Einerlei des Alltagslebens herauszureißen vermag, würde

es seiner idealen Bedeutung, seinem höhern Beruf untreu werden und für das Theater zu dem Hinabsinken, was die Photographie für die bildende Kunst ist, eine Kunstfertigkeit, bei der es neben der Vermeidung von allem Störenden nur auf möglichste Korrektheit und Genauigkeit ankommt. Wie die Wahl des reizendsten Gegenstandes die photographische Aufnahme nicht zum Kunstwerke, sondern nur zum Beweise des guten Geschmacks und der vollendeten Technik des Operierenden machen kann, so kann auch auf der Bühne eine Handlung, die uns nicht einen geistigen oder ethischen Gewinn, gewissermaßen einen Gruß aus der Feenwelt bringt, nicht als dramatisches Meisterwerk angesehen werden.

Wie wunderbar ist im Don Carlos, abgesehen von den zugegebenen Unwahrscheinlichkeiten, zu denen noch in erster Reihe die Intrigue des Königs mit der Prinzessin Eboli gehört, von der ersten Szene bis zur letzten alles darauf berechnet, uns die ergreifenden Gegensätze fühlbar zu machen und zu erklären, aus denen sich die Persönlichkeit des Königs und seine Handlungsweise zusammensetzen. Nirgends tritt uns bei ihm die maßlose, unmotivirte Grausamkeit des an Cäsarenwahnsinn leidenden Despoten entgegen. Alles, jede einzelne Szene ist darauf berechnet, das, was sich vor uns abspielt, zu noch eingehenderer und genauerer Schilderung des leider für den Mann selbst wie für seine Umgebung so verhängnisvollen Charakters zu verwenden.

Eifersucht, Argwohn, Priesterfurcht und Priesterhaß, echtes königliches Würdegefühl und blinder despotischer Eifer, vornehme Grandezza und kleinliche Sucht zu verwunden und zu erniedrigen, gelassenes billiges Urtheil und impulsives Eingreifen, verzweifelte Sehnsucht auf einsamer Höhe und kurze vertrauliche Annäherung an die dessen am wenigsten würdigen Mitglieder seiner Umgebung, divinatorisches Verständnis für ideale geistige Größe und völlige Blindheit für wahres Gefühl, steinerne Ruhe und plötzliche Ausbrüche menschlicher Leidenschaft lösen einander in raschem Wechsel ab, aber der Mann, dessen Seele uns dabei von dem Dichter offen gelegt wird, ist immer derselbe nur mit seinem Ich und seiner monarchischen Würde beschäftigte, nichts als die Verdammnis und die Inquisition fürchtende, der Kirche, dem Staat, dem Vorurtheil den eignen Sohn opfernde Despot, den der Argwohn blind, die kleinliche Absicht ungerecht, die Eifersucht tobsüchtig, die Leidenschaft grausam, der Fanatismus zum Ungeheuer macht.

Und bis in die kleinsten Züge hinein führt den Dichter sein psychologischer Blick. Jedesmal, wenn der König den Anwesenden abgewiesen, zurückgesetzt, gekränkt hat, spielt er dem neu Hinzugekommenen gegenüber die Bevorzugung des eben Abgetretenen als giftigen Trumpf aus. Ob ihn, als der andre noch vor ihm stand, die Behauptung seiner Unfehlbarkeit zu bekennen hinderte, daß er überzeugt worden sei, ob nur die hämische Absicht ihn leitete, den einen durch Bevorzugung des andern zu kränken, ob es ein Teil seines Systems war, die Wage seiner Gunst immer im Gleichgewicht zu erhalten, damit sich keiner seines Übergewichts überheben sollte: er entfremdet sich ohne Unterschied jedes Herz. Der Zuschauer, der ihn zu verstehn glaubt und ihn trotz seiner Härte nur beklagt, nicht verachtet, gönnt ihm doch des Großinquisitors schonungs-

lose Strafrede, und der Mann, der in seiner Verblendung den einzigen, auf den er sich hätte verlassen können, meuchlings erschieszen läßt und den eignen Sohn dem eisernen Arme der Inquisition überantwortet, geht — das ist der rechte Schluß — selbstbewußt ab, ohne der in Ohnmacht gefallenen Gattin, die er zu lieben glaubt, auch nur einen Blick zu schenken. Die rechte Hand des zunächst beklagenswerten Despoten ist

Herzog Alba. So deutlich uns aus einigen Szenen und Personenschilderungen der junge, von innerm Feuer und Freiheitsdrang verzehrte, noch nicht fertige Schiller entgegentritt, sein Philipp und sein Alba sind Früchte einer gereiften Welterfahrung, einer Welterfahrung, die er geschichtlichen Studien und höchstwahrscheinlich vor allem gelesnen Memoiren und Denkwürdigkeiten aller Art verdankte. Es ist um diese auf wissenschaftliche Bedeutung oft keinen Anspruch machenden Geschichtsquellen eine eigne Sache: wenn man sie zu Duzenden in verschiedenen Sprachen verschlungen hat, findet man, daß einem von den Jahreszahlen und Namen, mit denen sie sich beschäftigen, ja sogar von den Ereignissen, über die sie berichten, wenig genug im Gedächtnis haften geblieben ist; aber den Charakter der Zeit und des Volks, denen sie entstammen, haben sie einen, das wird man nach einiger Zeit gewahr, auf wunderbare Weise verstehn gelehrt. Das Verständniß hierfür hat sich wie eine Patina unvermerkt und allmählich angefügt, und wenn man dann Urteilen von Leuten begegnet, die diese eigentümliche Art der Belehrung nicht genossen haben, so spürt man das sofort; es ist, als wolle einem jemand Tiroler Geschichten erzählen, der nicht in Tirol gewesen ist. Niemand — um ein Beispiel anzuführen — kann die eigentümlichen Schwierigkeiten verstehn, die Kaiser Karl der Fünfte mit den deutschen Reichsständen und diese mit ihm hatten, der neben den sehr oft falsch orientierten deutschen Quellen nicht auch die italienischen, französischen, niederländischen, lateinischen und spanischen Memoiren seiner Räte und Hofleute, womöglich in den Ursprachen, wenn er aber dazu keine Zeit hatte, in leidlichen Übersetzungen gelesen hat. Solchen Detailstudien hat Schiller offenbar in überaus gründlicher Weise obgelegen, und da er den für einen gedeihlichen Erfolg solcher Bücherwanderungen nötigen geschichtlichen Sinn in hohem Maße hatte, so konnte der sich auch bei weniger Befähigten zeigende Erfolg eines geschärften politischen und psychologischen Blicks bei einem Genie von so seltner Begabung erst recht nicht ausbleiben.

Der Abstand, der zwischen den frei geschaffnen Gestalten des Infanten und des Maltesers einerseits und denen des Königs und Albas andererseits fühlbar ist, wird durch das reife Verständniß, das Schiller wahrscheinlich aus unzähligen zeitgenössischen Quellen zu schöpfen gewußt hat, vollkommen erklärt. Den Spanier, wie er sich uns im Herzog Alba zeigt, kann der genialste Dramatiker nicht aus Eignem herstellen; er muß für ihn durch langes, fortgesetztes Lesen spanischer Memoiren und Bühnenstücke zur gegebenen Größe geworden sein, und bei dem Schillerschen Alba ist das ohne Zweifel der Fall.

Daß das Intriguenspiel mit Domingo noch etwas an Fiesco und an Rabale und Liebe erinnert, stelle ich nicht in Abrede, aber abgesehen von diesem Übelstande, mit dem man sich abzufinden geneigt ist, wenn man in Er-

wägung zieht, daß der Knoten durch die Mächenschaften eines so unternehmenden Hoffräuleins wie der Eboli geschürzt wird, verrät die Art, wie der Herzog gezeichnet ist, die Meisterhand und gibt uns schon einen Vorgeschmack des spätern Friedländers. Alba gehört nicht zu denen, die in der Geschichte schlecht weggekommen sind. Was er war, war er in so ausgesprochener Weise, klug, besonnen, tapfer, heimtückisch, fanatisch, grausam, er handelte unter den beiden Regenten, deren brauchbarster Feldherr er war, so ganz im Sinne des Unverlangens, das Posa dem König Schuld gibt:

Sie wollen

Nur meinen Arm und meinen Mut im Felde,  
Nur meinen Kopf im Rat. Nicht meine Taten,  
Der Beifall, den sie finden an dem Thron,  
Soll meiner Taten Endzweck sein,

daß ihn weder seine Zeitgenossen noch die Epigonen mißverstehn konnten.

Die Zeiten, in denen der spanische Einfluß auf die Franzosen und die Italiener überaus mächtig war, und die etwas spätern, in denen dasselbe in den Niederlanden und sonst in den Besizungen der österreichischen Habsburger der Fall war, liegen so weit hinter uns, daß wir eine recht lebhaftere Vorstellung eigentlich nur von dem einen spanischen Typus haben, den ich als den feierlich ernstesten der spanischen Hofleute, Beamten und Soldaten bezeichnen möchte. Daß es daneben einen häuerlich behaglichen, übermütig lustigen gab, der uns namentlich aus den Schäferspielen und den Autos fast noch lebhafter entgegentritt als aus der italienischen *commedia dell' arte*, vergessen wir dabei ganz, und man darf wohl bedauern, daß Schiller es nicht für angebracht gehalten hat, in seinem Don Carlos mit diesem Gegensatz zu wirken. Da das Trauerspiel infolge der nötigen und mit hoher Meisterschaft gegebenen Charakterisierung so vieler in die Handlung eingreifender Personen schon ohnehin für einen Abend zu lang ist, so war für Szenen, wie sie Goethe mit so viel Glück in seinem *Egmont* angebracht hat, leider kein Raum. Leider, denn es würde dem Zuschauer außerordentlich wohlgetan haben, wenn er sich dem Zwang einer unerträglichen Etikette, wäre es auch nur für noch so kurze Zeit gewesen, hätte entheben können, und die Persönlichkeit des Herzogs Alba, mit der wir es hier zu tun haben, würde viel wirksamer hervorgetreten sein, wenn man sie nicht immer an den jeder freien Regung und Bewegung beraubten großen Herren des Madrider Hofes zu messen brauchte, sondern sie auch einigen urwüchsigen spanischen Volksgestalten gegenüberstellen könnte. Hätte es in Madrid nichts als Albas, Domingos, Vermas und Ferias gegeben, so würde man sich wohl oder übel bescheiden müssen; aber da es ein urfideles Volk gab, aus dem weder der Despot, noch fanatische Mönche, noch sonstwer eine Herde von Duckmäusern hätte machen können, so wäre es eine Wohlthat, wenn Schiller Mittel und Wege gefunden hätte, den Zuschauer ab und zu zum Volk oder dieses zum Zuschauer schlüpfen zu lassen. So ein mit lauter feierlichen Leuten und lauter feierlichen Gesprächen verbrachter Abend macht einen selbst so feierlich, daß man bei der Heimkehr seinen Tee stehend trinkt und schließlich nicht weiß, ob man sich zu Bett legen und nicht

lieber, wie Philipps Pagen, die Nacht kniend verbringen soll. Daß Schiller, als er den Don Carlos schrieb, das Bedürfnis, vom Kanarrüchchen, wenn auch nur für kurze Augenblicke, herunterzusteigen, den Bogen abzuspannen, to unbend, wie die Engländer ebenso kurz als treffend sagen, überhaupt nicht hatte, ist das Wunderbare. Auch wo ein fideles Mönch — es gab solche, und obendrein sehr witzige und ausgelassen lustige — hätte angebracht werden können, im vierzehnten Auftritt des zweiten Aktes, machen wir die Bekanntschaft eines Priors, der nicht bloß herzensgut und gottergeben, sondern auch, um das Unglück voll zu machen, für alles, was in der Welt vorgeht, ohne Teilnahme ist. Die Geschichte von dem für eine Vorstellung des Don Carlos als Statist kommandierten Musketier, der von allen Personen des Stückes nur den Posa beneidet hatte, weil er durch den wohlgezielten Schuß von dem „ewigen auswendig Hersagen“ befreit worden wäre, gehört zwar eigentlich nicht hierher, da sie mit dem Herzog nichts zu tun hat, aber ganz ohne ist sie nicht, und daß sich die Königin Elisabeth von Valois an Schillers Madrider Hofe, wie man zu sagen pflegt, unvernünftig langweilte, beweist ihre gewiß durchaus aufrichtige und die Situation trefflich bezeichnende Äußerung:

Ich kann

Den Wunsch nicht finden, der mir fehlgeschlagen.

Unter solchen wandelnden Schatten ist ein Alba nur der normale Kulminationspunkt der Verödung, und das Normale der Erscheinung beeinträchtigt die tragische Wucht des Charakters.



## Ausflüge im böhmischen Mittelgebirge

(Schluß)



eit höheres Interesse als das industriereiche und Handel treibende Aussig erweckt in uns die altberühmte Badestadt Tepliz. Der aussichtsreiche Schloßberg mit seinen hübschen Anlagen, der Kur- und ganz besonders der Schloßgarten erfreuen Herz und Sinn. Nicht allgemein bekannt dürfte es sein, daß in Tepliz der „Spaziergänger nach Syrakus“ sein reichbewegtes Leben beschlossen und hier seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Eine Büste Seumes in den Anlagen gegenüber dem Theater erinnert uns an diese merkwürdige Persönlichkeit. Ein anderer berühmter Mann ist in dem mit Tepliz verbundenen Schönau verherrlicht: der Nordpolfahrer Payer, ein geborner Schönauer. Ihm zu Ehren hat man einem Teil der Anlagen, die sich an den Seumepark anschließen, seinen Namen gegeben.

In Tepliz, in Dux und in Brüx sind wir mitten im nordböhmischen Kohlengebiet, das sich von der Elbe bei Aussig bis Komotau und vom Erzgebirge bis zum Mittelgebirge hin ausdehnt. Schacht an Schacht, zahlreiche

Bodensenkungen, sogenannte Pingen, öde Flächen mit dürftigem, von der Sonne verbranntem Gras, hohe Schutthalden, rauchende Schornsteine, ab- und zufahrende Fuhrwerke, lange Reihen von Eisenbahnloris, die der Füllung harren oder beladen von keuchenden Lokomotiven fortgezogen werden, auf den Straßen Kohlenstaub, den der leiseste Luftzug zu schwarzen Wolken aufwirbeln oder ein nur einigermaßen ergiebiger Regen in schiefer undurchdringlichen Schlamm verwandeln kann, und auf den Straßen zur Schicht eilende Bergleute oder müde, mit geschwärzten Gesichtern und Händen von der Arbeit kommende Gestalten — das sind etwa die Eindrücke, die der Wanderer dort erhält. Ein gewaltiges Stück Arbeit ist es aber auch, das hier geleistet wird. Von den fünf Revieren, in die das ganze Kohlengebiet eingeteilt wird, beschäftigen das Elbogner und das Falkenauer gegen 7000, das Teplizer, das Brüxer und das Komotauer aber zusammen gegen 30000 Arbeiter. Jahraus jahrein fördern ihre fleißigen Hände über 18 Millionen Tonnen Kohlen zutage, die ungefähr einen Geldwert von 80 Millionen Kronen repräsentieren. Gegen fünfzig Gewerkschaften und Schächte werden in der „Statistik des böhmischen Braunkohlenverkehrs“ aufgeführt, und unter ihnen steht die Brüxer Kohlenbergbaugesellschaft, die Gewerkschaft Brucher Kohlenwerke und die Nordböhmische Kohlenwerksgesellschaft mit Produktionsmengen ungefähr von 3800000, 2 Millionen und 1700000 Tonnen obenan; in größerem Abstände folgen dann das k. k. Montanärar ungefähr mit 740000 Tonnen und die übrigen Werke mit immer geringern Produktionsmengen, die bei den letzten beiden, der Falkenau-Grassethner Braunkohलगewerkschaft und der Neubeschert Glück-Beche, ungefähr 65000 und 57000 Tonnen betragen. Von diesen Kohlenmassen wird der größere Teil im Inlande, der kleinere im Auslande, besonders in Deutschland verbraucht, das die Kohlen zu einem Viertel auf den Wasserstraßen, und zwar vor allem natürlich auf der Elbe, aber auch auf der Saale, Havel, Spree, ja sogar auf der Oder, zu drei Vierteln mit der Eisenbahn erhält. Wie außerordentlich weit der Versand mit der Bahn geht, darüber gibt die Statistik genauen Aufschluß; da sind außer den Stationen der böhmischen und der königlich sächsischen Bahnen Stationen der k. k. Staatsbahndirektion Innsbruck und Villach, der bayrischen, württembergischen und badischen Staatsbahnen, der preussischen Eisenbahndirektionsbezirke Kassel, Erfurt, Halle, Hannover, Magdeburg, Berlin, Stettin, Bromberg, Danzig, Posen, Breslau und der mecklenburgischen Friedrich-Franz-Bahn genannt, ja auch Stationen der östlichen Schweizer Bundesbahnen und einzelne Stationen von italienischen Bahnen sind vertreten — fürwahr ein mächtiges Gebiet, das durch die nordböhmischen Bergarbeiter mit den schwarzen Schätzen der Erde versorgt wird!

Daß die Industrie in dieser Kohlengegend — von Aussig bis nach Komotau — sehr stark vertreten ist, darf uns nicht wundernehmen; es gibt Zuckerrfabriken, Eisengießereien, Glashütten, Majolika-, Terrakotta- und Porzellanfabriken und noch manche andre industrielle Unternehmungen.

Von ihnen hat uns in Dux immer die große Aktienzuckerfabrik besonders interessiert; auf deren Grund und Boden soll einst die Wiege Walthers von der Vogelweide gestanden haben — ja aber auch nur „soll“; denn das

schöne Gebäude, das Dr. Hallwachs Hypothese in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen (1893) darstellt, ist verdienstermaßen, wenn auch zum Schmerz der böhmischen Patrioten, eingerissen worden. „Besagt doch der Nachweis eines bürgerlichen Geschlechts Vogelweyder oder von der Vogelweide zu Dux in den Jahren 1389 bis 1404 und eines Walthers von der Vogelweyde (1396 und 1398) für die Frage genau so viel oder so wenig als der urkundliche Walthers der Vogelwaid von Belthaim in Oberbayern vom Jahre 1394 oder der gleichfalls urkundliche Walthers von der Vogelwaid in der Steiermark vom Jahre 1368.“ (Vgl. Schönbach im Anzeiger für deutsches Altertum, XXI, 228 ff.; Burdach, Allgemeine deutsche Biographie unter Walthers von der Vogelweide.) Die amüsante Meistersängertradition aber aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts\*), Walthers sei ein Landherr in Böhmen gewesen, hilft erst recht nicht weiter, und die Bemühung Hallwachs, sie als Hauptstütze für seine Ansicht auszunutzen, verdient die Ablehnung, die ihr Schönbach a. a. O. hat zuteil werden lassen. Aber auch mit der Tiroler Heimathypothese steht es keinen Deut besser. Daran muß um so mehr hin und wieder einmal erinnert werden, als Natters prächtiges Walthersdenkmal, das durch den Eifer und die Betriebsamkeit der Tiroler auf dem Johannesplatz in Bozen aufgerichtet worden ist, bei den vielen Tausenden, die jedes Jahr dort vorüberziehen, die falsche Meinung aufkommen lassen könnte, Walthers Heimat sei wirklich der Vogelweider Hof im Layener Ried gewesen.

In ganz andre Zeiten finden wir uns versetzt, wenn wir in Dux unsere Schritte nach dem Schlosse lenken. Es gehört dem Grafen Waldstein und birgt viele Erinnerungen an den großen Ahnen des gräflichen Hauses. Das Kunst- und Naturalienkabinett, das im Schlosse besonders sehenswert ist, hat Franz Adam von Waldstein angelegt, der nach weit ausgedehnten Reisen und eifriger Tätigkeit in den Kämpfen der Freiheitskriege 1814 die Güter in Böhmen übernahm. Er war es auch, der in Paris den italienischen Abenteuerer und Schriftsteller Casanova kennen lernte und ihn, da er eingehende kabbalistische und alchemistische Kenntnisse zu haben schien, mit nach Dux nahm. Hier hat Casanova noch zehn Jahre als Bibliothekar des Grafen gelebt, mit wissenschaftlichen Arbeiten und der Abfassung seiner Memoiren beschäftigt. Sein handschriftlicher Nachlaß liegt noch im Duxer Archiv.

Von Dux führt uns die Bahn in kurzer Zeit nach Brüx. Es liegt am südwestlichen Ende des Mittelgebirges, da, wo es in die Ebene von Saaz und Komotau übergeht, in der flachen Talmulde der Biela, umgeben von malerischen Phonolithkegeln, den letzten der langen Reihe ehemaliger Vulkane, die sich

\*) Sie findet sich in Wagenseils „Buch von der Meister-Singer Goldseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen.“ Walthers ist der fünfte unter den zwölfen, die 962 zur Zeit Kaiser Ottos des Ersten und Papst Leos des Achten durch die Gnade Gottes „in hoher teutscher Sprach erweckt“ wurden, und ohne daß einer vom andern wußte, viele Töne machten. Und was für eine bunte Gesellschaft ist da zusammengestellt! Neben einem Klingsohr erscheint zum Beispiel „ein Römer aus Zwickau, eigentlich Reinmar von Zweter, der mit Hilfe eines wirklichen Martin Römer aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts so umgenannt wurde“; vgl. Schönbach a. a. O.

von der Elbe in ostwestlicher Richtung hinziehen, und unter denen der Milleſchauer, Kletschen, Lobosch besonders hervorragen.

Brüx wird im Anfange des elften Jahrhunderts zuerst urkundlich erwähnt. Es war ein vielbesuchter Marktflecken, und namentlich aus dem benachbarten meißnischen Lande zogen die Kaufleute herbei, um ihre Geschäfte zu machen. Nicht zum wenigsten dadurch mag das Deutschtum eine so feste Stütze bekommen haben. Sa die Beziehung zu Meissen wurde noch fester, als Brüx, das 1273 von Ottokar dem Ersten zur königlichen Stadt erhoben worden war und das Meilenrecht erhalten hatte, zeitweilig an die Meißner Markgrafen verpfändet wurde. Gerade dies brachte auch der Stadt in den Hussitenkriegen am heißesten Tage, den sie erlebt hat, Rettung. Im Jahre 1421 waren dem Ansturm der tschechischen Scharen Komotau, Dug, Bilin, Tepliz zum Opfer gefallen, und nun mußte Brüx an die Reihe kommen. Die Belagerung begann, zwölf Tage schon hatte sie gewährt, die Not war aufs höchste gestiegen. Da kam am 5. August die Erlösung, und zwar, wie der fromme Glaube annimmt, durch die Jungfrau Maria, deren Fest „Schneefest“ man an jenem Tage mit besonderer Inbrunst begangen hatte: Friedrich der Streitbare, dem die Stadt 1420 von Kaiser Sigismund als Pfand zugesichert worden war, sandte Entsatz unter Otto von Pflug, die Stadt war gerettet. Bis zum heutigen Tag aber wird noch der 5. August von der ganzen Bevölkerung festlich begangen. — Nicht gering waren auch die Leiden der Stadt im Dreißigjährigen Kriege; zu wiederholten malen wurde sie von den Schweden belagert, eingenommen, gebrandschatzt, angezündet.

Von den Kriegen der nächsten zwei Jahrhunderte ist Brüx ganz oder doch so gut wie ganz unberührt geblieben. Wenn es auch im Innern manche Erschütterung durchzumachen hatte, so hat es sich doch schließlich zu dem blühenden Gemeinwesen emporgearbeitet, an dem der Fremde, der Brüx auch nur einen flüchtigen Besuch abstattet, seine herzlichste Freude hat; eine kerndeutsche Stadt ist es — möge es immer so bleiben!

Im Mittelpunkt des Interesses steht in Brüx entschieden die Stadtkirche. Sie ist, nachdem der große Brand vom Jahre 1515 auch das alte Gotteshaus stark beschädigt hatte, seit 1517 ganz neu gebaut worden. Der Baumeister war aber nicht, wie man noch heutzutage vielfach steif und fest behaupten hört, Benedikt Nied, der unter dem Namen Benesch von Laun von den Tschechen als der ihrige in Anspruch genommen wird und sich als Hofbaumeister Wladislaws des Zweiten und als Vorstand der Prager Domhütte einen Namen gemacht hat, nicht also ist die Brüxer Kirche die Glanzschöpfung tschechisch nationaler Gotik, als die sie in Nordböhmen, besonders in tschechischen Gegenden noch gilt — nein, Professor Neuwirth hat mit Hilfe von Rechnungsbüchern aus dem Brüxer Archiv unwiderleglich nachgewiesen, daß die Kirche in allen ihren Teilen durchaus das Werk deutscher Künstler ist, daß namentlich Jakob von Schweinfurth, der seit 1514/15 in Annaberg im sächsischen Erzgebirge an der St. Annenkirche tätig war, den Plan, und zwar unter sehr starker Anlehnung an den Grundriß der Ingolstädter Liebfrauenkirche, gemacht und eine Zeit lang auch die Oberleitung beim Bau in der Hand gehabt hat,

daß die Brüxer Kirche in Anordnung und Einzeldurchbildung nahezu ganz auf dem Boden des Kirchenbaues im sächsischen Erzgebirge steht. Schon an und für sich war es bei den vielen Beziehungen, die die böhmischen Städte am Südatthange des Erzgebirges und Brüx ganz besonders mit den tonangebenden Orten des sächsischen Nachbargebieten hatten, ganz natürlich, daß die Brüxer bei der Umschau nach einem geeigneten Baumeister gerade auf jenen weithin hochgeachteten Architekten kamen.

Die spezielle Leitung des Baues hatte, da Jakob von Schweinfurth in Annaberg unabkömmlich war, zunächst unter dessen Oberaufsicht, dann seit Mitte 1519 selbständig Meister Georg von Maulbronn, derselbe, der an dem Steinmetztage teilnahm, der unter Benedikt Nields Vorsitz im Juli 1518 zu Annaberg abgehalten wurde. Wann auf Georg von Maulbronn der Steinmetzmeister Peter (vielleicht Peter von Schweinfurth, der schon 1518 als Parlier in Annaberg unter Jakob von Schweinfurth arbeitete) gefolgt ist, und ob dieser den Bau, der um 1540 fertig wurde, bis zu Ende geführt hat, ist nicht bekannt.

Die Kirche ist eine spätgotische Hallenkirche. Sie bietet, da die Strebe- Pfeiler nach innen gezogen sind, im Außern gar nichts anziehendes, sie macht einen eintönigen, nüchternen, plumpen Eindruck: hoch, scheunenartig ist das Dach, kahl und schmucklos sind die Wände, nur unterbrochen durch die Fenster, deren Maßwerk die Fischblase und geradliniges Stabwerk zeigt. Ganz anders und im Gegensatz zu dem Außern geradezu verblüffend wirkt das Innere, namentlich wenn man seinen Platz unter der Orgelempore oder besser auf dieser selbst nimmt. In drei Schiffe wird der mächtige Raum durch zweimal acht schlanke Pfeiler geteilt; ja die Wirkung wird dadurch erhöht, daß durch die nach innen gezogenen Strebe- Pfeiler die drei Schiffe noch um zwei vermehrt zu sein scheinen. Von Pfeilern im Sinne der Gotik zu sprechen, ist eigentlich nicht zutreffend — mächtige, achteckige, auf reichgegliederten Basen ruhende Säulen sind es, deren acht Seiten, wie in Annaberg, schwach kanneliert sind. Keine Spur also mehr von alten und neuen Diensten — ein ganz neuer Geist spricht hier zu uns, der Geist der Renaissance, den wir auch sonst in der Brüxer Kirche finden, und der nicht nur in den Kirchen des Erzgebirges, zum Beispiel in Annaberg und Schneeberg, sondern auch in den Werken des Benedikt Nield mehr oder weniger in die Gotik eindringt. Keck, ohne jede Vermittlung, nicht einmal durch kleine Konsolen wie in Annaberg gestützt, schießen oben aus den kapitällosen Säulen die Steinrippen der weiten Wölbung empor und breiten sich nach allen Seiten hin bis dicht an die hochragenden Fenster scheinbar ganz ohne feste Ordnung aus. Und wie kühn sind diese noch gut gotisch profilierten Rippen behandelt! Wie so oft in der späten Gotik dienen sie auch hier nur dem Schmuck, sind mit dem Gewölbe, dessen Kreuze allenthalben durchschimmernd ihre eignen Wege gehn, nicht im mindesten organisch verbunden, legen sich bei den mannigfachen Verschlingungen übereinander, untereinander, ja lösen sich hin und wieder von der Decke ab, kühner als in Annaberg, lebhaft an die phantastisch fessellosen Rippenbildungen erinnernd, wie sie den Gewölben der Marienkirche zu Pirna eigentümlich sind.

Die Beziehungen zu den beiden in denselben Jahren gebauten Kirchen in Annaberg und Schneeberg treten weiter hervor in der Art, wie zwischen die Strebepfeiler Emporen eingespannt sind, zu denen der Zugang, abgesehen von der Turmseite, durch eine in der Längsachse im Osten liegende Spindel-treppe vermittelt wird; hier wie dort werden ferner die Räume, die unter den Emporenteilen entstanden sind, so ziemlich alle zu Kapellen benutzt, die sich in flachen Bogen nach den Seitenschiffen öffnen und ihr Licht durch niedrige, dreiteilige Fenster erhalten. An den Emporen ist aber eine Fortentwicklung gegen die der Annaberger Kirche zu konstatieren. Die Verbindung der einzelnen zwischen den Strebepfeilern liegenden Emporenteile wird nicht wie dort, wie auch in Freiberg und Zwickau durch einen balkon- oder kanzelartigen Ausbau, den man in der Achse der Strebepfeiler angebracht hat, ermöglicht, sondern unter Wahrung der geraden ununterbrochen fortlaufenden Linie durch Türen, die in die Strebepfeiler eingelassen sind, eine Anordnung, die die Brüder Baumeister ohne Zweifel von der Schneeberger Kirche, die Hans von Torgau 1515 bis 1526 baute, übernahmen.

Statt der durchbrochenen Balustraden ist wie in Annaberg die Brüstung der Empore mit Reliefdarstellungen, zwanzig im ganzen, geschmückt, die dem Alten und dem Neuen Testament entnommen sind und ohne jede Ordnung aufeinanderfolgen. Eine lebendige Auffassung und großes Figurengepränge durchzieht das Ganze, die Ausführung aber ist sehr verschieden; einzelne Gruppen dürfen schön genannt werden, andre mit ihren kleinen, unbeholfnen, großköpfigen Leutchen, die statt en face en profil stehn müßten, sind kaum mittel-mäßig. Figurenreiche Kompositionen sind weit glücklicher erfunden und modelliert als die, die nur einzelne Figuren enthalten. Der Hintergrund ist meist wie in Annaberg nur angedeutet, das Relief variiert zwischen flach und hoch, ja auf besonders figurenreichen Platten lösen sich einzelne Gestalten ganz vom Hintergrunde oder den sie umgebenden noch am Hintergrunde haftenden Personen oder Gegenständen los.

Ohne Zweifel haben wir den oder besser die Künstler — denn daß viele Hände bei der Arbeit geholfen haben, ist klar — in engste Verbindung mit den Künstlern zu setzen, die an den Annaberger Reliefs tätig waren; ob aber Lübke (Geschichte der Renaissance in Deutschland II, 146) mit seiner Vermutung das Richtige trifft: der Brüder Meister sei „ein Schüler des Theophil Ehrenfried, der die Kirche zu Annaberg ausstattete,“ gewesen, ist doch mehr als fraglich. Vor allem war Theophil Ehrenfried bei der Ausschmückung der Annaberger Empore nicht die Hauptperson. Denn alles, was wir von ihm wissen, geht auf späte Chroniken zurück, von denen die eine nichts weiter berichtet, als daß zeitlich nacheinander Jakob Hellwig, Franciscus Magdeburgus und Theophilus Ehrenfried an der Empore gearbeitet hätten, und daß des dritten Meisters Bildnis dort angebracht worden sei, während die andre behauptet, nicht Ehrenfried sondern Hellwig sei auf dem Bildnisse dargestellt. In Urkunden aber kommt der erste und der dritte überhaupt nicht vor. Natürlich können beide trotzdem in Annaberg mitgewirkt haben, aber vielleicht nur als Gehilfen des Franz von Magdeburg, der als verbürgte Persönlichkeit hervorragend

im Annaberger Hüttenstreit auftritt, ja ihn zum Teil hervorgerufen hat. Er, der kein zünftiger Hüttenmeister war, hatte bei seinen Arbeiten an der Empore Steinmetzgesellen beschäftigt, ein Verfahren, worin die Magdeburger Hütte eine Herabsetzung ihres Standes sah, und derenwegen sie Meister Jakob von Schweinfurth als den Leiter der Annaberger Hütte zur Rede setzte. (Vgl. Gurlitt a. a. O. Steche, Beschreibende Darstellung der ältern Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 4. Heft, S. 19 f. Bode begehrt in der Geschichte der deutschen Plastik S. 203 denselben Fehler wie Lübke.) Da wir also Franz von Magdeburg als „den“ Annaberger Bildhauer kennen gelernt haben, so würde sich daraus ergeben, daß die Brücker Reliefs, wenn man sie durchaus auf den Schüler eines Annaberger Meisters zurückführen will, von einem Schüler jenes Mannes herrühren. Meines Erachtens sollte man sich aber begnügen, darauf hinzuweisen, daß die Brücker Kirche wie in so vielen Dingen so auch in den Reliefs lebhaft Beziehungen zu der Annaberger Kirche zeigt.

Auch die Zeit, die Lübke für die Entstehung des Emporenschmucks annimmt, dürfte nicht richtig sein. Er meint, die Platten seien nicht vor 1580 angefertigt worden, weil 1578 die 1540 vollendete Kirche vollständig ausgebrannt sei. Ich meine doch, daß wenn man von der Vollendung der Kirche spricht, auch die Reliefs fertig gewesen sein müssen, die ja für die Innenwirkung von der allergrößten Wichtigkeit waren. Und wenn man einwenden wollte, daß sie durch den Brand beschädigt worden seien, sodaß die alten Platten durch neue hätten ersetzt werden müssen, so könnte auch das nicht als wahrscheinlich zugegeben werden; denn die aus gebrannter Erde oder aus Stein gefertigten Reliefs waren, wenn nicht durch die ganze Profilierung der Brüstung, so doch schon durch das Material genügend geschützt.

Die einzelnen Darstellungen sind von ungleicher Länge, immer aber voneinander geschieden durch Ornamentplatten mit deutlichen Renaissance-motiven; nicht nur kehren immer und immer ineinander verschlungne glatte, nasenlose Kreise wieder, sondern was weit wichtiger ist, regelmäßig bilden rechts und links kleine Säulen den Abschluß, deren Kapitäle stark an korinthische Formen erinnern, und deren Schäfte unten von Akanthusblättern, die aus der Basis herauszuwachsen scheinen, umgeben sind.

Der Chor bietet nichts besonderes; er ist fünfseitig, aber nicht aus dem Zehn-, wie man zunächst denken sollte, sondern aus dem Zwölfeck entwickelt und macht deshalb von außen bei näherem Zusehen einen merkwürdig unregelmäßigen Eindruck. Die Empore setzt sich auch im Chor fort; von den hier entstehenden untern Räumen wird jedoch nur einer so wie an den Längsseiten verwandt; ein zweiter, über die Außenfront hinausgerückt, ist die Sakristei mit wundervoller Sternwölbung; der mittelfte birgt die oben erwähnte Spindeltreppe, und in den beiden noch übrigen Räumen stehn Beichtstühle. Dadurch daß die zwei Stülpfeiler näher aneinander gerückt sind, wird der Chorschluß im Mittelschiff polygonal, ganz so wie wir es in manchen andern Kirchen der Spätgotik, zum Beispiel in der Münchner Frauenkirche und in der Ingolstädter Liebfrauenkirche finden.

Die Brüger Kirche hat sonst noch manches Sehenswerte, so im Chore das Sakramentshäuschen mit einem ganz wunderbaren Gemisch von gotischen und Renaissancemotiven, ein bronzenes Taufbecken aus guter Renaissancezeit und eine Anzahl Bilder, unter denen das eine oder das andre wertvoll sein dürfte.

Wir brechen unsern Ausflug nach Nordböhmen hier ab. Über das Erzgebirge eilen wir wieder der Heimat zu, freilich nicht ohne stark in Versuchung zu geraten, dort noch Komotau mit seiner Katharinenkirche, einer wahren Perle früher gotischer Baukunst, oder das Schloß Eisenberg mit seinen Schätzen — interessant auch, weil Kunz von Kaufungens Burg einst an der Stelle des jetzigen Schlosses lag —, oder hier dem freundlichen Klostergrab, dessen Name uns durch die Geschichte vom Dreißigjährigen Kriege geläufig ist, oder auch dem kunstgeschichtlich so fesselnden Zisterzienserkloster Degg oder dem Bergstädtchen Graupen mit den bedeutenden Holzstatuen in der kleinen Kirche, mit seiner Rosenburg und Wilhelmshöhe, wo Friedrich Wilhelm der Dritte so gern weilte, einen Besuch abzustatten. Mit der elektrischen Bahn kommen wir bald von Tepliz nach Eichwald, und von hier führt uns die Seegrundstraße, der schönste Übergang nach Sachsen unter den vielen schönen, in etwa zwei Stunden nach Zinnwald und von da entweder nach Geising oder über Altenberg nach Ripsdorf, von wo wir mit der Bahn — dort durch das Tal der Müglitz, hier durch das der Roten Weißeritz — in nicht zu langer Zeit wieder in Sachsens Hauptstadt eintreffen.

H. H.



## Junge Herzen

Erzählung von Christopher Boeck

(Fortsetzung)

### 11. Großmutter fährt in den Wald



Es war Sonntag Morgen.

Helene erwachte von einem leisen Klopfen an der Thür und hörte Großmutter's Stimme: Stehn Sie schnell auf, wir wollen in den Wald!

Eilig sprang sie aus dem Bett, schnell war sie angekleidet.

Es hatte eben angefangen zu dämmern.

Sie sah nach der Uhr. Es war halb vier.

Auf dem Boden stand Großmutter, sie legte den Finger auf die Lippe und zeigte nach der Schlafstube.

Leise die Treppe hinab!

Draußen hielt Niels mit dem Einspänner in dem grauen Morgen. Er kannte diese Fahrten und wußte, daß es ein gutes Trinkgeld gab.

Großmutter und Helene nahmen Platz auf dem Wagen und fuhren über die Hügel, nahe an die Stelle, wo das Walpurgisfeuer geblüht hatte.

Helene sah Großmutter ganz erstaunt an, sie war wie verjüngt.

Wir erreichen es noch, wir erreichen es noch! — Fahren Sie aber schnell zu, Niels — wir müssen da sein, ehe die Sonne aufgeht.

Sie geht nicht vor einer Stunde auf! sagte Niels, und er trieb das Pferd gemächlich an.