

20

Über Byrons dramatisches Bruchstück
„Der umgestaltete Missgestaltete“.

Dopmied Transformed

REDE *- Guevly fpre*
- H. Guevly

beim Antritte des Prorektorates

der

Königlich Bayerischen

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

am 4. November 1905 gehalten

von

Dr. Hermann Varnhagen,
K. ordentl. Professor der englischen Philologie.

Byron Orell
- Dopmied
will - unialf.
edpke - von
for R. Varnhagen
ist R. V.



ERLANGEN.

K. B. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Junge & Sohn.

1905.

UBT 017055561671



Hochansehnliche Versammlung! Kollegen! Kommilitonen!

Am Abend des 19. April 1824 starb in Missolonghi an der Südküste des alten Ätoliens als eins der ersten Opfer des griechischen Freiheitskampfes Lord Byron. Erst nach länger als einem Jahre, im Juli 1825, traf seine Leiche in London ein. Sein Verleger und treuer Freund John Murray machte bei Dr. Ireland, dem Dekan der Westminster Abtei, den Versuch, die Erlaubnis zur Beisetzung im Poetenwinkel zu erhalten, wurde aber abschlägig beschieden¹. Die Leiche wurde nun in der Kirche des Dorfes Hucknall Torkard in der Nähe von Newstead Abbey, dem alten Edelsitze der Familie Byron, bestattet.

Im Jahre 1834 traf eine im Auftrage von Freunden und Verehrern des Dichters von Thorwaldsen angefertigte Statue desselben in London ein. Dr. Ireland wurde nun gebeten, die Erlaubnis zur Aufstellung derselben in der Westminster Abtei zu erteilen. Die Erlaubnis wurde versagt.

Die Statue lag nun mehrere Jahre in den Lagerräumen des Zollamtes in London. Als dann i. J. 1842 Dr. Ireland starb, hofften des Dichters Freunde, bei dem Amtsnachfolger, Dr. Turton, Entgegenkommen zu finden. Aber auch diese Hoffnung war trügerisch. Die Statue blieb im Londoner Zollamte liegen.

Zwei Jahre später regte der damalige Premierminister Lord Brougham — derselbe der einst die scharfe Kritik über Byrons „Stunden des Müßigganges“ in der Edinburgh Review geschrieben und darin dem jungen Lord den Rat gegeben hatte, das Dichten lieber aufzugeben — im Oberhause die Aufstellung der Statue in der Westminster Abtei an. Aber der Bischof von London trat ihm sofort entgegen und äußerte, indem er den Dekan und das Kapitel in Schutz nahm: „Wenn Lord Byron in seinen Werken den Stifter unserer Religion angegriffen hat und durch die Schönheiten seiner Dichtkunst einer der gefährlichsten Berater der Jugend war, so verdient seine Statue keinen Platz in dem Tempel Gottes.“²

Inzwischen hatten schon i. J. 1840 mit dem Trinity College in Cambridge,

welchem Byron während seiner Studienzeit angehört hatte, Unterhandlungen begonnen, um die Statue in den Räumen desselben aufzustellen. Diese führten zwar zunächst nicht zum Ziele. Erst i. J. 1881 hat die Statue schließlich dort einen Platz gefunden.

Im Februar 1875 ersuchte Richard Edgcumbe, ein Verehrer des Dichters, den damaligen Dekan von Westminster, Stanley, um die Erlaubnis, zu Byrons Gedächtnis in der Abtei eine Tafel anbringen zu lassen. Auch dies wurde verweigert³.

So wird denn auch in Zukunft demjenigen, der in der weihvollen Stille des Halbdunkels des Poetenwinkels in der ehrwürdigen, herrlichen Westminster-Abtei die Gestalten eines Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Burns und vieler anderer Größen der englischen Literatur an sich vorüberziehen sieht, die schmerzliche Wahrnehmung nicht erspart bleiben, daß der allergrößten Dichter einer, nicht allein der englischen, den Goethe für „den einzigen, großen Dichter seiner Zeit“ erklärt hat⁴ und dem man, soweit es sich um die englische Literatur handelt, vielfach seinen Platz unmittelbar hinter Shakespeare angewiesen hat, von der Aufnahme in diese unvergleichliche Ruhmeshalle der englischen Nation ausgeschlossen ist.

Der Schmerz dieser Wahrnehmung wird durch die Tatsache nicht gemildert, daß dort noch eine andere gleich große Lücke klafft, indem auch Shelley fehlt.

Im Jahre 1875 nahmen Verehrer Byrons die Errichtung eines Denkmals für ihn in London in die Hand. Als man aber einen Platz für dasselbe suchte, zeigten sich Schwierigkeiten. Man dachte an den Green Park oder an die Stelle, wo die von dem geräuschvollen Piccadilly nach den wasserbelebten Rasenflächen und prächtigen Baumgruppen des stillen St. James's Park führende St. James's Street diesen bei den Überresten des finsternen Tudorschlosses, des St. James's Palace, erreicht. Aber von den betreffenden Behörden wurde, offenbar indem man der Stimmung weiter Kreise Rechnung trug, die Erlaubnis für den einen wie für den anderen Platz verweigert. So war das inzwischen fertiggestellte Erzdenkmal in Gefahr, gleich der Thorwaldsen-Statue bis auf weiteres in einem Lagerhause zu verschwinden. Da stellte die Königin Viktoria mit anerkennenswerthem Freimuth einen Platz in einem an die Ostseite des Hyde Park anstoßenden Garten in der Nähe von Hyde Park Corner zur Verfügung, wo dann, gegenüber der den Herzog von Wellington verherrlichenden Achilles-Statue, i. J. 1879 das Denkmal aufgestellt wurde⁵.

Dieser in der Nichtaufnahme in die Westminster-Abtei und in der Denkmalsangelegenheit zu tage tretenden unverhüllten Feindschaft weiter Kreise gegenüber der Person des Dichters entspricht durchaus das Verhalten eben dieser Kreise gegenüber den Werken desselben.

Byrons erste Dichtungen von den „Englischen Barden und schottischen Rezensenten“ an — d. h. neben dieser die zwei ersten Gesänge von „Childe Harold“,

„The Giaour“, „The Bride of Abydos“, „The Corsair“, „Lara“ — hatten einen ganz außerordentlichen Erfolg. Aber schon der Eheskandal und die im Anschlusse hieran auftauchenden schmählischen Gerüchte sowie die darauf folgende Ächtung Byrons durch die Londoner Gesellschaft und seine Flucht aus England ließen das Interesse für seine Dichtungen wesentlich erkalten. Dann gelangten aus Italien zweifellos stark übertriebene Gerüchte über den unsittlichen Lebenswandel des Dichters nach England. Mehrere der in Italien entstandenen Dichtungen dienten dem englischen Publikum als Beweis der Gottlosigkeit des Dichters; so erregten namentlich die Reden Lucifers im „Kain“, die man als „Blasphemien“ bezeichnete, einen Sturm der Entrüstung. Dazu kam Byrons Sucht, seinen Landsleuten mit möglichster Schärfe allerlei Bosheiten zu sagen; seine Abneigung gegen den vom englischen Volke — weit über seine Verdienste — gefeierten Wellington; seine Bewunderung Napoleons und Anderes mehr. Durch alle diese Umstände wurde das Interesse an Byrons Dichtungen noch weiter abgeschwächt.

Bald nachdem das Grab sich über Byron geschlossen hatte und die Zeit gekommen schien, die Person des Dichters von seinem Werke zu trennen und das letztere in objektiver Weise zu beurteilen, trat Carlyle gegen den Denker Byron, gegen seine negierende Weltanschauung, seinen Weltschmerz⁶ und die schrankenlose, krankhafte Vertiefung seines Ichs in sich selbst auf den Kampfplatz⁷. Dieses Auftreten gegen den Denker Byron rief dann eine sich überhebende, feindselige Kritik des Dichters Byron von verschiedenen Seiten hervor oder diente derselben zum mindesten als wesentliche Stütze.

Alle diese Umstände, in allererster Linie die dem Dichter vorgeworfene Unsittlichkeit und Gottlosigkeit, haben es in den dreißiger und vierziger Jahren fertig gebracht, seine Stellung in der englischen Literatur bei seinen Landsleuten fast zu vernichten. Und der Mrs. Beecher-Stowe skandalöse Veröffentlichung i. J. 1869 war nicht eben dazu geeignet, einer Verbreitung von Byrons Werken in seinem Vaterlande Vorschub zu leisten.

Wie wenig allgemein heutzutage die Kenntnis von Byrons Dichtungen in England ist, mag das Folgende zeigen. Wir treten in das Arbeitszimmer eines Geistlichen in der alten, interessanten Stadt Worcester mit ihren vielen hübschen Häusern aus der Elisabethanischen Zeit und der wunderbaren in den Fluten des Severn sich spiegelnden Kathedrale. Der Geistliche, dem man seinen Stand wenig ansieht, ist ein sympathischer, liberal gesinnter Mann. Unweit seines Schreibtisches stehen neben theologischen Büchern die englischen Klassiker von Shakespeare an in ziemlicher Vollständigkeit. Selbst Dichter zweiten Ranges sind vertreten. Die Beschaffenheit der Bände zeigt, daß sie viel benutzt sind. Und in der Tat weiß der Besitzer gut in ihnen Bescheid und plaudert gern über englische Literatur. Der deutsche Be-

sucher kommt auf Byron zu sprechen, worauf der Engländer, offenbar etwas überrascht, zuerst verstummt und dann im Tone der Selbstverständlichkeit erklärt, daß er weder von Byrons Werken eines besitze, noch je eine Zeile von ihm gelesen habe. Und auf die weitere Frage des neugierigen Deutschen: „Warum nicht?“ antwortet der Engländer: „Byron war ein Atheist und ein unmoralischer Mensch!“

Noch ein Beleg. Im Jahre 1887 hat man einen großen Teil der Fragen veröffentlicht, welche von 1863 bis 1885 in den Prüfungen über englische Literatur hauptsächlich bei einigen Colleges in Cambridge gestellt worden sind⁸. Sie beziehen sich auf: Chaucer, Langland, Roger Ascham, Gascoigne, Drayton, Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson, Bacon, Massinger, Fletcher, Ford, Milton, Locke, Addison, Goldsmith, Burke, Tennyson. Über Byron ist nie eine Frage gestellt worden; sein Name kommt überhaupt nur ein einziges Mal vor, indem eine kurze Stelle aus Marino Faliero, die ebenso gut von einem anderen Dichter hätte geschrieben sein können, als Thema eines nicht-literaturgeschichtlichen Aufsatzes gegeben ist. Aus diesem Fehlen Byrons als Prüfungsgegenstand ist wohl zu folgern, daß derselbe auch vom Unterrichte ausgeschlossen ist oder zum mindesten bis 1885 war.

Ungleich beständiger gegenüber Byrons Dichtungen ist das Verhalten des Auslandes gewesen, indem sich dort die Anerkennung, ja Bewunderung im ganzen ungeschwächt bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Das gilt in allererster Linie von Deutschland. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß Byrons Werke bei uns häufig in der Ursprache gedruckt worden sind; daß eine große Anzahl deutscher Übersetzungen vorhanden ist; daß Deutsche die besten Biographien des Dichters geschrieben haben⁹; daß in Deutschland eine Menge von Monographien aller Art, namentlich über einzelne Werke, erschienen ist¹⁰; daß Byron an deutschen Universitäten nicht selten Gegenstand besonderer Vorlesungen ist; daß in unseren Schulen der „Gefangene von Chillon“, Teile des „Childe Harold“ und einige der kleineren Gedichte öfters gelesen werden; daß schwerlich in einer in Deutschland erschienenen Anthologie der englischen Literatur Byron fehlt etc.

Indessen ist auch bei uns eine ganze umfangreiche Gruppe von Werken des Dichters, mit Ausnahme von zweien derselben, in weiteren Kreisen wohl so gut wie unbekannt, obgleich zu ihr die gewaltigste Schöpfung Byrons gehört: Das sind seine Dramen. Die zwei Ausnahmen sind „Manfred“, namentlich seitdem Robert Schumann dieses Stück melodramatisch mit Chören bearbeitet hat und Possart in der Titelrolle aufgetreten ist, und „Marino Faliero“, welches Stück zu dem Repertoire der „Meininger“ gehörte. Bei dem „gewaltigsten“ Werke denke ich an „Kain“.

Es sind, wenn man von den „Blaustrümpfen“, einer kurzen Satire in dramatischer Form, absieht, im ganzen acht Dramen. Drei derselben sind geschichtlicher Natur: „Marino Faliero“, „Sardanapal“ und „Die beiden Foscari“. „Kain“ und „Himmel und

Erde“ behandeln biblische Motive; doch tritt, namentlich in ersterem Stücke, die Handlung vor dem metaphysisch-ethischen Charakter sehr zurück, weshalb man diese zwei Dramen wohl mit „Manfred“ zusammen in eine Gruppe gestellt und diese als die metaphysisch-ethische bezeichnet hat. „Werner oder die Erbschaft“ ist ein Ritter- und Räuberdrama.

Übrig ist noch dasjenige Drama, welches als das am allerwenigsten bekannte Stück bezeichnet werden darf: „Der umgestaltete Mißgestaltete“. Der etwas merkwürdige Titel, das Fehlen in den meisten deutschen Übersetzungen, vor allem aber wohl der Umstand, daß das Stück unvollendet ist, mögen die Ursachen sein. Dieser unbekanntesten Arbeit des Dichters seien die folgenden Ausführungen gewidmet.

So wie das Bruchstück uns überliefert ist, besteht es aus zwei „Teilen“, d. h. Akten, von denen der erste zwei, der zweite drei Szenen umfaßt. Dazu kommen zwei Bruchstücke des dritten Teiles, von denen das zweite erst i. J. 1901 bekannt geworden ist.

In einer Vorbemerkung sagt Byron, das Drama beruhe¹¹ „teilweise auf einem Romane, betitelt¹² „Die drei Brüder“, und teilweise auf dem ‚Faust‘ des großen Goethe“. Eine Hinweisung auf den „Faust“ wäre, zum mindesten für den deutschen Leser, kaum nötig gewesen; aber für die Angabe bezüglich des Romans müssen wir Byron dankbar sein. Denn derselbe, erschienen i. J. 1803, verfaßt von dem sonst nicht weiter bekannten Joshua Pickersgill — der, wie er nicht ohne Stolz sagt, erst 19 Jahre alt war, als er den Roman begann — ist so gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen und war es wohl schon, als Byrons Drama erschien, daß die zwischen dem letzteren und dem Romane bestehenden Beziehungen sonst vielleicht nie bekannt geworden wären, zumal der Roman nur in zwei Exemplaren erhalten zu sein scheint, die sich beide auf der Bodleyschen Bibliothek in Oxford befinden.

Der Inhalt dieses Romans, soweit derselbe uns hier interessiert, ist der folgende¹³:

Im östlichen Teile von Frankreich lebt der Marquis von Souvicour auf seinen Besitzungen. Er hat zwei Söhne, Arnold und Ludwig. Arnold ist ein Kind von außergewöhnlicher Schönheit und hervorragenden Geistesgaben. Als er acht Jahre alt ist, wird die Familie — Vater, Mutter und die zwei Söhne — auf einer Reise nach Languedoc von Räubern überfallen. Arnold wird durch eine Kugel an der Schulter verwundet, zieht sich durch einen Sturz weitere Verletzungen zu und wird gefangen genommen, während die Eltern und der Bruder entkommen. Trotz der Pflege, die er bei dem Anführer der Bande findet, bekommt er einen Buckel und eine hohe Schulter, so daß er gänzlich entstellt ist. Nach einiger Zeit wird er durch Soldaten befreit und zu den Eltern nach Languedoc gebracht. Die Mutter ist un-

glücklich über die Verunstaltung ihres Lieblings. Alle Mittel, diese zu beseitigen, sind erfolglos. Am bittersten aber für den durch ungeschickte Erziehung eitel und selbstgefällig gemachten Knaben ist das veränderte Verhalten der Eltern ihm gegenüber. Was früher belacht und gelobt wurde, wird jetzt gescholten, und der jüngere Bruder Ludwig wird ihm vorgezogen.

Infolge der kriegerischen Verwickelungen in Italien — der Roman spielt in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts — wird der Marquis nach dort zu den Waffen gerufen. Er nimmt seine Familie mit und bringt sie sicher in einem Landhause am Ufer der Brenta unter. Aus Eifersucht wegen eines fünfjährigen Mädchens, das lieber mit Ludwig spielt, stößt Arnold dem Bruder den Dolch in die Seite und läßt ihn für tot liegen. Inzwischen ist der Marquis aus dem Kriege zurückgekehrt und begibt sich mit Frau und Arnold nach Frankreich zurück. Arnold wächst heran und wird zwanzig Jahre alt. Der Marquis, der schon in den letzten Jahren viel vom Schlosse abwesend gewesen ist, läßt sich jetzt kaum noch sehen. Plötzlich werden Arnold und die Mutter veranlaßt, das Schloß zu räumen, und in einem einfachen, abseits gelegenen Hause untergebracht. Bald darauf bezieht der Marquis mit einer jugendlichen Gemahlin und einem kleinen Sohne Heinrich das Schloß. Jetzt erfährt Arnold von seiner Mutter, daß sie nicht die rechtmäßige Frau des Marquis ist. Mutter und Sohn werden nun weit weg in ein einsames Haus gebracht. Eines Tages kommt der Marquis, dessen junge Frau inzwischen gestorben ist, in dieses Haus, um die früheren Beziehungen zu Arnolds Mutter wiederanzuknüpfen. Arnold bedroht ihn mit dem Dolche. Am folgenden Tage läßt der Marquis ihn verhaften, und Arnold wird zu lebenslänglicher Galeerenstrafe verurteilt. Aber es gelingt ihm, zu entfliehen. Vier Tage irrt er ohne Schlaf und Nahrung umher und erschrickt, als er zufällig sein Bild in einer zerbrochenen Schwertklinge, die er findet und putzt, erblickt. Er will sich in einen Abgrund stürzen, wird aber von einem kleinen Hunde, der ihm nachgelaufen ist, davon abgehalten. Aus mancherlei Dingen schließt er, daß er für die Hölle geboren ist. Da er zufällig eine Höhle findet, begibt er sich hinein, um den Teufel durch eine Beschwörung herbeizurufen. Satan erscheint in überwältigend furchtbarer Gestalt und läßt, Arnolds Gedanken erratend, alle die Gestalten der Männer erscheinen, die einst im Leben durch Schönheit und Anmut ausgezeichnet waren, welche Eigenschaften Arnold für sich so glühend ersehnt, daß er bereit ist, sie mit seiner Seele zu erkaufen. Unter vielen anderen erscheinen da Achilles, Alcibiades und Hephästion. Arnold begreift, daß er sich eine dieser Gestalten wählen kann. Während er noch schwankt, erscheint das übernatürliche Bild eines Mannes von so hervorragender Schönheit, daß kein Künstler instande war, ihn vollkommen darzustellen. Es ist dies der als Feldherr bekannte Demetrius Poliorketes, Sohn des Antigonus des Einäugigen, eines der Feldherren Alexanders d. Gr. Bei diesem Anblicke

schlägt Arnolds Herz schneller, und alsbald findet er in seiner Hand etwas wie einen Dolch, dessen Spitze nach seiner Brust zeigt. Unwillkürlich stößt er sich den Dolch ins Herz und findet einen schmerzlosen Tod. Dann wandert sein Geist aus seinem verkrüppelten Körper in den des Demetrius, und Arnold erwacht — wie es in dem Romane heißt — als ein Julianus, dessen Namen er auch annimmt.

Beim Morgengrauen verläßt Julian die Höhle, verschafft sich ein Pferd und begibt sich zu seinem Vater, der ihm schwören muß, ewig sein Sklave zu sein, und den er später in einem unterirdischen Verließ bei dürftigster Nahrung gefangen setzt. Um an seinem Halbbruder Heinrich Rache zu nehmen, wird er Hauptmann derselben Räuberbande, welche ihn selbst einst gefangen genommen hatte. Inzwischen ist der vermeintlich tote Bruder Ludwig unter dem Namen Claudio wiederaufgetaucht und spielt eine Rolle.

Schließlich ist Julian dieses Lebens überdrüssig und geht in die Höhle, um seine frühere Gestalt wiederanzunehmen. Der leblose Körper aber, der unversehrt dort liegt, teilt ihm mit, daß er — Julian — zu dem Zwecke zunächst die alte Form mit menschlichem Blute anfüllen müsse; Julians jetziger Körper enthalte solches nicht. Julian geht ab, um sich Menschenblut zu verschaffen. Er trifft Claudio. Als er ihm aber erkennt, will er von seinem Vorhaben abstehen. Da erscheint der Stiefbruder Heinrich. Julian ersticht ihn. Aber in demselben Augenblicke verläßt ihn die Kraft des Bösen; denn Satan bekümmert sich um keinen, der ihm so wie so schon gehört. Julian kann also auch nicht mehr in seinen früheren Körper zurück.

Julian und Claudio fallen nun dem Gerichte in die Hände, und Julian wird zum Tode auf dem Rade verurteilt. Als die Hinrichtung stattfinden soll, ist der Körper Julians steif, seine Adern blutleer und sein Gesicht ganz weiß. Die Schläge des Henkers, der ihm die Beine bricht, fühlt er nicht. Schließlich kommt ein Blitz mit gewaltigem Donner und verzehrt den Sünder und das Schaffott.

Das ist der uns interessierende Teil des Romans. Aber letzterer enthält außerdem eine Menge weiterer, z. T. phantastischer Abenteuer, Räuber- und Liebesgeschichten, Entführungen und dgl. Weiter sind geschichtliche Ereignisse hereingezogen, die Verschwörung des Fiesco in Genua (1547) und der unglückliche Zug Karls V. nach Algier (1541). Alles das wuchert schlingpflanzenartig durcheinander, so daß man sich schließlich gar nicht mehr zurecht findet, zumal, ohne daß dieser Umstand dem Leser in die Augen springt, bald der Verfasser, bald Arnold, bald ein alter Diener der Erzähler ist.

Wir haben es also mit einem in technischer Hinsicht höchst unvollkommenen, inhaltlich für uns ziemlich ungenießbaren Ritter- und Räuberroman eines literarischen Anfängers zu tun, welcher jedoch über eine reiche Phantasie verfügt, die freilich in der Hauptsache auf Abwege geraten ist¹⁴. Die Sprache ist eine affektierte und verschrobene.

In einer Besprechung des Romans bald nach seinem Erscheinen in einer englischen Zeitschrift¹⁵ findet sich folgender Satz: „Wahrscheinlich wird der Roman mehr als einen Vorwurf für dramatische Begabung liefern.“ Diese Prophezeiung ist wenigstens in einem Falle in Erfüllung gegangen.

Was mag nun Byron, der den Roman vermutlich bald nach dessen Erscheinen gelesen hat, an demselben so besonders angezogen haben? Einmal fand Byron auch sonst Gefallen an Räuberromanen, wie daraus hervorgeht, daß er auch in seinem „Werner“ einen solchen dramatisiert hat. Dann aber hatten die „Drei Brüder“ gewiß noch eine besondere Anziehungskraft rein persönlicher Natur für ihn. Man weiß, wie schwer die Verkrüppelung seines einen Fußes auf ihm lastete, ja daß sie ihm zeitweise das Leben geradezu verbittert hat. In dem Arnold des Romans nun fand er einen Leidensgefährten, der, mit glänzenden Gaben des Geistes, ganz wie Byron, und ursprünglich auch des Körpers ausgestattet, unter der Mißgestaltung des letzteren schwer zu leiden hat, ja dessen ganzes Schicksal eine Folge davon ist.

Sehen wir uns nun Byrons Drama auf seinen Inhalt an. Arnold ist der älteste von sieben Brüdern. Die Mutter, Bertha, schickt ihn in den Wald, um Holz zu sammeln, das er dann auf dem Rücken nach Hause tragen soll. Sie wirft dem Sohne herzlos in rohen Ausdrücken seine Mißgestalt vor und läßt ihn allein. Er ist von dieser Lieblosigkeit, obwohl daran gewöhnt, aufs tiefste erschüttert. Beim Holzabschneiden verletzt er sich an der Hand, so daß sie blutet. Er kann daher die Arbeit nicht fortsetzen und weiß, daß infolgedessen seiner zu Hause doppelte Flüche warten. „Möchte“, sagt er, „jeder aus meiner Wunde auf die Erde fallende Blutstropfen zu einer Schlange werden, um sie zu stechen, wie sie mich gestochen haben!“ „Oder möchte“, fügt er hinzu, „der Teufel, mit dem sie mich vergleichen, seinem Ebenbilde helfen! Wenn ich an seiner Gestalt teilhaben muß, warum nicht an seiner Macht? Weil ich nicht auch seinen Willen habe?“ (d. h. weil es mir am festen Entschlusse fehlt?). Er geht an eine Quelle und bückt sich, um seine blutige Hand darin zu waschen. Dabei erblickt er sein Spiegelbild im Wasser. Voll Entsetzen über die abstoßende Mißgestalt, die er dabei zu sehen bekommt, fährt er zurück. Er beschließt, seinem Leben ein Ende zu machen. Er steckt sein Messer in den Boden, die Spitze nach oben, um sich hineinzustürzen. Da gerät plötzlich das Wasser der Quelle in Bewegung, obwohl kein Wind ist. Eine Wolke kommt von der Quelle her, zerteilt sich, und ein großer, schwarzer Mann schreitet auf Arnold zu. Letzterer errät alsbald, wen er vor sich hat, den Teufel. Nach kurzer Unterhaltung erbietet dieser sich, mit Arnold die Gestalt zu vertauschen oder ihm eine Gestalt ganz nach seinem eigenen Wunsche zu geben. Arnold will seine Seele nicht gefährden, und der Teufel besteht nicht auf einem Vertrage, erklärt vielmehr nur: „Du sollst keine Fessel haben außer deinem eigenen Willen, keinen Vertrag außer deinen Taten.“

D. h. Arnold soll vollständig frei sein, und nur durch seine Taten soll sein künftiges Geschick bestimmt werden. Der Teufel läßt sich dann von Arnold aus dessen Wunde einige Tropfen Bluts geben, wirft sie in die Quelle und spricht eine Beschwörungsformel, worauf die Phantome großer, teilweise durch Schönheit ausgezeichnete Männer des Altertums erscheinen, damit Arnold sich eine Gestalt wählen könne. Zuerst kommt Cäsar, dann Alcibiades, Sokrates, Antonius und Demetrius Poliorketes. Aber keine dieser Gestalten findet Arnolds Beifall. Dann erscheint das Phantom des Achilles. Für diesen entscheidet sich Arnold. Der Teufel nimmt nun etwas Erde und beginnt, daraus die Gestalt des Achilles in liegender Stellung zu formen. In demselben Maße, wie diese Gestalt wächst, verschwindet, Teil für Teil, das Phantom. Als die Gestalt fertig daliegt, fällt Arnold besinnungslos zur Erde. Seine Seele geht in die Achilles-Gestalt über, die sich alsbald vom Erdboden erhebt. Der Teufel zitiert ein Irrlicht, das durch den Wald geflogen kommt und sich auf dem noch auf dem Boden liegenden ehemaligen Körper Arnolds niederläßt. Der Teufel fährt in diesen Körper, der jetzt vom Boden aufsteht, während des Teufels bisherige Gestalt verschwindet. Arnold äußert den Wunsch, sich nach Rom zu begeben, wo, wie man ihm sage, große Dinge vor sich gehen. Der Teufel erklärt zur Überraschung Arnolds, er werde sich ihm anschließen. Vom Teufel herbeigerufen erscheinen alsbald zwei Pagen mit vier kohlschwarzen Pferden. Arnold und der Teufel, der von jetzt an Cäsar heißen will, besteigen die Pferde und verschwinden.

In der zweiten Szene befinden wir uns im Lager Karls von Bourbon, des ehemaligen Connétable von Frankreich, der jetzt im Dienste Karls V. mit 30000 Mann Rom belagert. Arnold bekleidet unter ihm eine sehr hohe Stellung. Cäsar ist Arnolds unzertrennlicher Begleiter. Es ist der Abend vor dem Sturme auf die ewige Stadt, also der 5. Mai 1527.

In der ersten Szene des zweiten Teiles wird Rom gestürmt. Gleich zu Anfang beim Besteigen der Sturmleiter an der Spitze der Truppen fällt Bourbon. Arnold übernimmt den Oberbefehl und ist der erste beim Ersteigen der Mauer.

Die zweite Szene zeigt uns den nach der Erstürmung der Stadt tobenden Straßenkampf. Dabei kommt es zwischen Arnold und Benvenuto Cellini zum Kampfe, wobei der Künstler, der nach der Mitteilung Cäsars den todbringenden Schuß auf Bourbon abgefeuert hat, verwundet und entwaffnet wird, dann aber Arnold durch einen Pistolenschuß leicht verletzt.

Die dritte Szene versetzt uns in die Peterskirche. Soldaten sind in derselben mit Plündern beschäftigt. Von mehreren Soldaten verfolgt stürzt Olympia, aus dem edlen Geschlechte der Colonna, in die Kirche, springt auf einen Altar, den wir uns als sehr hoch zu denken haben, und umklammert ein Kreuzifix. Als ein Soldat trotzdem auf sie eindringt, wirft sie mit gewaltiger Kraftanstrengung das

schwere Kreuzifix hinunter, das ihn erschlägt. Nun stürzen die Soldaten von allen Seiten herbei, um den Toten zu rächen. In diesem Augenblicke der höchsten Gefahr erscheint Arnold und rettet der Unglücklichen das Leben, indem er das eigene gegen die zuchtlosen und ihn selbst bedrohenden Soldaten einsetzt. Er ist beim ersten Anblicke der schönen Römerin von tiefer Liebe ergriffen und macht ihr eine Andeutung davon. Aber sie schmäht ihn als den Zerstörer Roms, als den, der die Peterskirche mit Blut besudelt habe, und meint, er habe sie nur um selbstsüchtiger unmoralischer Zwecke willen gerettet. Um diesem Schicksale zu entgehen, stürzt sie sich, mit einer verächtlichen Handbewegung gegen Arnold, auf die Marmorfließen der Kirche hinunter. Aber sie ist nicht tot. Bewußtlos wird sie von Arnold und Cäsar in den Palast ihres Vaters getragen.

Der dritte Teil des Dramas spielt auf einem Schlosse in den Apenninen. Olympia ist inzwischen die Gattin Arnolds geworden, aber nicht weil sie seine Liebe erwiderte, sondern aus Dankbarkeit, da Arnold nicht nur ihr, sondern auch ihrem Vater das Leben gerettet und seinen Palast vor Zerstörung bewahrt hatte. Das junge Paar hat eben in dem Schlosse seinen Einzug gehalten, begrüßt von einem Bauernchor, der Cäsar veranlaßt, sich ebenfalls in spöttischer Weise am Gesange zu beteiligen. Arnold klagt dem Cäsar, daß Olympia ihm gegenüber kalt sei und seine Liebe nicht erwidere. Er verlangt von ihm, daß er ihm behülflich sei, seiner Gattin Herz zu gewinnen. Hier endigt das Bruchstück.

Vergleicht man dasselbe zunächst im ganzen mit dem Romane, so ergibt sich, daß nur die erste Szene des ersten Teiles, die freilich mehr als die Hälfte des ganzen Bruchstückes umfaßt, auf jenem beruht. Das Übrige, d. h. alles, was sich ereignet, nachdem Arnold und Cäsar die schwarzen Rosse bestiegen haben, also namentlich die Olympiageschichte, ist, abgesehen natürlich von dem geschichtlichen Hintergrunde, ganz und gar Byrons Eigentum. Nur die Anregung, die Handlung mit den Kriegen zwischen Karl V. und Franz I. in Verbindung zu bringen und somit den Schauplatz nach Italien zu verlegen, stammt aus dem Romane. Doch geht die Idee, gerade die Einnahme und Plünderung Roms als Hintergrund zu verwenden, wieder auf Byron selbst zurück.

Aber auch die erste Scene des ersten Teiles weist gegenüber dem Romane viele und meist wesentliche Änderungen auf, von denen nur ein Teil auf den Einfluß von Goethes „Faust“ zurückgeht. Im Romane ist Arnold durch einen Buckel und eine hohe Schulter verunstaltet. Im Drama fehlt die letztere, und es ist meist nur vom Buckel die Rede; aber an einer Stelle erfahren wir, daß Arnold noch ein anderes Gebrechen hat. Der Teufel sagt zu ihm: „Blicke auf die Quelle und dann auf mich und urteile, wer von uns zweien dem am ähnlichsten sieht, was die Bauern für ihren spaltfüßigen Schrecken halten. . . . Würde ich einem Büffel diesen deinen gespaltenen

Fuß oder dem schnellen Dromedare deinen idealen Höcker vor, so würden die Tiere über die Schmeichelei jauchzen.“ Zum Verständnisse muß bemerkt werden, daß Arnold sich kurz vorher über sein Spiegelbild in der Quelle entsetzt hatte, und daß der nach deutschem Volksglauben pferdefüßige Teufel nach englischem Volksglauben einen Spaltfuß, also wie die Rinder, Kameele etc., hat. Der „spaltfüßige Schrecken“ ist demnach eine Bezeichnung für den Teufel. Arnold hat also außer dem Höcker auch noch ein Gebrechen am Fuße, das hier mit Rücksicht auf den Vergleich mit dem Teufel, einem Büffel und einem Dromedare als ein „Spaltfuß“ bezeichnet wird. Offenbar hat der Dichter dem Arnold außer dem Buckel noch sein eigenes Gebrechen, das ihm so manche schwere Stunde verursacht hat, oder doch ein ähnliches beigelegt. Noch mehr: Die Eingangsszene, in welcher die Mutter Arnold in rohen Ausdrücken wegen seines Buckels schmäht und die nichts Entsprechendes im Romane hat, spiegelt — das hat man längst erkannt — die Auftritte wieder, in denen Byrons maßlos heftige Mutter ihrem Sohne die Verkrüppelung seines Fußes in liebloser Weise zum Vorwurfe machte, ihn ein „lahmes Balg“ nannte und noch andere Ausdrücke gebrauchte, die vielleicht kaum weniger roh waren als die Berthas im Drama.

Unter diesen Umständen wird man vielleicht auch darin, daß der Arnold des Dramas, wie er selbst ausdrücklich hervorhebt, seinen Buckel mit auf die Welt gebracht hat, während der Arnold des Romans erst im achten Lebensjahre zum Krüppel wird, sowie auch in dem Zuge, daß der Vater Arnolds, der im Romane eine wesentliche Rolle spielt, im Drama nicht einmal erwähnt wird, autobiographische Momente sehen dürfen. Denn Byrons Verkrüppelung seines Fußes datiert von seiner Geburt an; und sein Vater war bereits i. J. 1791, als Byron erst drei Jahr alt war, gestorben, konnte also in den Szenen zwischen Mutter und Sohn keine Rolle spielen.

Aber auch sonst sind in dem Drama noch autobiographische Züge zu erkennen. Byron war von Jugend auf in hohem Grade liebebedürftig. Aber zu der launischen, leidenschaftlichen, ihn bald mit Liebkosungen überschüttenden, bald lieblos und ungerecht behandelnden Mutter war ein inniges, auf Liebe und Hochachtung sich gründendes Verhältnis nicht möglich; und je mehr der Sohn heranwuchs, in um so höherem Grade entfremdeten sich beide. Die wahrhaft innige, gegenseitige Zuneigung, die sich von seinem vierzehnten Lebensjahre an zwischen Byron und seiner Halbschwester Augusta herausbildete, konnte ihm die Liebe des Mutterherzens nicht ersetzen. Die Folge dieses Verhältnisses zu seiner Mutter war, daß er dem Zusammenleben mit ihr während der Schulferien mit Bangen und Widerwillen entgegenseh. „Ich fürchte“, schreibt er einmal von Harrow aus an seine Schwester¹⁶, „das Herankommen der Ferien mehr als die meisten Knaben ihre Rückkehr aus denselben.“ So war Byron

tatsächlich heimatlos. Seine vertrauten Briefe an Augusta zeigen, wie schwer er unter diesen Verhältnissen litt.

Im Romane geht zwar, nachdem sich herausgestellt hat, daß die Verunstaltung Arnolds nicht zu beseitigen ist, im Verhalten der Eltern dem Sohne gegenüber eine Veränderung vor sich: Was früher an ihm belacht und bewundert worden war, wird jetzt gescholten, und sein jüngerer Bruder wird ihm vorgezogen, so daß er sich durch diesen in seinen Rechten betrogen fühlt. Dieses Verhalten der Eltern ist ja unzart und ungerecht, aber doch bei weitem nicht in dem Maße lieblos, wie es im Drama das der Bertha gegen Arnold ist. Vielmehr tritt uns im Drama ganz der liebebedürftige, die Liebe des Mutterherzens suchende, aber von demselben sich zurückgestoßen fühlende junge Byron entgegen. Als die Mutter Arnold mit harten Worten zum Holzholen fortschickt, klagt er: „Wird mein Herz ertragen, was du ihm auferlegst, Mutter? Ich liebe oder wenigstens ich habe dich geliebt. Nichts auf der Welt außer dir kann ein Ding wie mich lieben. Du hast mich an deiner Brust genährt — töte mich nicht!“ Als sie darauf mit herzlosen Worten ihr Gebot, Holz zu sammeln, wiederholt, sagt er: „Ich will es tun. Aber wenn ich das Holz bringe, dann sprich gütig zu mir. Wenn auch meine Brüder so schön und kräftig und so frei sind wie das freie Wild, das sie jagen, verstoße mich nicht: Unsere Milch ist dieselbe gewesen.“ Als sie dann fortgeht, ruft er ihr klagend nach: „Oh, Mutter! . . . Mühsam, aber willig würde ich ihren Befehl erfüllen, könnte ich dafür nur auf ein liebevolles Wort hoffen . . . Ich habe kein Heim, keine Verwandten . . . Ein einziges liebevolles Wort von ihr, die mich gebar, würde mich sogar noch mit diesem meinen abstoßenden Äußeren aussöhnen.“

Arnolds Wunsch, die Liebe der Mutter und daneben die seiner nächsten Verwandten, seiner Brüder, zu gewinnen, steht also im Mittelpunkte der Handlung unserer ersten Szene des Dramas.

Wir haben oben gesehen, welche Umstände Arnold im Romane veranlassen, mit dem Teufel in Beziehung zu treten: Seine verzweifelte Lage, nachdem er, zu lebenslänglicher Galeerenstrafe verurteilt, entflohen und vier Tage ohne Schlaf und Nahrung umhergeirrt ist — das Erblicken seines infolge dieser vier Tage schrecklich entstellten Antlitzes in einer Schwertklinge — die bei ihm unter diesen Verhältnissen zum Durchbruche kommende Überzeugung, für die Hölle geboren zu sein. Der Zweck aber, den er, jedenfalls zunächst, bei der Teufelsbeschwörung von Anfang an im Auge hat, ist offenbar der, an seinem verhassten Vater Rache zu nehmen, der ihn in diese verzweifelte Lage versetzt hat und dessen Zorn er immer noch zu fürchten hat, wie er denn auch, nachdem er die Gestalt des Demetrius erhalten hat, alsbald mit der Rache an seinem Vater beginnt. Wir haben auch gesehen, wie zur Entscheidung für den Körper des Demetrius Arnold bloß durch die unvergleichliche Schönheit des-

selben bestimmt wird. Im Drama ist allerdings ebenfalls die Schönheit das allein in Betracht kommende Motiv: „Mein Verlangen“, sagt Arnold, „ist Schönheit“. Und von dem Phantome Cäsars will er nichts wissen, weil es kalkköpfig ist. Aber Arnold will hier diese Schönheit zu einem ganz bestimmten Zwecke. Als das Phantom des Achilles vor ihm erscheint, ist er im ersten Augenblicke entschlossen, diese Gestalt zu wählen: „Ich starre ihn an, als ob ich seine Seele wäre, deren Gestalt bald die meine umhüllen wird.“ Aber dann wird er schwankend, ob er nicht doch lieber in seinem jetzigen Körper bleiben solle: „Wie ich jetzt bin, könnte ich gefürchtet, bewundert, geachtet, geliebt werden von allen außer denen, die mir am nächsten sind, von denen ich geliebt sein möchte.“ Neben den letzteren ist freilich nach dem Vorhergehenden auch das weibliche Geschlecht ausgenommen. Da dieses aber an der zuerst erwähnten Stelle nicht genannt ist, wird Arnolds Entscheidung für die Gestalt des Achilles als einer idealen Schönheit nicht mit Rücksicht auf das andere Geschlecht, sondern ausschließlich mit Rücksicht auf die Nächsten getroffen, von denen geliebt zu werden sein heißer Wunsch ist, d. h. in erster Linie in Anbetracht seiner Mutter. Wie er denn auch einige Zeilen vorher sagt, er hätte alles, was seine Krüppelgestalt mit sich gebracht habe, ertragen können, wenn nur seine Mutter ihn nicht von sich gestoßen hätte.

Nur bei solcher Auffassung erklärt sich auch Arnolds Jubelruf, nachdem er eben in der Gestalt des Achilles sich vom Boden erhoben hat: „Ich liebe, und ich werde geliebt werden!“

Ist diese Auffassung richtig, so werden wir als Motiv für Arnolds Entschluß, den Tod zu suchen, konsequenterweise seine Verzweiflung darüber, daß er die Liebe seiner Mutter und seiner nächsten Angehörigen nie besitzen wird, zu erwarten haben. Auf den ersten Blick scheint das nicht zuzutreffen. Denn Arnold faßt seinen Entschluß zu sterben, unmittelbar nachdem er sein Bild im Wasser erblickt hat: „Der Spiegel der Natur zeigt mir, was sie aus mir gemacht hat. . . Scheußliches Ding, das ich bin! Sogar das Wasser höhnt mich mit meinem schrecklichen Schatten . . . Und soll ich weiter leben?“ Aber den Worten geht voraus: „Sie“, d. h. meine Angehörigen, „haben Recht“, nämlich mir mit Rücksicht auf diesen meinen entsetzlichen Anblick ihre Liebe zu versagen. Die volle Erkenntnis der eigenen abstoßenden Häßlichkeit ist also nicht der nächste Grund seines Entschlusses zu sterben. Dieser liegt vielmehr in der Erkenntnis, daß die Mutter und sonstigen Angehörigen nicht anders können, als ihm ihre Liebe versagen, daß also die bis jetzt für ihn noch bestehende Möglichkeit, die Liebe derselben zu gewinnen, ausgeschlossen ist.

Des weiteren wird man erwarten, daß auch für Arnolds Wunsch nach der Hälfte des Teufels, welche Worte dann die Ursache des Erscheinens des letzteren werden, der Gedanke an die Erringung der Liebe der Angehörigen, namentlich der

Mutter, maßgebend gewesen ist. Er sagt: „Wenn ich an des Teufels Gestalt teilhaben muß, warum nicht an seiner Macht?“ Zu welchem Zwecke er sich diese Macht wünscht, sagt er freilich nicht. Nach den vorhergehenden Worten wäre die Annahme möglich, daß es geschieht, um an anderen Menschen, die ihm wehe getan haben, Rache zu nehmen, wobei er in erster Linie an seine Brüder gedacht haben könnte. Denn nachdem er gesagt hat, er sei „nicht gemacht wie andere Geschöpfe, noch dazu, an ihren Belästigungen und Vergnügungen teilzunehmen“, fährt er, auf das aus seiner verwundeten Hand tropfende Blut Bezug nehmend, fort: „Oh, möchte jeder Tropfen, der zur Erde fällt, als Schlange erstehen, um sie zu stechen, wie sie mich gestochen haben!“ Es ist aber nach dem Zusammenhange auch die Deutung zulässig, daß er sich diese Macht nur deswegen wünscht, um vermittels derselben im Herzen seiner Mutter und der übrigen nächsten Angehörigen Liebe zu ihm zu erwecken. Und daß diese Deutung die richtige ist, zeigt eine spätere Stelle. Der Teufel führt ihm das Phantom des Antonius mit den Worten vor: „Das war der Mann, der die alte Welt um der Liebe willen verloren hat.“ Worauf Arnold antwortet: „Ich kann ihn nicht tadeln, da ich meine Seele aufs Spiel gesetzt habe, weil ich das nicht finde, wofür er die Erde vertauscht hat“, d. h. Liebe.

Wir sehen also, daß wie in vielen größeren Dichtungen Byrons, so auch hier hinter dem Helden der Dichter selbst steckt. Das unglückliche Verhältnis des Knaben zu seiner Mutter und deren Unzartheit, den äußerst empfindlichen Sohn wegen seines verküppelten Fußes zu verhöhnen, bilden den Ausgangspunkt und das Grundmotiv dieser ersten Szene. Die eigentliche Handlung hat der Dichter im wesentlichen, wenn auch im einzelnen vielfach ändernd, namentlich viel unterdrückend, dem Romane entnommen.

Was nun den Einfluß des „Faust“ auf die Handlung in dieser ersten Szene betrifft, so können in dieser Hinsicht nur solche Züge in Betracht kommen, die Byron und Goethe gemeinsam sind, während der Roman andere Wege geht — obwohl es nicht ausgeschlossen, vielmehr sogar wahrscheinlich ist, daß da, wo Byron, Goethe und der Roman dasselbe haben, z. B. bezüglich des beabsichtigten Selbstmordes, der Einfluß Goethes mit dem des Romans zusammengefloßen ist. Von solchen Übereinstimmungen zwischen Byron und Goethe gegenüber dem Romane sind nur die folgenden anzuführen. Während im Romane der Teufel infolge einer Beschwörung durch Arnold erscheint, kommt er bei Byron wie bei Goethe ungerufen. Und zwar tritt er bei Byron aus einer Wolke hervor, also wie im „Faust“, wo von einem Nebel die Rede ist, während im Romane dieser Zug ganz fehlt. Im Romane wird ein ausdrücklicher Vertrag zwischen Arnold und dem Teufel nicht abgeschlossen, wogegen dies bei Byron wie bei Goethe der Fall ist. Und zwar wird bei letzterem der Vertrag mit Blut unterzeichnet, was bei Byron ebenfalls angeregt wird, aber

nicht zur Ausführung gelangt. In der Walpurgisnacht bittet Mephisto ein Irrlicht, ihm und Faust auf ihrem Wege zum Blocksberge voranzuleuchten. Wenn bei Byron der Teufel ein Irrlicht zitiert, um in den leblos daliegenden Körper Arnolds fahren zu können, so werden wir auch das wohl auf Goethe zurückführen dürfen. Sicher aber verdanken die vier kohlschwarzen Pferde, auf denen Arnold und der Teufel nebst den zwei Pagen sich nach Italien begeben, dem deutschen Dichter ihr Dasein: „Faust, Mephistopheles, auf schwarzen Pferden daher brausend“ heißt es in der kurzen Rabensteinszene.

Hieraus ergibt sich, daß, was die Handlung betrifft, der Einfluß des „Faust“ in dieser Szene ein ziemlich unbedeutender ist¹⁷. Über die Frage, ob und wie der „Faust“ auf die Zeichnung der Charaktere bei Byron eingewirkt hat, wird später zu sprechen sein.

Anklänge an Goethes Sprache sind bei Byron im einzelnen kaum nachzuweisen¹⁸, was nicht besonders auffällt, wenn man bedenkt, daß Byron, der Deutsch nicht verstand, den „Faust“ nur durch das Medium einer mündlichen Übersetzung durch einen Landsmann kennen gelernt hatte, die vielfach wohl eine recht freie gewesen sein mag.

Dagegen scheint eine Übereinstimmung in metrischer Hinsicht nicht Zufall zu sein. Goethe verwendet an mehreren Stellen des „Faust“ einen zweitaktigen Vers, dessen erster Takt normaler Weise daktylischen, dessen zweiter Takt bald trochäischen, bald daktylischen Rhythmus hat, wohl auch einsilbig ist. Bisweilen wird ein sei es ein-, sei es mehrsilbiger Auftakt vorgesetzt. Die Verse dieser Art werden in verschiedener Reimordnung miteinander verbunden, vielfach so, daß der erste Vers mit dem dritten, der zweite mit dem vierten reimt. So:

Christ ist erstanden
Aus der Vorwesung Schooß;
Reißet von Banden
Freudig euch los!

Oder mit anderer Reimstellung:

Verworfnes Wesen!
Kannst du ihn lesen?
Den nie Entspross'nen,
Unausgesprochenen,
Durch alle Himmel Gegoss'nen,
Freventlich Durchstochnen?

Dieses selbe Metrum mit der zuerst angeführten Reimstellung hat nun Byron in der Beschwörungsformel angewendet, vermittels welcher Arnold die Phantome der Größen des Altertums zitiert:

Shadows of Beauty!
Shadows of Power!
Rise to your duty —
This is the hour!
Walk lovely and pliant
From the depth of this fountain,
As the cloud-shapen giant
Bestrides the Hartz Mountain.

Wir wenden uns nun zu der zweiten Szene des ersten Teiles sowie zum zweiten Teile, die eng zusammengehören und richtiger auch äußerlich verbunden wären. In dem hochgestellten Offiziere erkennen wir den Arnold der ersten Szene nicht wieder. Er ist in der Tat auch innerlich ein vollständig anderer. Nachdem er in der ersten Szene des ersten Teiles die Gestalt des Achilles erhalten hat, erwarten wir, daß er sich nunmehr sofort zu seiner Familie begibt, um dort das zu erreichen, was bis jetzt das Ziel aller seiner Wünsche gewesen ist: Die Liebe seiner Mutter und seiner übrigen nächsten Anverwandten. Aber von der Mutter, von Mutter- oder Verwandtenliebe, um die sich doch in der ersten Szene Alles dreht, ist jetzt überhaupt gar keine Rede mehr. Statt zur Mutter begibt Arnold sich mit dem Teufel, der jetzt Cäsar heißt, nach Italien. An Stelle der Mutter tritt hier im zweiten Teile die Gestalt der Olympia in den Mittelpunkt der Handlung. Und im Bruchstücke des dritten Teiles ist ebensowenig von der Mutter die Rede; vielmehr sollte offenbar auch dort die Olympia im Mittelpunkte stehen. Mit der zweiten Szene des ersten Aktes wird also das Motiv der ersten Szene gänzlich aufgegeben, und ein ganz anderes tritt dafür ein. Dementsprechend ist auch der Hintergrund, auf welchem die neue Handlung sich abspielt, ein ganz anderer. Nicht minder sind die Personen, außer Arnold und Cäsar, ganz neue, wozu noch zu bemerken ist, daß der Arnold der ersten Szene mit dem Arnold der übrigen Abschnitte kaum mehr als den Namen gemein hat. Der Zusammenhang zwischen der ersten Szene und dem, was folgt, ist also ein sehr lockerer und fast nur äußerlicher oder scheint es zum mindesten zu sein.

Wie ist diese höchst auffällige Erscheinung zu erklären? Gesetzt wir hätten denselben Fall bei einem mittelalterlichen Texte, gleichgültig in welcher Sprache, oder bei einem lateinischen oder griechischen Texte aus dem Altertume, so wäre die Frage leicht beantwortet. Die zünftige Philologie, mag sie nun die klassische, die germanische, die englische oder die romanische sein, würde ohne Schwierigkeit den Beweis erbringen, daß die zweite Hälfte nicht von dem Dichter der ersten Hälfte her-rühren könne. Denn, würde man sagen, der Dichter der zweiten Hälfte hat die erste Hälfte nach Inhalt und Tendenz gänzlich mißverstanden. Er hat gelesen, daß in derselben die Liebe eine Rolle spielt, hat diese als die Liebe zum anderen Geschlechte aufgefaßt und in diesem Sinne die Fortsetzung geschrieben. Man würde vielleicht

noch im Stile einige — wirkliche oder scheinbare — Verschiedenheiten herausfinden, feststellen, daß in der ersten Hälfte einige Wörter vorkommen, die in der zweiten Hälfte fehlen, und umgekehrt etc. und in alle dem schließlich den unwiderleglichen Beweis erblicken, daß zwei Verfasser an dem Drama tätig gewesen sind, von denen der erste ein hervorragender Dichter, der zweite dagegen weniger bedeutend war. Und sollte sich herausstellen, daß die Verse in beiden Hälften in einer gewissen Beziehung gleich schlecht sind — wie das in unserem Drama tatsächlich der Fall ist — so würde man das unter diesen Umständen nicht als gegen diese Theorie von den zwei Dichtern sprechend gelten lassen, sondern das etwa durch die Annahme erklären, daß der zweite Dichter diese Nachlässigkeit des ersten sklavisch nachgeahmt habe.

So einfach liegen nun leider die Dinge nicht bei einer Dichtung, die im vollen Lichte des neunzehnten Jahrhunderts entstanden, von dem Dichter selbst unter seinem Namen veröffentlicht ist und deren Handschrift, von dem Dichter selbst geschrieben, vorliegt. Wir müssen uns also nach einer anderen Erklärung umsehen.

Köppel vermutet bezüglich des Grundgedankens unserer zweiten Hälfte¹⁹: „Vielleicht wollte Byron den Gedanken entwickeln, daß nicht die sinnliche Schönheit, sondern der Geist Liebe erzeuge.“ Ist dies wirklich der Grundgedanke der zweiten Hälfte, so liegt die Annahme nahe, daß es auch der der ersten Hälfte ist. Aber tatsächlich ist in dieser, so wie sie vorliegt, dieser Grundgedanke nicht zur Durchführung gelangt. Es wäre dies der Fall, wenn Arnold nach seiner Verwandlung zu seiner Familie zurückkehrte — was wir, wie oben erwähnt, nach dem Gange der Handlung in der Tat erwarten — es ihm dort aber nicht gelänge, die Liebe der Mutter und sonstigen Angehörigen zu gewinnen. Wäre dies tatsächlich der Schluß der Handlung der ersten Hälfte, so wäre der innere Zusammenhang zwischen den beiden Hälften hergestellt. Aber das ist eben nicht der Fall. Und es deutet auch nichts darauf hin, daß Byron die Handlung der ersten Hälfte als in sich nicht vollständig angesehen habe.

Unter diesen Umständen finde ich nur die folgende Erklärung. Ursprünglich gedachte Byron in dem Drama ausschließlich das Motiv des wegen seiner Mißgestalt verstoßenen, nach der Liebe der Mutter und der übrigen Verwandten sehnsüchtig verlangenden Sohnes zu behandeln. Als er aber bis zu dem Punkte gekommen war, wo Arnold die Gestalt des Achilles erhalten hatte, blieb das Bruchstück einige Zeit liegen. Als er den Stoff dann wieder aufnahm, schien es ihm richtiger, die Handlung in ein ganz anderes Fahrwasser hinüberzulenken, nämlich in das der Liebe zum anderen Geschlechte. So schuf er die Gestalt der Olympia. Unter dem Einflusse von Goethes „Faust“ ließ er Arnold von dem Teufel in die Welt geführt werden. Und die Erinnerung an den Roman, der teilweise in den Kriegen zwischen Karl V. und Franz I. in Italien spielt, veranlaßte ihn, das am

meisten in die Augen springende Ereignis jener Kriege, die Einnahme und Plünderung Roms, als Hintergrund zu wählen.

Wenn diese Erklärung das Richtige trifft, ist der Schluß der ersten Szene des ersten Teiles, von da an, wo Arnold die Gestalt des Achilles angenommen hat, erst entstanden, als Byron die Fortsetzung der ersten Szene auf Grund des neuen Planes zu schreiben unternahm. Und auch der der Verwandlung in Achilles folgende Jubelruf Arnolds: „Ich liebe und werde geliebt werden!“ dürfte ursprünglich etwas anders gelautet haben, indem darin Arnolds Verhältnis zur Mutter und den nächsten Anverwandten berührt war.

Wie Byron ursprünglich die Handlung der ersten Szene des ersten Teiles weiterzuführen gedachte, darüber läßt sich nicht einmal eine Vermutung aufstellen.

Nicht viel besser daran sind wir bezüglich des geplanten Fortganges der zweiten Handlung nach dem zweiten Bruchstücke des dritten Teiles. Nur das läßt sich mit Sicherheit sagen, daß der von seiner Gattin Olympia nicht geliebte Arnold auf den in des letzteren ehemaliger Mißgestalt lebenden Cäsar eifersüchtig werden sollte²⁰. Wenn Köppel meint²¹, eine Andeutung des Teufels in der ersten Szene des ersten Teiles, daß der Vertrag zwischen ihm und Arnold nicht mit des letzteren eigenem Blute unterzeichnet zu werden brauche, daß nur seine Taten sein Schicksal bestimmen sollten, lasse ahnen, daß Arnold aus Eifersucht zum Mörder der Olympia werden und so dem Teufel verfallen sollte, so kann nach dem oben über das Verhältnis der ersten Szene zu dem übrigen Gesagten die Berechtigung zu diesem Schlusse nicht wohl anerkannt werden.

Von einem Einflusse Goethes auf die Handlung in diesen Abschnitten, welche der ersten Szene folgen, kann keine Rede sein. Etwas anders steht es mit den Charakteren Byrons, bei deren Betrachtung wir die zuletzt besprochenen Teile der Dichtung und die erste Szene im Zusammenhange berücksichtigen wollen. Es handelt sich dabei um die zwei Hauptpersonen, neben welchen die übrigen, bei denen, abgesehen etwa von der Mutter, von einer Charakteristik überhaupt nicht die Rede sein kann, gänzlich zurücktreten.

Aus der Handlung des Stückes und Anderem ergibt sich ohne weiteres, daß Arnold dem Faust und Cäsar dem Mephisto entsprechen soll. Bei Arnold müssen wir den Krüppel der ersten Szene und den Achilles der übrigen Abschnitte voneinander trennen. Der mit hohen Gaben des Geistes und Charakters ausgestattete, über das gewöhnliche Maß der Erdensöhne hinausragende, in seinem Wissensdrange himmelan strebende Faust ist in dem Krüppel, der unser Interesse nur dadurch erregt, daß er unter seinem körperlichen Gebrochen unverdient leidet, überhaupt nicht zu erkennen. Daß beide von der Welt unbefriedigt sind, freilich aus ganz verschiedenen Gründen, ist der einzige ihnen gemeinsame Zug. Der Achilles freilich nähert sich dem Faust insofern etwas, als er über ein nicht gewöhnliches Maß von

Geisteskraft und Wollen verfügt, das aber doch, wenn man es näher betrachtet, kaum wesentlich größer ist, als es bei einer immerhin nicht ganz geringen Anzahl Sterblicher zu finden ist. Das ist aber auch Alles. Das übermenschliche Element fehlt in Arnolds Charakter gänzlich.

Vielleicht noch größer ist der Unterschied zwischen Cäsar und Mephisto. Letzterer — so schildert ihn Wilhelm Scherer²² — „weidet sich am Schaden und letzt sich am Verderben: Sünde, Zerstörung, kurz das Böse ist sein eigentliches Element. Er scheint zuweilen ein sorgender Freund und zuweilen ein widerwilliger Diener. Er regt das niedrig Irdische an; er macht Faust zum Verführer und Mörder; er zeigt ihm die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten und will ihn damit versuchen. Er ist Verhöhner und Spötter, ein derber Spaßmacher, der gerne prellt und verwirrt, der sich im Sinnlosen, Schmutzigen, Häßlichen, Barbarischen wohl fühlt, das Reine besudeln, das Hohe herunterziehen möchte.“ Von allen diesen Eigenschaften Mephistos finden wir im Charakter Cäsars nur sehr wenig wieder, und gerade die wichtigsten Züge fehlen. Beide sind skeptische, cynische Spötter. Aber bei Mephisto ist eine gute Dosis Humor beigemischt, wovon Cäsar, der bissig und gallig ist, nur wenig abbekommen hat. Die Grundzüge des Charakters Mephistos sucht man vergebens bei Cäsar. Letzterer kann nicht mit Mephisto von sich sagen:

Ich bin der Geist, der stets verneint!

Noch weniger kann er behaupten:

So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

Cäsar geht nicht darauf aus, Arnold mit teuflischen Künsten zu verführen und sittlich zu grunde zu richten. Er ist vielmehr ein um ihn besorgter Freund. Wenn er ihn am Selbstmorde hindert und ihn mit der Gestalt des Peliden bekleidet, so vermutet man hinter diesen Wohltaten natürlich egoistische Absichten. Denn man denkt unwillkürlich an Fausts Worte:

Der Teufel ist ein Egoist
Und tut nicht leicht um Gottes Willen
Was einem andern nützlich ist.

Aber nichts im Folgenden rechtfertigt diese Annahme. Cäsar führt Arnold nach Italien und gibt ihm dadurch Gelegenheit, sich im Kampfe hervorzutun, zu hoher Stellung zu gelangen, der Olympia das Leben zu retten und sie zur Gattin zu gewinnen. Alles das ohne daß er irgendwo auch nur den Versuch machte, ihn vom rechten Wege abzulenken. Da ist kein Kampf des Bösen mit dem Guten, welche zwei Prinzipien sich in Mephisto und Faust gegenüberstehen. So fehlt also gerade das Dämonische in Mephistos Charakter bei Cäsar vollständig.

Freilich ist zu berücksichtigen, daß unser Drama nur ein Bruchstück ist und wir nicht wissen, wie Byron die Handlung weiterzuführen gedachte. Aber wenn der Dichter in diesem Bruchstücke, das, nach dem Umfange desselben im Vergleiche zu den anderen Dramen Byrons zu schließen, mindestens die Hälfte des Ganzen ausgemacht haben würde, dem Cäsar diesen unschuldvollen Charakter bewahrt, so wird kaum anzunehmen sein, daß er ihn in der zweiten Hälfte plötzlich zu einem wirklichen Mephisto umgewandelt haben würde, zumal eine Charakterentwicklung von Personen innerhalb eines Dramas, abgesehen von Sardanapal in dem gleichnamigen Stücke, bei Byron überhaupt kaum anzutreffen ist.

Aus diesen Ausführungen dürfte sich wohl das Folgende als unser Urteil über den „Umgestalteten Mißgestalteten“ ergeben.

Das Bruchstück ist nicht aus einem Gusse, zerfällt vielmehr in zwei miteinander fast nur äußerlich zusammenhängende Hälften. Die erste Hälfte, d. h. die erste Szene des ersten Teiles, ist in hohem Grade poetisch, voll Leben und dramatisch wirksam. Der unglückliche, verstößene Krüppel, der sich in wahrhaft rührender Weise nach der Liebe des Mutterherzens und der übrigen nächsten Verwandten sehnt, erweckt von Anfang an unser Mitgefühl und unser Interesse. Das unerwartete Erscheinen des Teufels, die Beschwörung mittels des Blutes Arnolds, das Aufsteigen der Phantome aus der Quelle, die Formung der Achillesgestalt aus einer Handvoll Erde, der Übergang der Seele des Krüppels in diese, die Bekleidung des Teufels mit dem abgelegten Körper des Krüppels, alles das steigert unser Interesse noch wesentlich, und man wird dieser ganzen Szene Genialität nicht absprechen können. Der Gesamteindruck wird noch gehoben durch die schönen lyrischen Einlagen.

Aber die Szene verliert, sowohl was die Handlung als was die Hauptpersonen betrifft, dadurch, daß sie offenbar als Seitenstück zum ersten Teile des „Faust“ geschrieben ist und daher stets zum Vergleiche mit diesem herausfordert, während sie doch einen solchen nicht aushalten kann.

Die Handlung der zweiten Hälfte des Bruchstücks fällt stark ab, und, abgesehen von den auch hier vorhandenen schönen lyrischen Einlagen, vermag eigentlich nur die Olympia-Szene in der Peterskirche unser Interesse zu fesseln.

Ungleich anerkennender hat sich Goethe über Byrons Drama ausgesprochen. Zu Eckermann hat er einmal geäußert²²: „Ich habe Byrons „Deformed Transformed“ wieder gelesen und muß sagen, daß sein Talent mir immer größer vorkommt. Sein Teufel ist aus meinem Mephistopheles hervorgegangen, aber es ist keine Nachahmung, es ist alles durchaus originell und neu, und alles knapp, tüchtig und geistreich. Es ist keine Stelle darin, die schwach wäre, nicht so viel Platz, um den Knopf einer Nadel hinzusetzen, wo man nicht auf Erfindung und Geist trafe. Ihm ist nichts im

Wege als das Hypochondrische und Negative und er wäre so groß wie Shakespeare und die Alten.“

Wenn dieses Urteil Goethes viel günstiger ist als das meinige, so habe ich doch die Befriedigung, daß er sich wenige Wochen später gegen denselben Eckermann ungleich kühler über das Drama ausgesprochen hat²⁴: „Die ersten Szenen sind groß und zwar poetisch groß. Das Übrige, wo es auseinander und zur Belagerung Roms geht, will ich nicht als poetisch rühmen, allein man muß gestehen, daß es geistreich ist.“ Dazu ist zu bemerken, daß mit dem, was Goethe hier als „die ersten Szenen“ bezeichnet, tatsächlich nur die erste Szene des ersten Teiles gemeint sein kann, denn die zweite Szene spielt bereits vor den Mauern Roms.

Dieses zweite Urteil Goethes deckt sich im wesentlichen mit dem meinigen.

Daß Shelleys angebliches Urteil, das Stück sei „eine schlechte Nachahmung des Faust“, nicht das Richtige trifft, ergibt sich aus meinen Ausführungen²⁵.

← Gold
← die
Reg.

In Liebe, Treue und Verehrung blicken wir auch am heutigen Tage, und an diesem ganz besonders, auf zu dem erlauchten Fürsten, der seines Herrscheramtes in unserem engeren Vaterlande mit Weisheit, Gerechtigkeit und Milde waltet, zu Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzregenten Luitpold, dem erhabenen Rector magnificentissimus unserer Hochschule, den ein gütiges Geschick uns noch lange Jahre an der Spitze auch unseres akademischen Gemeinwesens erhalten möge zur innigen Freude aller, welche diesem, sei es als Lehrer sei es als Lernende, angehören.

Anmerkungen.

¹ Über die ganze Angelegenheit der Ausschließung Byrons von der Westminster-Abtei und die Schicksale von Thorwaldsens Statue vgl.: "Sydney's" Letter to the King; and other correspondence, connected with the reported exclusion of Lord Byron's Monument from Westminster Abbey (London 1828); Remarks on the Exclusion of Lord Byron's monument from Westminster Abbey (o. O. 1814); R. Sinker, The Statue of Byron in the Library of Trinity College, Cambridge (Notes and Queries, November 1881). — ² Die Times vom 15. Juni 1844 geben den folgenden Bericht über die Rede des Bischofs: *The Bishop of London hoped that the dean and chapter would never allow such a monument to appear in the Abbey. In common justice to the dean and chapter, he felt himself bound to express his approbation of their conduct. The dean and chapter had nearer and higher interests intrusted to them than the national taste—interests connected with the national religion. If Lord Byron had in his works attacked the Founder of our religion, and, by the beauties of his poetry, was one of the most dangerous advisers of youth, his statue did not deserve a place in the temple of our God. It was with pain he said it, but he was fully borne out by passages in the works of Lord Byron, which disqualified such a writer from having his statue admitted into that sacred place. His noble and learned friend (Lord Brougham) thought that Lord Byron was entitled to a statue in Westminster Abbey on account of his genius: but though he was a great poet, the placing his statue there would be an example injurious to our religion. It was impossible to compare Lord Byron with Shakespeare. On behalf of the church he expressed his entire and cordial approbation of the refusal by the dean and chapter, and he hoped they would adhere to it. Genius and talents were not refused admission; but it was the duty of the dean and chapter, as functionaries of the established church, and bound to protect our established religion, not to confer a distinction bestowed upon the memory of deceased Christians, upon one who was an enemy of Christianity.* — ³ Vgl. Richard Edgcumbe, History of the Byron Memorial (London 1883). — ⁴ Vgl. Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich v. Müller (Stuttgart 1870) 31. — ⁵ Vgl. über die ganze Denkmalsangelegenheit Edgcumbe a. a. O. Da der Garten, in welchem das Denkmal steht, nach dem Hyde Park zu, der einzigen Seite, von wo aus dasselbe für das Publikum zu sehen ist, durch ein ziemlich hohes eisernes Gitter abgeschlossen, außerdem der Dichter sitzend dargestellt ist und das Denkmal sich vom Hintergrunde wenig abhebt, gehen Tausende an der Stelle vorüber, ohne es gewahr zu werden. — ⁶ Vgl. darüber J. O. E. Donner, Lord Byrons Weltanschauung (Helsingfors 1897) 55 ff. — ⁷ Vgl. das Kapitel „Byron and Carlyle“ bei Heinrich Kraeger, Der Byronsche Heldentypus (München 1898) 109 ff. — ⁸ Walter W. Skeat, Questions for Examination in English Literature. Second Edition (London 1887). — ⁹ K. Elze, R. Ackermann, W. Wetz, E. Köppel. — ¹⁰ Vgl. die Bibliographie bei Ackermann, Lord Byron (Heidelberg 1901) XI ff. Aus den letzten Jahren wären besonders die folgenden Abhandlungen hinzuzufügen: H. Gillardon, Shelley's Einwirkung auf Byron (Karlsruhe 1898); R. Ackermann, Lord Byrons Verlobung, Ehe und Scheidung (Engl. Stud. XXXII, 185 ff.); dazu ein Nachtrag (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1893, 1. Mai); F. Melchior, Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron (Leipziger Diss. 1902); F. A. Millidge,

Byrons Beziehungen zu seinen Lehrern und Schulkameraden und deren Einfluß auf seine literarische Tätigkeit (Erlanger Diss. 1903); L. Fuhrmann, Die Belesenheit des jungen Byron (Berliner Diss. 1903); E. Zabel, Byrons Kenntnis von Shakespeare und sein Urteil über ihn (Haller Diss. 1904); P. Holzhausen, Bonaparte, Byron und die Briten (Frankfurt a. M. 1904); W. Ochsenein, Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluß auf den jungen Heine (Bern 1905). Die Arbeiten von Eckhardt und Conrad sind am Schlusse dieser Anmerkungen angeführt. — ¹¹ Byron fügt hinzu, auch das Drama 'The Wood Demon' des Matthew Gregory Lewis, angeführt i. J. 1807, sei aus diesem Romane genommen. Diese Behauptung bedarf der Berichtigung. Das Stück ist in seiner ursprünglichen Gestalt nicht gedruckt worden. Wohl aber hat Hartley Coleridge, Poems (London 1851) I, Appendix (eine Inhaltsangabe davon gegeben. In derselben erinnert aber nichts an den Roman, außer dem Zuge, daß der dänische Bauer — für unermeßliche Reichtümer — seinen Körper und seine Seele dem Teufel verschreibt. An Byrons Drama erinnert Coleridges gelegentliche Bezeichnung des Barons des Stückes als *the Deformed Transformed*. In der späteren Bearbeitung des Stückes u. d. T. 'One O'clock; or, The Knight and the Wood-Demon' (London 1811) sind in der Handlung ebensowenig weitere Beziehungen zu dem Romane vorhanden. Der Held, Hardycnut, ist bereits bei Beginn des Stückes ein mächtiger Herrscher. Und erst am Schlusse teilt er seiner Braut Una mit: *I was not always what you see me: at my birth nature and fortune conspired to curse me. I was proud, and a peasant; voluptuous, and born deformed; poor, and the rich trampled on me; hideous, and the lovely turned from me with disgust. Pride, passion, vengeance, all fired my soul to madness, and I sealed a dreadful compact with the Wood Demon . . . She chained success to my footsteps; she rendered me invulnerable in battle; she endowed me with perpetual youth and health; and she cast over my person a magic charm to dazzle all female eyes, and seduce all female hearts. I was rich, potent, beloved and wretched! for, oh! to that fatal bond was annexed a penalty . . . On the seventh of each revolving August I bound myself to bathe yon mystic shrine with human blood. But I ever chose those victims whom childhood secured from guilt, and who had nothing to dread in dying but the pangs of death; eight children have bled beneath my dagger; Leolyn must be the ninth; but, hadst thou rescued him, Una, thou must have supplied his place.* Hierin erinnert nur die ursprüngliche Mißgestaltung und etwa die Waldhexe an den Roman. — ¹² Der genaue Titel ist: *The Three Brothers: A romance. By Joshua Pickersgill, jun. Esq. In four volumes (London: Printed for John Stockdale, Piccadilly. 1803).* In dem Kataloge der Bodleyana ist noch eine Ausgabe von 1808 angeführt. Tatsächlich aber ist dies die Ausgabe von 1803, welche Jahreszahl auf den Titelblättern der vier Bände mit Tinte in 1808 verwandelt ist. Auf den Titelblättern aller vier Bände stehen die folgenden Verse:

A Tale of Horror! which but to hear it told,	Hatred, blasphemy, and the viler love,
Shall freeze the youngest blood to aged cold;	Gleamless of virtue, are depict above.
Appal the soul, like to the Author's when	Youths of passion! forth! denounce my page!
He paus'd, and fear'd the daring of his pen.	For clear revealing all your passions' rage!
In dim'st attire Mystery leads the song,	But ye of gentler souls! some plaudings vent,
Inventive Arts protract the issue long;	For justly dooming Passion's punishment.

Der Verfasser schickt außerdem jedem Kapitel eine kurze Einleitung in Versen voraus. Auch hat er im dritten Bande S. 59 bis 64 ein Gedicht eingeflochten: „Love's Empire“. — ¹³ Eine kurze Inhaltsangabe findet sich in der Byron-Ausgabe von Prothero und Coleridge, Poetry V, 473. — ¹⁴ Sehr poetisch aber ist die Schilderung des Erscheinens des Teufels (IV, 343 ff.): *Arnaud hid him to a cavern of stupendous dimensions, which was bosomed in a solemn and unfrequented forest. There he imitated those rites, of which he had learned the formality and effect in books of necromancy. Though the sensitive earth already*

shuddered beneath his feet, he persisted, and uttered, with a desperate but faltering voice, those incantations, which conjured the prince of hell to appear, without dissembling himself by any human representation. Gradually became audible the fluttering of immense pinions, that storming the ambient air, fanned it away with the rapidity and uproar of torrents of water. The gusts, being more impetuous than when new blown by the wintry north, were hardly to be withstood by Arnaud, who meditated to hide himself in the subterfuges of the cavern; in an instant the loftiest branches were bared of their leaves, while the birds, on westward wing, vainly laboured against the blast, but caught in its resistless eddy, were whirled with shrieks around, or torn to piecemeal in the circulation, or dashed with shattered plumage to the ground. An azotic vapour clouded the cave wherein was Arnaud; it thickened, and at length condensed to a local appearance; but so magnificent and dimensionless that eye could not measure, or thought understand it. Arnaud must have fallen, had not petrification bound his nerves; but his mind died in its terror of standing before him who had combated the Almighty. His thoughts no longer were his own, but passed away to the subject of them, who strait assumed figure, mien, and punoply, as at that time, the cave enlarging to contain him. His stature presented the realization of that magnificent idea of sculpturing Mount Athos into human symmetry. A shield he bore graced with the interception of ten thousand thunderbolts; in his right hand a spear, whereof the spand was shivered like a storm riven mast, and the steely blade melted by the hostile lightning: his helm was topt with plumes that waved a tempest. His presence shrivelled the herbage, and scorched up the veins of their fruitfulness; where he stood the earth quaked and yawned as though his glances inflamed the mineral combustion to infest its womb. Those glances issued not from limited sources as the eye of Man. Satan was all eye, from which Arnaud could not escape whichever way he turned. Like the roaring of many winds that breath came round Arnaud, which was used to blow up the furnaces of the damned. His words, like the immediate thunder, stunned the sense. — ¹⁶ The Gentleman's Magazine LXXIV (Jahrgang 1804) 1047 fl. — ¹⁷ Byron-Ausgabe von Prothero und Coleridge; Letters and Journals I, S. 43. — ¹⁸ Dieses Ergebnis steht in ziemlich direktem Gegensatz zu dem Urteile von S. Sinzheimer, Goethe und Byron (München 1894), 53 fl., wonach unser dramatisches Bruchstück „weit mehr den Goetheschen Einfluß auf Byron verfolgen läßt, als die vielgenannten ‚Manfred‘ und ‚Kain‘“. Vgl. auch S. 58. Aber Sinzheimer hat den Roman nicht gekannt, und so ist sein Urteil hinfällig. — ¹⁹ Das Umgekehrte liest man bei Sinzheimer a. a. O. 58: „Die Ähnlichkeiten (nämlich zwischen dem ‚Faust‘ und unserem Drama) erstrecken sich sogar . . . auf die Sprache . . . und man braucht nur den Chor der Engel des I. Teiles ‚Faust‘ mit der Beschwörung des ‚Freunden‘ I. Akt, 1. Szene zu vergleichen, um diese Ähnlichkeiten genau herausfinden zu können.“ Als Beweis stellt er gegenüber:

Christ ist erstanden	Schatten der Mächtigen,
Ans der Verwesung Schoß,	Pflichtige Geister,
Reißet von Banden	Schatten der Prächtigen,
Freudig euch los!	Euch ruft der Meister!
Thätig ihn preisenden,	Dämonen — heroische,
Liebe beweisenden,	Die in früheren Jahren
Brüderlich speisenden,	Philosophen, stoische,
Predigend reisenden,	Oder Sophisten waren.
Wonne verheißenden	
Euch ist der Meister nah!	
Euch ist er da!	

Die einzige Ähnlichkeit ist hier, was den sprachlichen Ausdruck betrifft: „Euch ist der Meister nah“ und:

„Euch ruft der Meister“. Sinzheimer hätte nicht unterlassen sollen, neben der deutschen Übersetzung das englische Original einzusetzen. Er würde dann gesehen haben, daß es dort heißt: *This is the hour*. Damit ist, abgesehen von den metrischen Verhältnissen (vgl. darüber oben S. 17), die einzige vermeintliche Ähnlichkeit beseitigt. — ¹⁹ Lord Byron (Berlin 1903) 192. — ²⁰ Vgl. Byrons kurze Aufzeichnung bezüglich dessen, was das zweite Bruchstück (offenbar die zweite Szene, des dritten Teiles behandeln sollte: *Jealous — Arnold of Caesar. Olympia at first not liking Caesar — then? — Arnold jealous of himself under his former figure, owing to the power of intellect, etc.* — ²¹ A. a. O. — ²² Geschichte der deutschen Literatur (Berlin 1883) 717. — ²³ Vgl. Eckermanns Gespräche mit Goethe, 8. November 1826. — ²⁴ Ebenda, 29. November 1826. — ²⁵ Bald nach dem Erscheinen brachten drei — auch in Coleridges Ausgabe angeführte — englische Zeitschriften Besprechungen des Dramas: *The London Magazine* IX, 315 fl.; *The Scots Magazine and Edinburgh Literary Miscellany, New Series*, XCIII, 353 fl.; *The Monthly Review or Literary Journal, Enlarged*, CIII, 321 fl. Alle drei sind ziemlich oberflächlich und voll Vor-eingenommenheit gegen den Dichter. Es lohnt sich nicht, näher auf sie einzugehen. — Über spätere Beurteilungen des Stückes mag etwas gesagt sein. J. H. Groag, *Lord Byron als Dramatiker* (Programm der Staats-Ober-Realschule in Linz, 1877) hat in dieser sonst sehr lesenswerten Arbeit unser Drama gänzlich mißverstanden. Es heißt da: „Arnold ist ein höchst unbedeutender und kleinlicher Mensch. Er jammert wie ein törichtes Mädchen und will sich das Leben nehmen, weil seine Maske nicht schön genug ist, um die Weiber auf den ersten Blick in ihn verliebt zu machen. Er versucht es zwar uns zu überzeugen, daß er sich zu etwas Höherem geboren und berufen fühle.“ Gut ist jedoch Groags Charakteristik Cäsars. — Der Abschnitt „Faust und The transformed deformed“ (so!) bei S. Sinzheimer a. a. O. 53 fl. leidet an Unklarheiten, Mißverständnissen und handgreiflichen Unrichtigkeiten, die ihren Grund z. T. in mangelhafter Kenntnis der englischen Sprache haben und über welche schöne Phrasen nicht hinweg-täuschen. — Wenn R. Ackermann, *Lord Byron* (Heidelberg 1901) 133 sagt: „Die Geschichte, so, wie wir das Fragment besitzen, ist chaotisch und unklar“, so vermag ich dem nur insoweit zuzustimmen, als mit der zweiten Szene des ersten Teiles, wie oben dargelegt, tatsächlich eine Änderung des Motivs beginnt. — Eduard Eckhardt, *Lord Byron als Dramatiker* (Baltische Monatschrift 54, 273 fl.) macht S. 283 nur einige nicht in die Tiefe gehende und für eine solche Spezialuntersuchung nicht genügende Angaben. — Was E. Köppels Ausführungen betrifft, so habe ich zwei Punkte bereits S. 19 und 20 berührt. Ich füge nur noch hinzu, daß es mir nicht richtig erscheint, den „großen, schwarzen Mann“ als „Geist“ oder „Dämon“ zu bezeichnen; es ist einfach seine satanische Majestät. — Endlich Hermann Conrad, *Byron als Dramatiker* (Bühne und Welt V, 437 fl. und 492 fl.) begnügt sich S. 445 Anmerkung mit der Äußerung, daß das Stück „in mancher Beziehung sehr interessant“ sei.