

37 Jahre alt (1584), beschließt er seine abenteuerlichen Lehr- und Wanderjahre mit seiner Vermählung. Er hängt das Schwert an die Wand und greift zur Feder. Nach portugiesischem Vorbild entsteht ein (unvollendeter) Schäferroman *Galathea*. Unter den Dramen, die er schreibt, hat die heroische Tragödie *Numancia* Goethes Bewunderung erregt. Sie ist als Nationaldrama an edlem Vaterlandsgefühl unübertroffen. Und doch hatte damals bereits *Lope de Vega* (1562—1635) seine Herrscherstellung auf der Bühne angetreten, der Liebling der Götter und Menschen mit der heiteren Gemütsart, der glücklichen Lebensführung und der unerschöpflichen Leichtigkeit der Produktion, der der Beifallsjubel allzeit treu blieb. Lope, der Herold der spanischen Macht — selbst nach seiner Rückkehr mit den Trümmern der Armada — der Träger seines Nationalstolzes, dessen persönlicher Ruhm ein Ruhmetitel Spaniens wird. In gleichem Sinne Nationaldichter ist ein Menschenalter später der Spanier *Calderon de la Barca* (1600—1681) geworden, der Welt und Menschen als Spanier für Spanier sieht und schildert. Cervantes ist bei nicht geringerer Bodenständigkeit universeller. Das typisch Spanische erweitert sich bei ihm zum allgemein Menschlichen.

Da er ein Mädchen aus vornehmem, aber armen Hause geheiratet hatte, war er auf Erwerb angewiesen. Ein Rechenfehler, der ihm als Eintreiber von Steuern widerfuhr, brachte ihn ins Gefängnis. Er zählte damals 50 Jahre. Während dieser unfreiwilligen Muße soll — in Sevilla — der *Don Quixote* entstanden sein. Der erste Teil, *El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, erschien 1605, der zweite erst zehn Jahre später. In der Zwischenzeit schrieb Cervantes seine Musternovellen (*Novelas Ejemplares*, 1613), von denen einige Perlen der Weltliteratur bilden (*Das Zigeunermädchen*, *Webers Preciosa*).

Cervantes bekennt sich mit seinem *Don Quixote* zu einem satirischen Zweck.

Der Fanatismus für die Ritterromane sollte *ad absurdum* geführt werden. *Don Quixote* als Ritter einer Küchenmagd (*Dulcinea*) macht den Dienst des Ritters für seine Dame lächerlich. Sein Kampf mit

Windmühlen als vermeintlichen Riesen die Kraftvergeudung in eingebildeten Großtaten. Aber gerade das letzte Beispiel, das in allen Sprachen eine sprichwörtliche Wendung von tiefer symbolischer Bedeutung geworden ist, zeigt, wie weit der Genius den Dichter über seinen eigenen Plan hinaustrug. Wie in jedem unsterblichen Kunstwerk, ist auch hier die Dichtung Selbstzweck. Und ihre Unsterblichkeit beruht auf der Gabe, dem anschaulichen Zeit- und Ortsbild, dem realistischen oder parodistischen Charaktertypus ein allgemein Menschliches aufzupropfen. Cervantes ist als Psychologe von außerordentlicher Schärfe. Auf diesem Gebiet war ihm etwa 110 Jahre früher *Francisco de Rojas* mit seiner dreißigaktigen Charakter-Tragikomödie *Celestina* ein bemerkenswerter Vorläufer und *Tirso de Molina* (1571—1648), dessen *Burlador de Sevilla, o el convidado de piedra* *Molières*, *Mozarts* und *Byrons Don Juan* zu Nachfahren hat, sein bei aller Genialität schwächerer Zeitgenosse. Cervantes' Kunst der inneren Vertiefung tritt in die spanische Literatur als ein neues Moment. Er macht aus dem Ritter und dem Bauer Menschen. Als äußerste Gegensätze umspannen sie gleichsam den Kreis des Menschlichen. Noch mehr. Der Knappe *Sancha* wird zur Verkörperung des banausischen Materialismus, der *Hidalgo* zum Träger eines ungesunden, in der Luft hängenden Ideologentums. Über das Ganze aber spannt der Dichter den ewig heiteren Himmel seines leuchtenden Humors, Lebensechtheit ohne Trivialität, ernstes Geschehen ohne Tragik, Weisheit und Unsinn, Witz und Wehmut, Scherz und Trübsinn, Urwüchsiges und Phantastisches. „Halte dich an die Natur“, schrieb Cervantes im Vorwort, „sie wird dein einziger Führer, dein Vorbild. Und je enger du ihr folgst, desto vollkommener wird dein Buch.“ Aber er ließ in der Theorie unerwähnt, was er seinem Werke gab: die von sprühender Phantasie vergoldete und getragene Natur. Die Fülle eigenen Herzens, die er in sein Buch hineingeschrieben, nimmt ihm jede Schärfe und verleiht ihm jene schwebende Leichtigkeit, jenes Darüberstehen über dem gemeinen Leben, die das Kennzeichen alles wahrhaft Großen in der Kunst sind: die Versöhnung.

## Der Tod im deutschen Mysterienspiel

Von Friedrich Rosenthal

Zur Aufführung von „Gevatter Tod“ am Dienstag, den 2. November

Zum stärksten Bedürfnis und zur tiefsten Sehnsucht aller echten und naiven Gläubigkeit gehört der künstlerische Versuch, die höchsten Gewalten religiöser Moral zu personifizieren, sie sinnbildlich in allgemeine Erscheinung treten zu lassen. Zuerst in eigener und überlieferter Phantasie, dann in der Beschreibung und körperlichen Bildung dieser Vorstellung durch Plastik und Malerei und schließlich in der sichtbaren Darstellung dieser Imagination als schauspielerische, gewöhnlich rohe Kopie, als dramatische Figur im Rahmen bestimmter Handlung mit tief-

moralischer, seelisch niederwerfender oder erhebender Tendenz.

Bei allen Völkern und zu allen Zeiten — nur unterschieden durch Mittel des Geistes und den Stand der Sittlichkeit — wiederholt sich diese gleiche, bedeutsame Entwicklung. Dabei ergibt sich ein seltsames Schema, das im religiösen Grundgefühl aller Menschheit und Menschlichkeit wurzelt. Es drückt sich vor allem in der schönen und charakteristischen Allegorie *Gott und Tod* aus. Innerlich sind Zusammenhang und Abhängigkeit so, daß der Tod in allen

früher genannten Formen als Bote Gottes auftritt oder — wie es so bildhaft in „Jedermann“ heißt — „jeglichen Mann antritt“. Im doppelten Sinne, zwiefach gespalten, unter zwei Erscheinungen, einmal mit der Mission des Rächers und Bestrafers, dann wieder als milder, freundlicher Sorgenlöser, Pausanias — wie ihn die Griechen nannten — in welcher Gestalt er in Wilbrandts edlem „Meister von Palmyra“ ein gespanntes, unauslöschliches Dasein führt.

Aber indem der Tod zum Boten und Sprecher des höchsten Wesens wird und so plötzlich oder ahnungsvoll vor dem Sünder oder Dulder steht, empfängt er jene höchste künstlerische und dramatische Funktion, Gegenspieler aller Kreatur zu werden. Sie lebt also in Zwiegesprächen mit oder — wie es Gerhart Hauptmann in „Elga“ sehr schön ausgedrückt hat: „Der Tod geht einem zur Seite fast sichtbarlich und jagt einen immer tiefer ins Leben. Hie Grausen, hie Glück!“ Aber nur scheinbar, denn in Wirklichkeit ist höchstes Leben — stärkste Todesnähe. Und ewig erklingt der horchenden, wie der vergessenden Menschheit der Dialog zwischen dem Herrn und seinem getreuen Boten, der unermüdlich verspricht:

„Herr, ich will die ganze Welt abrennen,  
Und sie heimsuchen Groß und Klein,  
Die Gott's Gesetze nit erkennen  
Und unter das Vieh gefallen sein.“

(„Jedermann.“)

Hier erfüllt der Tod als ein Überparteilicher, Unbestechlicher, allen Gleichgesinnter einen höheren sozialen Sinn, einen Ausgleich ungerechter Ordnungen, wird zum liebenden Führer und Tröster aller Enterbten, Ausgestoßenen und Beladenen. Eine Zeit, wie die deutsche Reformation und Gegenreformation, durch Blut und Greuel von Jahrzehnten wattend, grausamste Machtprobe zwischen Hoch und Niedrig, mußte sich oft und gern in diesen Visionen verlieren.

So entstand unter der Fülle vieler Bildwerke gleichen Stoffes Hans Holbeins d. J. „Basler Totentanz“, das berühmteste, ergreifendste Zeugnis dieses Geistes, und erst nach dreieinhalb Jahrhunderten in Böcklins bekanntem Selbstbildnis wieder neu und würdig heraufbeschworen, wo der Tod als Knochenmann dicht hinter dem sorglos schaffenden Künstler steht. So formten sich die sichtbaren Abbilder des Todes in mannigfacher Benennung und Gestaltung. Als Freund Hein, würdig, düster und ernst wie im deutschen Volkslied und Märchen. Als grotesk beweglicher Spielmann mit Flöte oder Geige, als Arzt, als Fremder, als Unbekannter oder auch in ganz vertraulicher Maske einschleichend, wie in Wildgans' „Armut“, wo dem Fiebernden der eigene Amtsvorstand irdische Erhöhung und ewige Erlösung zu bringen scheint. Dann wieder taucht er mit symbolischen Attributen auf, mit der Sense, mit dem Uhrglas als Mahnung der Zeitlichkeit und mit jener seltsamen Hippe, worunter ein Winzer- oder Gärtnermesser mit gebogener Klinge und gebogenem Griff gemeint ist. Luther hatte das Wort in seiner Bibelübersetzung geschaffen und vom achtzehnten Jahrhundert an lebte

es so im deutschen Bewußtsein, unzertrennlich mit dem Überwinder des Lebens verschwistert, wie es Kleist in den romantischen Schauern des „Käthchen von Heilbronn“ beschreibt: „Wär' Dir der Tod in jenem Haus erschienen, mit Hipp' und Stundenglas...“

Aus all dieser plastischen Darstellung aber gestaltete sich im sechzehnten Jahrhundert als eine neue Form des deutschen Dramas die — beinahe modische — Richtung und Strömung der *Totentänze*.

In ihnen waltet nur ein einziges, letztes Schicksal. Aus der Vorstellung, daß der Tod unterschiedslos alle holt, wurde notwendig ein Kreislauf aller Stände und Schichten. In der Vereinigung dieser Opfer und in der Verbindung ihres Widerstandes, ihrer Klage und Bitte, liegt ein zwar monotoner, aber zwingender Gehalt. Er sprang zuerst aus der Plastik, und zwar aus jenen berühmten Reliefs an der Kirchhofmauer des Predigerklosters zu Basel. Nun wurde im sechzehnten Jahrhundert allmählig aus der Bildgruppe die Bühnengruppe, aus dem Totentanzbild das Totentanzspiel, oder wie Nadler es in seiner Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften charakteristisch nennt: „Aus unentwirrbaren Wechselbeziehungen zwischen bildender Kunst, Schauspiel und Denkvers“ entstand diese neue Kunstform. Wie Holbein in den Jahren 1518—1526 durch seine Holzschnitte ihr bedeutendster Anreger wurde, so war der Berner Maler, Dombauer und Dichter Nikolaus Manuel (1484—1530) ihr erfolgreichster Vollstrecker. Sein „Berner Totentanz“, um 1522 entstanden und vor einigen Jahren durch das Züricher Stadttheater auch in Wien sehr eindrucksvoll aufgeführt, gilt als bleibendstes, einprägsamstes Zeugnis dieses Geistes. Er entfaltete sich — bildmäßig variiert, den Tod auch mit Pfeil und Bogen darstellend — nicht minder lebhaft an andern Orten der Schweiz, greift auch nach Deutschland über, vor allem in dem berühmten Lübecker Totentanz, der angeblich aus Nürnberg verpflanzt worden sein soll, der Stadt, wo Hans Sachs sein tiefsymbolisches Fastnachtspiel „Der Tod im Stock“ gedichtet hatte, das wohl nur einen Engel des Herrn, aber nicht den Tod selbst sichtbar macht, ihn aber um so wilder und heißer im Wesen der sündigen, widerstreitenden Menschen sitzen und wühlen läßt. Auch im deutschen Böhmen, wo ein Jahrhundert früher das schöne, gleichfalls jüngst neubelebte Spiel „Der Ackermann und der Tod“ von Johannes von Saaz erwachsen war, fand die Richtung der Zeit Anklang und Fortsetzung. Hier dichtete Stephani in Eger nach dem schon allenthalben bekannten Stoffe des „Jedermann“ ein Spiel im lutherischen Sinne, „Die geistliche Aktion“ betitelt.

Mit und nach dem Dreißigjährigen Krieg klang das innere Bedürfnis nach solcher Erbauung ab und schien mit dem Sieg der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert vollkommen und für alle Zeit vernichtet. Im Drama der deutschen klassischen Dichtung, aber auch in dem der folgenden Epochen, ist der sichtbare Tod verbannt und unbekannt. Er lebt wohl innerlich als Gedanke und Sehnsucht in vereinzelt Myste-

rienversuchen des „Sturm und Drang“, etwa bei Lenz in dem Fragment „Katharina von Siena“ und geisterte in der gleichen Form durch die artverwandte romantische Dichtung. Als dürr- und trockengewordener Zweig deutscher phantastischer Stoffwelt taucht er dann im Epigonentum hin und wieder auf, zuletzt in vereinzelt Versuchen neuer Romantik, wie in Eduard Stuckens „Gâwan“, ganz episodisch und wieder einmal nur bildhaft stumm als schwarzer Engel in Hauptmanns „Hannele“ und in bauerlicher Form und Gestalt, allmählig zur Naivität und Volkstümlichkeit zurückgelangend in des Tirolers Franz Krane-witter „Die sieben Todsünden“.

Da kam plötzlich die große religiöse Welle durch Krieg und Zeitnot: das Wiedererwachen der alten Passionen und Volksschauspiele. Da stand die Gestalt, deren fürchterlichen Begriff das große Weltmorden in allen seinen Möglichkeiten und Gelegenheiten sichtbar und fühlbar gemacht hatte, allerorten wieder auf. Das alte Spiel vom „Jedermann“ — englischen Ursprungs — von Hofmannsthal schon vor dem Krieg meisterhaft erneuert, wuchs plötzlich in ein allgemeines Zeit- und Volksbewußtsein, wo es im Mittelalter und in den Anfängen der Neuzeit durch viele Geschlechter und Menschenalter stets lebendig gewesen war. Hofmannsthal, der diesen seltsamen Weg einer Dichtung in einem kurzen Vorwort beschreibt,

ging von hier aus weiter und kam zu Calderon. Er fand unter seiner, nach Hunderten zählenden dramatischen Produktion, das „Große Welttheater“, das zu einem Salzburger Festspiel in modern symbolischer Bezüglichkeit wurde. Hier verbindet und belebt sich der alte Ständegedanke der Totentänze mit dem doppelbodigen, genialen Einfall, die Welt selbst als ein Theater zu sehen, in dem jeder seine Rolle spielt, aus der ihn der Tod holt. Eine chaotische Zeit, wie die unserige, in der alle täglich nach dem geistigen und viele nach dem leiblichen Erlöser rufen, ließ den Gedanken und das Motiv des mitspielenden Bühnentodes nicht mehr los. Ein junger Wiener, F. Soeser, hat beides nun neuerlich gestaltet, aber der versöhnlichen, sänftigenden, tröstenden Gegenwartssehnsucht entsprechend, in der alten Form des „Gevatter Tod“, der als Pate bei einem jungen Menschensohn steht, dessen Mutter ihm das Leben ihres Kindes flehentlich abgebetzelt. Diesen — erwachsen und zu einem Arzt der Leiden gewordenen, — schleppt er — gleich Mephisto den Faust — „durch das wilde Leben“, führt ihn durch alle Versuchungen dieser Welt zur befreienden Selbsterkenntnis, zum verdienten, verstandenen guten Ende. „Der sündigen Menschen Erlösung“ klingt ganz im Sinne alter Vorbilder und Überlieferungen durch den versöhnlichen, beschwichtigenden Ausgang.

### Inhaltsangabe zu Stolz' Operette „Mädi“

Zur Aufführung am Samstag, den 6. November

Erster Aufzug. Peter von Ternitz stellt seinen Klubfreunden seine Braut, Clo Bernás vom Revuetheater, vor. Der Präsident des Klubs, Graf Anatol von Welsberg, der, wenn auch einem kleinen Abenteuer nicht abgeneigt, ein geschworener Feind der Ehe ist, überzeugt seinen Freund bald, daß es Clo nur auf seinen Reichtum abgesehen hat . . . Komtesse Mädi, wie Graf Anatols Nichte genannt wird, bittet den ehescheuen Onkel, sie auf vier Wochen zu heiraten, da ihr Bräutigam, Baron Aristid Stelzer, infolge einer Marotte seiner Erbtante nur eine geschiedene Frau heiraten darf. Der Graf kann dem lieben Mädchen nichts abschlagen, wird ja noch vorher vertraglich festgesetzt, daß er bald wieder frei sein werde. So nimmt er auch in Ruhe die ironischen Glückwünsche der Freunde entgegen, die lächelnd zusehen, wie Baron Aristid vor Anatols Augen der Komtesse glühend den Hof macht.

Zweiter Aufzug. In einem Alpenhotel verbringen die Neuvermählten ihre Flitterwochen. Graf Anatol, nur formell der Gatte seiner Frau, muß sich die Anzüglichkeiten Peters, der sich wieder mit Clo ausgesöhnt hat, gefallen lassen. Mädi betreibt ja eifrig mit dem Baron Wintersport und zeigt dem Ver-

lobten auffällig vor dem Gatten ihre Liebe. Als Anatol ihr in gekränkter Eitelkeit erklärt, er werde ihr zeigen, daß er eine Frau erobern könne, muß auch der unerfahrene Aristid auf Mädis Befehl versuchen, eine Frau zu betören, was ihm bei Clo überraschend schnell gelingt. Der Graf wieder will Komtesse Mädi selbst den Hof machen, um ihr seine Unwiderstehlichkeit zu beweisen. Aber aus dem Spiel wird bald Ernst. Bei einem Rodelunfall seiner Frau erkennt er seine tiefe Liebe zu ihr. Doch will er ihrem vermeintlichen Liebesglück nicht im Wege stehen und nimmt von ihr Abschied.

Dritter Aufzug. Im Schlafwagen fahren Baron Aristid und Clo nach dem Süden. Ahnungslos hat es sich der betrogene Peter, der seine Braut beim angestrengten Rollenstudium wäht, im Nebencoupe bequem gemacht und bedauert nur den Freund, da er meint, Mädi sei mit dem Baron durchgebrannt. Anatol flieht in demselben Wagen umsonst vor seiner Liebe, denn Mädi, die ihn schon lange liebt, ist dem Flüchtling in den Zug gefolgt. Sie erklärt ihm, daß sie die Geschichte mit der Erbtante erfand und ihre Liebe zu Aristid nur ein Vorwand war, um den Ehefeind zu einer Heirat zu zwingen, und Anatol nimmt voll Glück das früher so verhaßte Ehejoch auf sich.