

## Lord Byrons Urteile über Italien und seine Bewohner, ihre Sprache, Litteratur und Kunst.

Die Urteile eines bedeutenden Mannes über ein fremdes Land, in dem er lange Jahre gelebt, dessen Bewohner er genau kennen gelernt hat, sind in vieler Hinsicht von hohem Werte. Auch ohne Geograph oder Ethnologe zu sein, wird ein ruhiger Beobachter von umfassender Bildung und gerechtem Sinne in dieser Beziehung manche Äußerung thun, die auf allgemeine Gültigkeit Anspruch erheben darf. Wenn aber Phantasie und Empfindung bei dem Beurteilenden überwiegen, wenn er mehr ein Mann der Stimmung und des Impulses als ein kühler Verstandesmensch ist, so verlieren seine Ansichten über fremdes Volkstum oft ihren allgemeinen Wert und verdienen mehr nur als ein Beitrag zur Kenntnis seiner eigenen Persönlichkeit Berücksichtigung. Was eine so subjektive, von vorgefaßten Meinungen so abhängige Dichternatur wie die Byrons über das italienische Land und Volk geurteilt hat, das wird somit in der Hauptsache nur als ein Beitrag zur Charakteristik des Dichters selbst Beachtung verdienen. Die vorliegende Abhandlung will deshalb nichts weiter sein als eine Ergänzung unseres Wissens über Byron, der als Dichter und Mensch in seinem Vaterlande noch immer nicht überall gebührende Würdigung und gerechte Beurteilung gefunden hat.

Lord Byron hat den Boden Italiens im Oktober 1816 zum erstenmale betreten und diesem Lande im Juli 1823 für immer den Rücken gekehrt. Fast sieben Jahre seines kurzen, aber an tiefwirkenden Erfahrungen und glänzenden litterarischen Thaten so reichen Lebens hat er somit in Italien verbracht. Überaus mannigfaltig und bedeutsam mußten die Anregungen sein, die ein dichterischer Genius von der Bedeutung Byrons von dem Lande der Schönheit empfing. Wenn schon bei Goethe, dessen Aufenthalt in Italien vergleichsweise doch nur kurz war, der Einfluß dieses Landes ein so großer gewesen ist, daß man von jener Zeit an einen neuen Abschnitt in der geistigen Entwicklung des Dichters rechnen darf: wie viel mehr mußte dies bei Byron der Fall sein, der nach Treitschkes treffendem Wort<sup>1)</sup> in Italien als „treuloser Engländer zu kontinentalen Sitten und Gedanken abfiel“ und in höherem Maße noch als Goethe die Ideen des Weltbürgertums zu den seinen gemacht hatte! So sind denn manche seiner Dichtungen — wie die venetianischen Trauerspiele *Marino Faliero* und die *Zwei Foscari*, wie der *Beppo* und in gewissem Sinne sogar sein *Don Juan* — ganz aus italienischem Geiste herausgeboren, dergestalt, daß man sie für wohlgelungene Übersetzungen italienischer Originale halten könnte. Andere, wie der vierte Gesang von *Childe Harold*, bieten immer wechselnde Bilder von den Eindrücken, welche das schönheitstrunkene Auge des Dichters von dem an landschaftlichen Reizen und Stätten geschichtlicher Erinnerung so überreichen Lande empfing; und mit Ausnahme von Byrons späteren dramatischen Dichtungen lassen fast alle die zahlreichen Werke, die in den Jahren von 1816 bis 1823 entstanden, den Einfluß Italiens deutlich erkennen. Aber nicht die Dichtungen Byrons allein haben wir zu berücksichtigen, wenn wir uns ein vollständiges Bild von seinen Anschauungen über Italien machen wollen. Auch seine Briefe an Freunde in England bieten dazu reichen Stoff, und zur Ergänzung dienen gelegentliche Äußerungen, die er in Gesprächen mit Medwin, der Gräfin Guiccioli, Lady Blessington und anderen Personen gethan hat. Alle diese Quellen und Hilfsmittel haben bei der folgenden Darstellung Berücksichtigung gefunden, so weit sie erreichbar waren; doch sei schon hier hervorgehoben, daß das oft genannte Werk der Gräfin Guiccioli<sup>2)</sup> dem Verfasser überraschend wenig neues bot. Die langjährige Freundin des Dichters, die seiner Person ihr Lebensglück geopfert,

<sup>1)</sup> Historische und politische Aufsätze, von Heinrich von Treitschke, 3. Auflage, Leipzig 1867. Darin die Abhandlung: Lord Byron und der Radikalismus; vgl. S. 337. — <sup>2)</sup> Lord Byron, jugé par les témoins de sa vie, 2 vol., Paris 1868.

die ihn wie wenige gekannt und beeinflusst hat, war auch mehr als andere dazu berufen, über seine Anschauungen und Bestrebungen Aufklärung zu verbreiten. Wer in dieser Erwartung ihre Aufzeichnungen zur Hand nimmt, wird bitter enttäuscht sein. Das umfangliche Werk enthält wenig, was nicht andernorts bequemer zu finden wäre; es bietet ein stark idealisiertes Bild des Menschen Byron und beweist, daß seine Verfasserin nicht dazu geschaffen war, die Eigenart des Dichters ganz zu begreifen, dessen Werke bei ihrer sehr geringen Kenntnis der englischen Sprache sich freilich ihrem eindringenden Verständnis entzogen.

Unsere Darstellung der Urteile Lord Byrons über Italien wird mit einer Schilderung der Eindrücke zu beginnen haben, welche Land und Leute, ihre Städte, ihre Sitten, ihre politischen Bestrebungen auf den Dichter machten. Weiterhin werden die Ansichten Byrons über die italienische Sprache und Litteratur zur Besprechung kommen, und endlich mag der Versuch gewagt werden, seine Mitteilungen über italienische Kunstwerke, namentlich solche aus dem Gebiete der Malerei und Plastik, zu beurteilen. Dabei sollen überall die Äußerungen des Dichters in Briefen und Gesprächen seinen Urteilen in poetischer Form vorangehen, wenn auch beides nicht immer leicht von einander zu trennen sein wird. Denn wie die Briefe Byrons und seine mündlichen Äußerungen reich sind an wahrhaft poetischen Stellen, so sind seine Dichtungen nicht selten nur Wiederholungen, Umschreibungen und nähere Ausführungen dessen, was er früher in ungebundener Form geäußert hatte. Byrons poetische Werke sind ja zumeist Gelegenheitsgedichte im besten Sinne, das abgeklärte Spiegelbild der Eindrücke, welche Umgebung und Ereignisse auf sein tief empfindendes Gemüt gemacht haben.<sup>3)</sup>

Bekanntlich hatte die erste große Reise des Dichters den äußersten Südosten Europas vornehmlich zum Ziele gehabt. Anfang Juli 1809 hatte Byron England verlassen, war über Portugal und Spanien mit Umgehung von Italien nach der Balkanhalbinsel gereist und hatte sich hier, namentlich in Albanien und Griechenland wie in Konstantinopel, bis in den Sommer 1811 aufgehalten. Nach seiner Rückkehr in die Heimat veröffentlichte Byron als poetische Frucht seiner Reise jene episch-lyrischen Dichtungen, welche seinen Namen wie im Sturme zu einem der gefeiertsten seiner Zeit und ihn selbst, den Dichter-Lord, zum begehrtesten Gast in den Kreisen der englischen Aristokratie machten. In jene Zeit fallen die ersten Andeutungen von Byrons Plane zu einer Reise nach Italien. In dem Tagebuche, das der Dichter in den letzten Monaten des Jahres 1813 und den ersten des folgenden Jahres führte, lesen wir:<sup>4)</sup> 'My hopes are limited to the arrangement of my affairs, and settling either in Italy, or the East (rather the last), and drinking deep of the languages and literature of both.' Im April 1814 lehnte Byron den Vorschlag seines Freundes Thomas Moore zu einem gemeinsamen Ausfluge nach Frankreich mit dem Bemerkten ab, er ziehe den Aufenthalt in Italien vor: Rom, Mailand, Neapel, Florenz, Turin und Venedig zögen ihn gleichmäßig an; er sei bereit, einen Trauring zu kaufen, ein Weib zu nehmen und in Gesellschaft des Freundes am Arno oder Po, oder an der Adria in einem Landhause sich niederzulassen.<sup>5)</sup> Jener wichtige Brief an Moore, welcher die erste Mitteilung von des Verfassers ernstlichen Heiratsabsichten enthielt, beweist, daß Byron selbst damals seine Reisepläne nicht ganz aufgegeben hatte. Am 15. September 1814 schrieb der Dichter aus Newstead Abbey seinem Freunde, es verlange ihn, Venedig, die Alpen, 'and Parmesan cheeses' zu sehen: die Ausführung dieses Planes hänge freilich von einem wichtigen Umstande ab, dessen Eintreten für den nächsten Tag zu erwarten sei.<sup>6)</sup> Dieses Ereignis war die Antwort auf Byrons abermalige Werbung um die Hand der Miß Milbanke, die bekanntlich in bejahendem Sinne ausfiel. Damit traten natürlich des Dichters Reisepläne zunächst in den Hintergrund. Als aber die vollzogene Ehe einen so unglücklichen Verlauf nahm, als Lady Byron ihren Gemahl im Januar 1815 verlassen hatte, um nimmer zu ihm zurückzukehren, als die gesamte vornehme Gesellschaft von London sich

<sup>3)</sup> 'I can never write but on the spot' sind des Dichters eigene Worte. Vgl. Thomas Medwin, *Conversations of Lord Byron: noted during a Residence with his Lordship at Pisa, in the years 1821 and 1822*, London 1824, p. 192. Nach J. C. Jeaffreson's Ansicht (*The Real Lord Byron. New Views of the Poet's Life*. 2 Vol., London 1883) sind Medwins Berichte nur mit großer Vorsicht aufzunehmen (vgl. II, 154, 155); nach Karl Elze (*Lord Byron. Dritte umgearbeitete Auflage*. Straßburg, 1886) „kann man ihm die Glaubwürdigkeit nicht absprechen“ (vgl. S. 261). — <sup>4)</sup> Vgl. *Letters and Journals of Lord Byron: with Notices of his Life*, by Thomas Moore. Third Edition, London, John Murray, 1833, three Volumes; I, 554. — <sup>5)</sup> Moore II, 55 (Brief an Moore vom 9. April 1814). — <sup>6)</sup> Moore II, 99.



mit Abscheu von dem Dichter abwandte, dem allein man die Schuld an dem traurigen Zerwürfnis zuschob: da verließ Byron abermals den heimatlichen Boden, den er nicht wieder betreten sollte. Er reiste am 25. April 1816 von England ab, fuhr über Belgien den Rhein aufwärts nach der Schweiz und ließ sich in der Nähe von Genf für einige Zeit nieder. Aber auch hier war seines Bleibens nicht lange. Zunächst ohne bestimmtes Reiseziel — dachte er doch damals auch an einen Sommeraufenthalt in Dalmatien<sup>7)</sup> — besuchte er im September 1816 mit seinem Freunde Hobhouse das Berner Oberland und reiste dann Anfang Oktober über Martigny und den Simplon nach Oberitalien ab.

Der erste Eindruck, den das Land auf den Dichter machte, war ein recht günstiger. Die Borromäischen Inseln im Lago Maggiore, die er auf dem Wege nach Mailand besuchte, fand er schön, aber „zu gekünstelt“.<sup>8)</sup> Mailand und seine Bevölkerung gefielen ihm sehr; auf der Ambrosianischen Bibliothek fesselte ihn besonders der Briefwechsel zwischen Lucrezia Borgia und dem Kardinal Bembo. Auf dem Wege nach Venedig, wo er den nächsten Winter zu verbringen gedachte, kam er am Gardasee vorüber und ließ sich hier die Sage von einer durch ein Erdbeben verschlungenen, bei ruhigem Wetter auf dem Boden des Sees sichtbaren Stadt erzählen — eine Überlieferung, die uns an jene von der sagenhaften Stadt Vineta an der Ostsee erinnert.<sup>9)</sup> In Verona verweilte er zwei Tage, ohne daß die 'usual marvels' der Stadt ihn besonders angezogen hätten; nach seiner Meinung haben Katull, Klaudian und Shakespeare für Verona mehr geleistet als seine Bewohner; doch verfehlte das angebliche Grabmal der Julia und die ehrliche Gläubigkeit, mit der die Veroneser an der Wahrheit der Geschichte von Romeos unglücklicher Liebe hingen, einen tieferen Eindruck nicht.<sup>10)</sup>

In Venedig traf Byron Anfang November 1816 ein. Hier nahm er nun bis in den April des folgenden Jahres dauernden Aufenthalt. Er hatte seit früher Jugend für diese Stadt eine besondere Vorliebe<sup>11)</sup> gehabt und sah sich in seinen Erwartungen nicht enttäuscht. Der „offenbare Verfall“ der Stadt störte den Dichter um so weniger, als er, der Erbe von Newstead Abbey, seit langer Zeit „mit Ruinen vertraut“ gewesen war. Für ihn war Venedig „ein poetischer, ein klassischer Ort“, durch die Erinnerung an Shakespeare und Otway geheiligt. Die Stadt gefiel ihm ganz so, wie er erwartet hatte, und er hatte viel von ihr erwartet; sie war einer der Orte, „die er kannte, ehe er sie noch gesehen“. Besonderes Behagen fand er an der 'gloomy gaiety' der Gondeln und der Stille in den Kanälen.<sup>12)</sup> Auf seinen langen Spazierritten am Strande der Adria entzückte ihn namentlich der Anblick des venetianischen Sonnenunterganges. Keine andere italienische Stadt biete einen so herrlichen Sonnenuntergang wie Venedig, äußerte er später; dies Schauspiel spotte wahrlich der Kunst des Malers wie des Dichters und habe den Hauptreiz seiner Ausflüge in Venedigs Umgebung gebildet.<sup>13)</sup>

Neben den Vorzügen der herrlichen Lage der Lagunenstadt genoß der Dichter auch die Annehmlichkeiten regen Verkehrs mit ihrer Bevölkerung. Mit den vornehmen Kreisen der Venetianer knüpfte er bald gesellschaftliche Verbindungen an, die ihn anfänglich sehr befriedigten. Schon in Mailand hatten die Italiener, deren Bekanntschaft ihm gemacht, ihn angenehm berührt; er nannte sie 'intelligent and agreeable', die Stadt „höflich und gastfrei“.<sup>14)</sup> Von den Mailänder Litteraten hatte er manche persönlich kennen gelernt, darunter auch Monti, „den berühmtesten der lebenden italienischen Dichter“, mit dem er Besuche austauschte, den er freilich später wegen seiner politischen Haltlosigkeit als den „Judas des Parnasses“ verabscheute;<sup>15)</sup> und im Hause des Marquis de Brême war er mit manchem Vertreter der vornehmen Bevölkerungsklassen bekannt geworden.<sup>16)</sup> Den Mittelpunkt der höheren Gesellschaftskreise Venedigs bildete damals die Gräfin Albrizzi, die sich auch als Schriftstellerin einen Namen gemacht und in ihren *Ritratti di Uomini Illustri* ein fesselndes Bild Byrons entworfen hat.<sup>17)</sup> Der Eindruck, den die Gräfin bei flüchtiger Bekanntschaft

<sup>7)</sup> Vgl. den Brief an Murray aus Diodati bei Genf; Moore II, 225. — <sup>8)</sup> Brief an Murray aus Mailand; Moore II, 263 ff. — <sup>9)</sup> Brief an Moore aus Verona; Moore II, 268. — <sup>10)</sup> Moore II, 272. — <sup>11)</sup> Vgl. die 18. Strophe des 4. Gesanges von Childe Harold: 'I loved her from my boyhood; she to me — Was as a fairy city of the heart' etc. — Die Citate aus Byrons Dichtungen geben wir nach der Tauchnitz Edition: *The Works of Lord Byron, Complete in five Volumes, Leipzig 1866, vol. VIII—XII* (s. Bd. 2, S. 131 ff.). — Vgl. auch den Brief an Moore aus Venedig, Moore II, 274: '... it (Venice) has always been (next to the East) the greenest island of my imagination.' — <sup>12)</sup> Brief an Murray, Moore II, 284. — <sup>13)</sup> Medwin, S. 16. — <sup>14)</sup> Brief an Murray, Moore II, 265, 267. Dieser Äußerung scheint freilich eine von Moore (II, 267) erwähnte Stelle in des Dichters 'Memoranda' zu widersprechen, in der Byron sagt, er sei sich in Mailand vorgekommen 'like a ship under quarantine'. — <sup>15)</sup> Elze, S. 217. — <sup>16)</sup> Brief an Moore, Moore II, 270. — <sup>17)</sup> Elze, S. 504 ff.

auf den Dichter machte, kann kein ungünstiger gewesen sein. Byron nannte sie damals „die de Staël von Venedig“, „sehr gelehrt, natürlich und gutmütig, sehr höflich gegen Fremde und wohl gar nicht leichtfertig.“<sup>18)</sup> Später besuchte der Dichter auch andere vornehme Zirkel, wie den Salon der Gräfin Benzoni,<sup>19)</sup> bis sein Wohlgefallen am Verkehr mit Vertreterinnen der niederen Volksklassen ihm den Geschmack an dem Umgang mit diesen hochstehenden Kreisen verleidete, deren mangelhafte Bildung und litterarische Bestrebungen ihn bald mehr abstießen als anzogen.<sup>20)</sup>

Es ist in der That bemerkenswert, daß das anfänglich so günstige Urteil Byrons über die Venetianer allmählich einer ganz anderen Ansicht Platz machte. Während er noch zu Anfang des Jahres 1818 an seinen Freund Rogers geschrieben hatte, er ziehe Venedig jeder anderen Stadt in Italien vor, hier beabsichtige er den Rest seines Lebens zu verbringen:<sup>21)</sup> war er zwei Jahre später ganz anderer Meinung geworden. An Hoppner, den englischen Konsul in Venedig, schrieb er schon im Juli 1819 von Ravenna aus, Venedig erregte ihm nur Abscheu, wenn er es mit anderen italienischen Städten vergleiche: er meine damit die Venetianer, denn die Stadt selbst sei so herrlich wie ihre Geschichte.<sup>22)</sup> Diese Sinnesänderung mag zum Teil ihren Grund haben in dem Gefühle der Übersättigung, das Byron überkam, als er in Venedig den Becher der sinnlichen Freuden bis zur Hefe geleert hatte; zum anderen Teile ist sie die Wirkung des Ärgers, den der Dichter empfand, als sein eigenartiges Liebesverhältnis zur Gräfin Guiccioli gerade in den Kreisen Mißbilligung fand, die in solchen Dingen so laxe Anschauungen hegten. Damals nannte er den Nationalcharakter der Italiener gründlich verderbt;<sup>23)</sup> er behauptete, daß auch Moore, der auf einige Zeit Byron in Venedig besucht hatte, diese Stadt als einen „traurigen Ort“ hasse;<sup>24)</sup> und auch später noch behielt er diese Ansicht bei. Zu Medwin äußerte er in Pisa im Jahre 1821, er verabscheue jegliche Erinnerung an die Bevölkerung von Venedig und sein eigenes Treiben daselbst; das Leben in der Lagunenstadt entnervte Körper und Geist; es habe ihn ermüdet und schließlic mit Ekel erfüllt; er sei froh gewesen, als er ihr habe den Rücken kehren können.<sup>25)</sup>

Die dauernde Trennung Byrons von Venedig fand freilich erst im Dezember 1819 statt. Vorher hatte er diese Stadt schon einige Male auf kürzere Zeit verlassen. So reiste er im April 1817 von Venedig ab, um Rom kennen zu lernen. Sein Weg führte ihn zunächst nach Ferrara. Der Besuch des Gefängnisses, in welchem Torquato Tasso sieben Jahre geschmachtet hatte, ergriff ihn mächtig und regte ihn zur Abfassung des *Lament of Tasso* an. In Florenz hielt er sich zwar nur einen Tag auf,<sup>26)</sup> da er jeder Begegnung mit seinen dort zahlreich versammelten Landsleuten aus dem Wege gehen und möglichst bald in Rom eintreffen wollte. Aber er liefs doch die künstlerischen Sehenswürdigkeiten der Arnostadt nicht unbesucht und kehrte aus den beiden Galerien „trunken von Schönheit“ zurück. Diesen Eindruck fand er später bestätigt, als er im November 1821 auf der Reise nach Pisa in Florenz abermals ganz kurzen Aufenthalt nahm und in Begleitung seines Freundes Rogers die Kunstschatze der Stadt besichtigte.<sup>27)</sup> Rom betrat er mit hochgespannten Erwartungen, und dieselben wurden mehr als erfüllt. 'Rome the Wonderful' entzückte ihn mehr als alles, was er seit Athen und Konstantinopel gesehen.<sup>28)</sup> Er durchstreifte zu Pferde die Umgebungen der ewigen Stadt und sammelte bei den Denkmälern vergangener Größe und Macht die Eindrücke, die er bald darauf im vierten Gesange von *Childe Harold* so ergreifend wiedergab. Auf einen Besuch von Neapel verzichtete er. Für Byron war Neapel nur die „zweitschönste Seestadt“,<sup>29)</sup> die erste und die dritte — Konstantinopel und Lissabon — hatte er aber schon gesehen; dazu kam, daß der Vesuv sich damals gerade ruhig verhielt und Byron schon früher am Ätna vorübergekommen war.<sup>30)</sup> Mit Recht bemerkt Elze, daß der Besuch von Neapel und seinen Umgebungen den Dichter „zu einer der schönsten Episoden des *Childe Harold* hätte begeistern können.“<sup>31)</sup> Neapel wurde ihm namentlich dadurch ver-

<sup>18)</sup> Brief an Moore, Moore II, 281. — <sup>19)</sup> Moore II, 283. — <sup>20)</sup> Einen ergötzlichen Beweis für die oberflächliche Bildung, welche die italienischen Besucher des Salons der Gräfin Albrizzi zur Schau trugen, s. bei Moore II, 519. — <sup>21)</sup> Moore II, 412. — <sup>22)</sup> Moore II, 483. — <sup>23)</sup> Moore II, 550. — <sup>24)</sup> Moore II, 556. Freilich protestierte Moore gegen solche Übertreibung. — <sup>25)</sup> Medwin S. 55, 78, 83. — <sup>26)</sup> Brief an Murray, Moore II, 342. — <sup>27)</sup> Moore III, 287. — <sup>28)</sup> Moore II, 344. — <sup>29)</sup> Elze 223. — <sup>30)</sup> Brief an Moore; Moore II, 336. — <sup>31)</sup> So hat Byron sich auch den Anblick von Pästum entgehen lassen, was er indessen nicht zu bedauern schien: 'Paestum cannot surpass the ruins of Agrigentum, which I saw by moonlight.' (Medwin p. 10.). Dies muß auf der ersten Reise des Dichters im Sommer 1809 gewesen sein, auf dem Wege von Gibraltar nach Malta. Genauere Angaben darüber fehlen bei Moore (vgl. I, 252, 253), doch mag sich näheres finden in John Galts Leben Byrons, das wir nicht einsehen konnten (vgl. Elze 93, 94).



leidet, daß daselbst zu viele Engländer verweilen; und da es ihn trieb, nach Venedig zurückzukehren, blieb er auf seiner Rückreise auch in Florenz nicht länger als unbedingt nötig war.<sup>32)</sup> Aber ganz aufgegeben kann Byron auch damals den Gedanken an eine Reise nach Neapel nicht haben. Daß er diese Stadt und den Vesuv nicht gesehen, mochte ihm doch als eine Lücke in seiner Kenntnis Italiens erscheinen: noch im Herbst 1822 trug er sich vorübergehend mit dem Plane, einen Ausflug nach Neapel zu machen; die Ausführung desselben kam leider nicht zu stande.<sup>33)</sup>

Mailand, Verona, Venedig, Ferrara, Florenz und Rom sind also die wichtigeren italienischen Städte, die Byron zunächst kennen lernte. Weiter nach Süden als bis zur ewigen Stadt ist er überhaupt nicht gekommen, und auch im nördlichen und mittleren Italien hat er manchen interessanten Ort niemals besucht. Andere Städte, wie Padua, Bologna und Pisa, in denen er später kürzere oder längere Zeit verweilte, scheinen als solche kaum einen tiefergehenden Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Dagegen sprach er sich im Jahre 1819 nach einem zweiten Besuche von Ferrara über diese Stadt und ihre Bewohner sehr befriedigt aus. Abermals besuchte er hier Tassos Gefängnis, und gern verweilte er in den Kreisen, welche die Familie des Grafen Mosti um sich versammelte.<sup>34)</sup> Auf dem Friedhofe zu Ferrara fand er einige Grabinschriften, deren rührende Einfachheit ihm tief zu Herzen ging.<sup>35)</sup> Besonders gern aber hielt er sich in Ravenna auf. Er verweilte dort das erste Mal von Anfang Juni bis Mitte August 1819, von der Sehnsucht nach der Gräfin Guiccioli getrieben, die er in Ravenna gefährlich erkrankt wußte. Schon damals liebte er es, das Grabmal Dantes und den durch Boccaccio und Dryden berühmt gewordenen Pinienhain aufzusuchen, den er oft zu Pferde oder im Wagen sitzend durchstreifte. Zu Ende desselben Jahres nahm Byron dann in Ravenna mit seiner inzwischen genesenen Freundin längeren Aufenthalt, besuchte mit ihr Gesellschaften aller Art und fühlte sich besonders von den Italienern, die er im Hause des Marchese Cavalli fand, sehr angenehm berührt.<sup>36)</sup> Wie sehr sein damaliges Leben in Ravenna ihm behagte, beweist eine Äußerung des Dichters aus späterer Zeit. Von Griechenland abgesehen, habe er sein Lebtage an keinem Orte so geangen wie an Ravenna, sagte Byron in Pisa zu Medwin; nur aus politischen Gründen habe er schließlich die Stadt verlassen. Die ländliche Bevölkerung sei die schönste der Welt, die höheren Klassen seien gebildet und freien Sinnes. Zu den Reizen des köstlichen Klimas sei der Umstand hinzugekommen, daß der Dichter in Ravenna niemals von neugierigen Reisenden belästigt worden sei. „Ich konnte meiner täglichen Spazierritte in den Pinienhain nicht müde werden: es ist poetischer Boden. In solcher Luft liegt etwas Begeisterndes.“<sup>37)</sup>

Es konnte nicht fehlen, daß Byron bei seinem mehrjährigen, vertrauten Umgange mit den verschiedensten Schichten der italienischen Bevölkerung in den eigenartigen Geist des Volkscharakters sich allmählich tief einlebte. Von den italienischen Sitten und Anschauungen gewann er eine genaue Kenntnis, auf die er sehr stolz war. Er erklärte wiederholt, es gebe überhaupt wenige Engländer, die Italien gründlich kennen;<sup>38)</sup> man müsse Italien gesehen haben, um das Italienische richtig zu würdigen;<sup>39)</sup> die Engländer verständen sich im allgemeinen höchstens auf die Museen und die Salons der Italiener, er selbst aber habe „im Herzen ihrer Häuser“ gelebt, in den unberührtesten, von Fremden am wenigsten beeinflussten Teilen des Landes, und habe teilgenommen an den Hoffnungen, Befürchtungen und Leidenschaften der Bewohner.<sup>40)</sup> Lange scheint sich Byron mit dem Plane getragen zu haben, seine Erfahrungen und Ansichten über diesen Gegenstand in einem Romane niederzulegen, der „italienische Sitten und menschliche Leidenschaften“ darstellen sollte,<sup>41)</sup> wie er überhaupt für die Romanschriftstellerei Anlage zu haben glaubte und stolz darauf war, daß seine Schwester und seine Tante mit aller Entschiedenheit den Dichter des *Childe Harold* für den Verfasser der anonym erschienenen *Tales of my Landlord* gehalten hatten.<sup>42)</sup> In der That soll sich nach seinem Tode zu Missolonghi in seinem litterarischen Nachlasse

<sup>32)</sup> Vgl. die Briefe an Murray bei Moore II, 357 und 322. In letzterem heißt es geradezu: 'I abhor the (English) nation and the nation me.' — <sup>33)</sup> Brief an Murray aus Genua, Moore III, 372: 'I have some thoughts of taking a run down to Naples (solus, or, at most, cum sola) this spring, and writing, when I have studied the country, a Fifth and Sixth Canto of Childe Harold: but this is merely an idea of the present', etc. — <sup>34)</sup> Brief an Hoppner aus Bologna, Moore II, 471. — <sup>35)</sup> „Martini Luigi — Implora pace“; „Lucrezia Picini — Implora eterna quiete.“ Byron fügt hinzu: 'It appears to me that these two and three words comprise and compress all that can be said on the subject — and then, in Italian, they are absolute music.' (Moore II, 471.) — <sup>36)</sup> Moore II, 571, 576. — <sup>37)</sup> Medwin 26 ff. — <sup>38)</sup> Brief an Murray, Moore III, 26: 'Your Angles in general know little of the Italians'; ähnlich Moore III, 264. — <sup>39)</sup> Moore II, 419, Anm. — <sup>40)</sup> Moore III, 18. — <sup>41)</sup> Moore II, 296. — <sup>42)</sup> Moore II, 353.

auch der Anfang eines im 14. Jahrhundert in Italien spielenden Romanes gefunden haben.<sup>43)</sup> Ob die litterarische Welt an diesen, mit Goethe zu reden, „verhaltenen“ Romanen Lord Byrons viel eingebüßt hat, sei dahingestellt. Uns will es scheinen, daß dieser vorwiegend für die Lyrik begabte Dichter seine Beanlagung für die erzählende Dichtung ebenso überschätzte wie die für das Drama, daß seiner leidenschaftlichen Natur die künstlerische Ruhe abging, welche der Romanschriftsteller höheren Stiles nicht wohl entbehren kann, und daß wir Aussprüche wie den eben erwähnten nur als Beweise seines hochgespannten Selbstgefühls anzusehen haben. Seiner Eitelkeit mochte der Gedanke schmeicheln, daß andere ihn für befähigt hielten, auch auf dem Felde prosaischer Darstellung es einem Walter Scott gleichzuthun.<sup>44)</sup>

Trotz seiner großen Vertrautheit mit dem italienischen Volkscharakter wollte Byron sich nicht dazu verstehen, seine Ansichten über diesen Gegenstand der litterarischen Welt Englands ausführlich darzulegen. Als sein Verleger Murray ihn im Jahre 1820 um ein Werk *Über italienische Sitten u. dergl.* gebeten hatte,<sup>45)</sup> lehnte er die Abfassung einer solchen Schrift, die gewiß in England ein dankbares Publikum gefunden hätte, entschieden ab und bewies damit, daß er in Italien gegen andere rücksichtsvoller und in eigenen Dingen vorsichtiger geworden war als früher. Byron antwortete auf Murrays Antrag, freilich wisse er mehr von den Italienern als die meisten Engländer; er habe „im Herzen ihrer Familien“ gelebt, bisweilen als „amico di casa“, bisweilen wohl auch als „amico di cuore of the Dama“; aber er halte sich nicht für berechtigt, über seine Wahrnehmungen ein Buch zu schreiben. Die Moral der Italiener und ihre Auffassung des Lebens sei so eigenartig, daß man sie „im Norden“ nicht würde verstehen können.<sup>46)</sup> Und in ähnlichem Sinne wie damals brieflich gegen Murray sprach er sich über italienische Sitten im folgenden Jahre gegen Medwin aus.<sup>47)</sup> Dabei äußerte er sich namentlich über die Nachteile der klösterlichen Erziehung, welche junge Italienerinnen von Stande zu ihrem Schaden von jeder Berührung mit der Außenwelt eifersüchtig abschliesse, und über das italienische Ciccisbeat, das er in möglichst günstigem Lichte darzustellen versuchte.<sup>48)</sup> Freilich waren solche Äußerungen nicht unparteiisch genug, um irgendwie als maßgebend gelten zu können; war doch Byron selbst, der das Ciccisbeat früher humoristisch verspottet hatte,<sup>49)</sup> durch sein Liebesverhältnis zur Gräfin Guiccioli ein Cavalier servente geworden. Wenn Byron in den Werken ausländischer Autoren treffende Urteile über italienische Verhältnisse fand, so versagte er ihnen seine Anerkennung nicht; was aber über Italien und die Italiener Falsches und Ungerechtes geschrieben wurde, das verfolgte er mit scharfem Spotte. Als der Dichter das Werk einer Lady Morgan über Italien gelesen hatte, schrieb er an Moore, es sei „furchtlos und trefflich“; er kenne das Land und wünsche, die Verfasserin wäre ihm früher persönlich begegnet — er hätte ihr mancherlei mitteilen können, was ihre Behauptungen gestützt haben würde.<sup>50)</sup> Dagegen fand er an Friedrich von Schlegels Bemerkungen über den gleichen Gegenstand vieles zu tadeln und verspottete in seinem 1821 geführten Tagebuche unseren Landsmann, weil dieser von 'gondolas on the Arno' gesprochen habe: 'a precious fellow to dare to speak of Italy!' <sup>51)</sup>

Den besten Beweis von Lord Byrons lebhaftem Interesse für die politischen Schicksale des italienischen Volkes bietet seine rege Beteiligung an den Bestrebungen der Carbonari, mit denen er durch Vermittelung der Familie Gamba nahe Beziehungen angeknüpft hatte. Trotz seiner Zugehörigkeit zu einem fremden Staate trat er selbst dem Bunde bei, unterstützte

<sup>43)</sup> Nach einer Angabe des Marquis de Salvo (Lord Byron en Italie et en Grèce, Londres 1825, p. 277) lautet der Beginn dieses Bruchstückes in französischer Übersetzung: „Vers l'année 1350, vivait en Italie un gentilhomme“, etc. — <sup>44)</sup> Dem widerspricht auch die Thatsache nicht, daß viele von Byrons Briefen hohen litterarischen Wert haben. Der große Kenner Macaulay urteilte: 'The letters, at least those which were sent from Italy, are among the best in our language.' (Mac.'s Essays, Tauchnitz Ed. vol. 185, p. 302.) Gerade Byron besaß viele von den Eigenschaften, die wir vom Briefsteller höherer Gattung erwarten: den knappen, bündigen Ausdruck, angenehmen Plauderton, glänzenden Witz und die Fähigkeit, das Geschaute und Erlebte anschaulich und fesselnd darzustellen. — <sup>45)</sup> Moore II, 581; III, 341. — <sup>46)</sup> Moore II, 580 ff. — <sup>47)</sup> Medwin 23 ff. Vgl. auch Moore III, 196. — <sup>48)</sup> Auf demselben Standpunkte steht der Marquis de Salvo (a. a. O. S. 17 ff.), der die gleichen Argumente mit geringerem Geschicke benutzt. Für ihn ist „l'usage des ciccisbès et des cavalieri serventi une émanation dégénérée de la chevalerie“ — die ciccisbei sind die Nachkommen der „preux chevaliers“, der „troubadours“ des Mittelalters. — <sup>49)</sup> Vgl. Beppo, Str. 36 ff. (Tauchn. Ed. II, 495 ff.). — <sup>50)</sup> Moore III, 244. — <sup>51)</sup> Moore III, 123. „Friedrich Schlegels Geschichte der alten und neuen Litteratur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812.“ Die Behauptung, daß es auf dem Arno Gondeln gebe, vermögen wir in dem 1815 zu Wien gedruckten Werke nicht nachzuweisen. Erst im Jahre 1819 hat sein Verfasser Italien persönlich besucht.



die Bestrebungen desselben durch bedeutende Geldspenden<sup>52)</sup> und benutzte seine Unabhängigkeit und Vorrechte als vornehmer Ausländer, um die Ziele des Bundes in jeder Weise zu fördern. In diesem Sinne schrieb er 1820 an Murray: 'I shall think it by far the most interesting spectacle and moment in existence, to see the Italians send the barbarians of all nations back to their own dens. I have lived long enough among them to feel more for them as a nation than for any other people in existence.' Mit Seherblick fügte er hinzu: 'But they want union, and they want principle, and I doubt their success. However, they will try, probably, and if they do, it will be a good cause.'<sup>53)</sup> Als dann der in Neapel im März 1821 unternommene Aufstand durch die Unentschlossenheit und Uneinigkeit der Italiener kläglich gescheitert war, war des Dichters Enttäuschung so groß, daß seine Lebenslust wesentlich herabgestimmt wurde und er an Shelley schrieb, es fehle ihm Neigung wie Fähigkeit, dem Vorschlage des Freundes entsprechend ein neues „großes Gedicht“ zu versuchen.<sup>54)</sup> —

Sehen wir nun zu, in welcher Weise Byron die von Italien und seinen Bewohnern empfangenen Eindrücke poetisch verarbeitet hat, so bemerken wir bald, daß kein Ort von dem Dichter Byron so oft und mannigfach verherrlicht worden ist wie die Lagunenstadt Venedig. Ihr widmete er die Anfangsstrophen des vierten Gesanges von *Childe Harold* wie die *Ode on Venice*; die burleske Dichtung *Beppo* hat Venedig zum Schauplatz und ein komisches Ereignis aus dem venetianischen Karnevalstreiben zum Inhalte; und endlich behandeln die beiden Trauerspiele *Marino Falieri* und die *Zwei Foscari* Episoden aus der inneren Geschichte der Lagunenstadt.

Der im Juli 1817 entstandene *Beppo*<sup>55)</sup> spiegelt das lustige Sinnenleben wieder, dem Byron sich in Venedig ergeben hatte, und fesselt den Leser nicht sowohl durch den an sich höchst einfachen Inhalt, als vielmehr durch seine glänzende Form und den unvergleichlichen Humor der zahlreichen Abschweifungen und satirischen Ausfälle namentlich gegen englische Sitten und Gesetze. Zwar will Byron die erste Anregung zum Gebrauch der ottave rime bei dieser burlesken Dichtung von dem Engländer Whistlecraft erhalten haben, dessen Manier er als 'excellent' bezeichnete, in dem er alsbald mit Recht den Dichter J. H. Frere vermutete;<sup>56)</sup> aber es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß ihm bei Abfassung des *Beppo* auch italienische Muster vorschwebten, wie die Dichtungen des Bojardo, Berni und Ariosto.<sup>57)</sup> Das Lokalkolorit des *Beppo* ist denn auch ein echt italienisches, insbesondere venetianisches. Wie Luigi Pulci, den Byron später noch genauer kennen lernte, gefällt sich der englische Dichter in satirischen Ausfällen gegen die katholische Geistlichkeit und geißelt ihre Bestechlichkeit und Rachsucht.<sup>58)</sup> Daneben wird das Cicisbeat humoristisch gekennzeichnet und der Reiz der italienischen Sonne und des venetianischen Sonnenunterganges in herrlichen Strophen geschildert. Hier finden wir auch die bekannten Verse zum Preise der schönen Venetianerinnen<sup>59)</sup> und der italienischen Frauen aller Klassen — der schwarzäugigen Bäuerin wie der 'more melancholy high dama', der „Eva des Landes, das noch immer ein Paradies ist“, deren Seele in ihren Augen liegt, „sanft wie ihr Klima und sonnig wie ihr Himmel“. Die unvergleichliche Meisterschaft, mit der Byron die englische Sprache beherrschte, erscheint kaum irgendwo in glänzenderem Lichte als in dieser „mit der Feder skizzierten Vorstudie

<sup>52)</sup> Tagebuch a. d. Jahre 1821, Moore III, 135. — <sup>53)</sup> Brief an Murray, Moore II, 598. Dieselbe warme Teilnahme bekunden Äußerungen wie die folgende: 'No Italian could have rejoiced more than I, to have seen a Constitution established on this side the Alps. I felt for Romagna as if she had been my own country, and would have risked my life and fortune for her.' (Medwin 282, 283.) — <sup>54)</sup> Moore III, 169. — <sup>55)</sup> Tauchn. Ed. 2. Bd., S. 496—521. — <sup>56)</sup> Moore II, 390; Elze 244. — <sup>57)</sup> Nach John Nichol ('Byron', in John Morleys 'English Men of Letters', London 1880, S. 173) verdankt Byron dem Studium der „Novelle Galanti“ des Casti manche Anregung; nach H. Taine („Histoire de la Littér. anglaise“, 4. Bd., Paris 1873, S. 400) war er auch durch die „satires très lestes de Buratti, et même les sonnets plus que voluptueux de Baffo“ beeinflusst worden. — An dieser Stelle sei bemerkt, daß Byron, soweit uns bekannt, sich über Ariosto nirgends ausführlich geäußert hat, abgesehen von einer kurzen Erwähnung im 4. Gesange des Childe Harold und einer Stelle in der 'Prophecy of Dante'. Von diesen beiden Anspielungen wird weiter unten die Rede sein. Daß er den Ariost außerordentlich hoch schätzte, ergibt sich wie aus jenem in Dantes Mund gelegten Urteil so auch aus seiner langjährigen und eingehenden Beschäftigung mit dem Orlando Furioso. Noch in Genua trug sich Byron mit der unseres Wissens nicht ausgeführten Absicht, den Ariost zu übersetzen und diese Bearbeitung mit anderen „Gelegenheitsdichtungen“ in der von ihm und Leigh Hunt begründeten Zeitschrift 'The Liberal' abdrucken zu lassen. (Vgl. Medwin 321.) — <sup>58)</sup> *Beppo*, Str. 3 und 4. — <sup>59)</sup> *Beppo*, Str. 11.

zum *Don Juan*“: <sup>60)</sup> wir erinnern nur an die ebenso knappe wie malerische und anschauliche Schilderung der venetianischen Gondeln in einer Strophe. <sup>61)</sup>

Byrons berühmtes satirisches Epos, der bald nach Vollendung des *Beppo* begonnene *Don Juan*, begnügt sich zwar nicht mit einem so eng umgrenzten Schauplatze wie Venedig; aber auch in ihm fehlt es nicht an manchen Beziehungen zu der Lagunenstadt. Darum mag eine kurze Erwähnung der Dichtung an dieser Stelle gerechtfertigt erscheinen. In Venedig wurden die ersten vier Gesänge des *Don Juan* und die satirische Widmung an ‘Bob Southey’ geschrieben; an Byrons venetianische Liebesabenteuer erinnern so manche von Don Juans Erlebnissen, und nach Venedig hätte der Dichter seinen Helden vermutlich geführt, wenn er seine Absicht, in einem der späteren Gesänge den Don Juan in Italien die Rolle eines cavalier servente spielen zu lassen, ausgeführt hätte. <sup>62)</sup> Der Dichter, dessen „Stärke“ (forte) nach seinem eigenen Ausspruch die Schilderung war, beginnt eine Aufzählung der verschiedensten Erscheinungen und Beobachtungen, die er als ‘sweet’ bezeichnet, mit der Erwähnung des „süßen Gesanges“ venetianischer Gondelführer in klarer Mondnacht. <sup>63)</sup> Auch andere merkwürdige Eigentümlichkeiten und Stätten Italiens werden im *Don Juan* gelegentlich angeführt. So schließt das Fest, welches Haydée für Don Juan veranstaltet, bei Einbruch der Dämmerung unter den Klängen des Ave Maria, dessen Wirkung auf tiefer empfindende Gemüter der Dichter ergreifend schildert; er erzählt bei dieser Gelegenheit, wie gern er in ‘Ravenna’s immemorial wood’, in der Einsamkeit von Boccaccios Pinienhaine, die schauervollen Reize der Dämmerstunde genossen habe. <sup>64)</sup> Ganz „aktuell“ und historisch getreu aber ist im fünften Gesange <sup>65)</sup> die Darstellung der Ermordung des Kommandanten von Ravenna, welche am 8. Dezember 1820 „nicht hundert Schritte von des Dichters Wohnung entfernt“ sich zutrug. Im Zusammenhange der Dichtung soll dieser Bericht, der in prosaischer Form auch in einem Briefe an Moore <sup>66)</sup> vorliegt, der Ausgangspunkt für philosophische Betrachtungen sein über das Wesen des Todes und die Nichtigkeit des menschlichen Daseins; für uns ist er zugleich ein neuer Beweis dafür, in welchem hohem Maße der Dichter des *Don Juan* eigene Erlebnisse für die Zwecke seiner Kunst zu verwerten wußte. <sup>67)</sup>

Nach der Vollendung des *Beppo* und vor dem Beginne des *Don Juan* schrieb Byron seine ‘Ode on Venice’, ein überaus ernstes, ja düsteres Gedicht, das in keiner Zeile den übermütigen Verfasser des *Beppo* verrät. Die Dichtung zeigt deutlich, daß Byron auch vor der Zeit, als sein Umgang mit der Gräfin Guiccioli ihn auf würdigere Gegenstände für seine Kunst hinlenkte, ernsteren Stimmungen zugänglich war. <sup>68)</sup> Das in vier kurze Abschnitte geteilte Gedicht <sup>69)</sup> stellt das Venedig von heute dem einstigen Venedig, dem Sitze eines freien und mächtigen Volkes gegenüber und vergleicht die halb verfallene Stadt mit dem Leibe eines Todkranken, dessen Glieder nacheinander absterben. Ihre Bevölkerung wie die Menschheit im allgemeinen sind für den Dichter nur freiwillige Sklaven herzloser Tyrannen; besser als solch thatenloses Dahinleben wäre der Tod im Kampfe um die Unabhängigkeit, oder die Flucht nach Amerika, jenem ‘great clime’, wo die Freiheit noch eine Stätte habe. Das Gedicht atmet in gleicher Weise Begeisterung für die vergangene Größe und Herrlichkeit des venetianischen Freistaates wie Erbitterung gegen seine jetzigen Unterdrücker, die „barbarischen“ Österreicher, welche letzteren Byron sein Lebtage ehrlich gehaßt und bitter verspottet hat. —

Unseres Dichters Vertrautheit mit den historischen Erinnerungen, die ihn in Venedig auf Schritt und Tritt umgaben, erhellt nirgends deutlicher als aus seinen beiden geschichtlichen Tragödien *Marino Faliero* und den *Zwei Foscari*. Schon bei seinem ersten Aufenthalte in der Lagunenstadt im Jahre 1817 mag des Dogen *Marino Faliero* tragisches Schicksal einen tiefen Eindruck auf Byron gemacht haben. Oft und lange soll er im Dogenpalaste

<sup>60)</sup> Vgl. Rudolf Gottschalls Biographie Byrons im Neuen Plutarch, 4. Teil, Leipzig 1876, S. 322. —

<sup>61)</sup> *Beppo*, Str. 19. — <sup>62)</sup> Vgl. den Brief an Murray vom Jahre 1821 (Moore II, 152): ‘I meant to have made him (Don Juan) a cavalier servente in Italy.’ — <sup>63)</sup> *Don Juan* (Tauchn. Ed. I. Bd.) I, 122. Als fernere Anspielungen auf venetianische Eigentümlichkeiten bemerken wir die Erwähnung der ‘Venetian fazzioli’ (II, 7) und eines Maskenabenteuers des Dichters (II, 209, 210). Von der Thätigkeit eines cavalier servente ist nochmals die Rede im 3. Gesang, Str. 24. — <sup>64)</sup> *Don Juan* III, 101–106. — <sup>65)</sup> *Don Juan* V, 33 ff. — <sup>66)</sup> Moore III, 72 ff. — <sup>67)</sup> Die 45. Strophe des 3. Gesanges von *Don Juan* ist eine freie Übersetzung einer Strophe aus dem 18. Gesange von Pulcis Morgante Maggiore (der 115. — nicht der 151., wie es Tauchn. Ed. vol. I, S. 130 fälschlich heißt). In der 6. Strophe des 4. Gesanges bezeichnet Byron Pulci, den ‘sire of the half-serious rhyme’, geradezu als sein Vorbild. — <sup>68)</sup> Auf die Abfassung der ‘Ode on Venice’ kann die Gräfin Guiccioli keinen Einfluß geübt haben, da diese Dichtung im Sommer 1818 entstand (vgl. den Brief an Murray vom 10. Juli, Moore II, 442: ‘I have completed an Ode on Venice’), während Byron erst im April 1819 mit der Gräfin näher bekannt wurde. (Moore II, 461.) — <sup>69)</sup> Tauchn. Ed. 3. Bd., S. 364 ff.



im Saale des Großen Rates vor dem schwarzen Schleier gestanden haben, über welchem die bekannte Inschrift an das Ende „Marini Falethri“ und sein Verbrechen erinnert;<sup>70)</sup> und die prächtige Kirche San Giovanni e Paolo, „Venedigs Westminster-Abtei“, mag als angebliche Ruhestätte des unglücklichen Dogen und seiner Familie ihn besonders angezogen haben.<sup>71)</sup> Die Quellen zur Geschichte der Verschwörung des Marino Faliero beschäftigten ihn lange und gründlich. Er beklagte es lebhaft, daß der einzige englische Gewährsmann über diesen Gegenstand, Dr. Moore, in seinem *View of Italy* zumeist unzuverlässige Angaben bot, und ruhte nicht eher, bis er sich glaubwürdigere Unterlagen<sup>72)</sup> verschafft hatte. So tief versenkte sich Byron in den Gegenstand, daß er erst nach einigen Jahren in Ravenna an die Ausarbeitung seines Trauerspiels schritt, das er dann in der kurzen Zeit von drei Monaten vollendete.<sup>73)</sup> Über den dramatischen Wert dieser Dichtung, deren Inhalt wir als bekannt voraussetzen, gehen die Meinungen weit auseinander. Goethe scheint ihn für sehr bedeutend gehalten zu haben, er rühmte besonders die geschichtliche Treue und Objektivität der Darstellung;<sup>74)</sup> dagegen erkannte Elze in dem Stücke „nichts als eine Reihenfolge langatmiger deklamatorischer Unterredungen zwischen je zwei Personen, ohne eine Spur von Charakterentwicklung und selbst ohne tragischen Konflikt“.<sup>75)</sup> Byron selbst mochte von der litterarischen Bedeutung dieser dramatischen Schöpfung nicht gering denken. Das beweist uns außer der Sorgfalt in der Wahl seiner Quellen die ungewöhnlich häufige Erwähnung des Stückes in seinem Briefwechsel und die Gewissenhaftigkeit, mit welcher er in Vorwort und Anhang den Leser — und nur für einen solchen war das Ganze geschrieben — über verschiedene Fragen aus der Geschichte Venedigs aufzuklären sucht. *Marino Faliero* ist mit einem so reichhaltigen Apparate von Anmerkungen und Notizen versehen, wie wir ihm in Byrons Werken nur etwa bei dem vierten Gesange von *Childe Harold* begegnen. Seine Überzeugung, daß „die Verschwörung des Dogen eines der merkwürdigsten Ereignisse in den Jahrbüchern der eigentümlichsten Regierung, Stadt und Bevölkerung der neueren Geschichte“<sup>76)</sup> gewesen, wünschte Byron auf den Leser zu übertragen; er wollte ihm lebendige Teilnahme einflößen für die großen Erinnerungen der Stadt Venedig, an der nach seiner Ansicht „alles außerordentlich“ ist — „ihr Anblick wie ein Traum, ihre Geschichte wie eine romantische Dichtung“. Und lebhaften Anteil fürwahr nehmen wir an des Dichters Venetianern, insbesondere an dem heldenhaften Greise Marino selbst und seiner lieblichen, nur allzu jugendlich gedachten Gemahlin Angiolina, der einzigen ganz frei erfundenen Figur des Trauerspiels. Nicht minder werden wir von den „Beschreibungen“ gefesselt, durch welche der große Meister der Schilderung im *Marino Faliero* häufiger als in den *Zwei Foscari* den Gang der Handlung unterbricht. Diese Schilderungen meinte wohl Goethe insbesondere, als er die Ansicht aussprach, man könne durch Ausscheidungen und Zusammenziehungen aus dem Marino Faliero ein höchst wirksames Theaterstück herstellen. Und doch würde auch Goethe wohl nur mit Widerstreben versucht haben auszuscheiden, was an diesem Trauerspiel von unvergänglicher dichterischer Schönheit ist.<sup>77)</sup>

Im *Marino Faliero* hatte Byron darzustellen versucht, wie in einem durch Parteiungen zerrissenen Freistaate das Oberhaupt in dem unbefriedigten Streben nach Rache für eine persönliche Beleidigung zur Teilnahme an einer Verschwörung gegen die ihm untergebenen Leiter dieses Staates verführt werden kann und bei diesem frevelhaften Versuche seinen

<sup>70)</sup> Vgl. Gräfin Guiccioli a. a. O., II, 556; und Bäckers „Italien“ (1. Teil, Leipzig 1879), S. 227. — <sup>71)</sup> So erzählt die Gräfin Guiccioli a. a. O. Bäckers (S. 252 u. 253) führt diese Grabstätten nicht mit auf. Nach Byrons eigenem Bericht (Mar. Fal., Tauchn. Ed. 5. Bd., Preface, p. 5) befand sich der Sarkophag, der früher in einem nahegelegenen Kloster gewesen, „außerhalb der Kirche in der Mauer“. Seine unleserliche Inschrift wurde 1819 dem Dichter von einem Priester gezeigt. — <sup>72)</sup> Laugier, Histoire de la République de Venise; alte Chroniken, wie Marin Sanutos „Leben der Dogen“. — <sup>73)</sup> Elzes Angabe (S. 409), Byron habe M. Faliero und die Zwei Foscari in Venedig geschrieben, bedarf danach der Berichtigung. Hierauf hat F. von Westenholz hingewiesen in seiner gründlichen und dankenswerten Schrift: „Über Byrons historische Dramen“, Stuttgart 1890, S. 28. — <sup>74)</sup> Vgl. die bei Westenholz S. 31 angeführten Stellen aus den Gesprächen Goethes mit Eckermann. — <sup>75)</sup> Elze, S. 415. Ähnlich urteilt Treitschke a. a. O. S. 346: „Am schmerzlichsten vermisst die Gegenwart mit ihrem lebendigen Sinne für das Drama in dem großen Dichter jede dramatische Begabung. An Byrons Schauspielen am klarsten läßt sich verstehen, daß die Leidenschaft allein der Nerv des Dramatikers nicht ist; sie bleibt wirkungslos, wo die gewaltig bewegte Handlung fehlt.“ — <sup>76)</sup> Marino Faliero, Preface, Tauchn. Ed. V. Bd., S. 1. — <sup>77)</sup> Wir erinnern nur an den Monolog des Lioni im Anfange des 4. Aktes. Der Patrizier giebt hier eine herrliche Schilderung des venetianischen Maskenfestes, die auch Macaulay (a. a. O. S. 333) zu den „schönen Stellen“ in Byrons Dramen rechnet. Von besonderer Wirkung ist der Gegensatz, in welchen Lioni das Treiben auf dem Maskenfeste zu der köstlichen Ruhe der venetianischen Mondnacht bringt.

Untergang findet.<sup>78)</sup> Der Grundgedanke des anderen venetianischen Trauerspieles unseres Dichters, der **Zwei Foscari**, ist dagegen ein doppelter: einmal soll an dem Beispiele des Jacopo Foscari gezeigt werden, zu welchen tragischen Konflikten eine krankhaft gesteigerte, gegen den Willen der Staatslenker sich auflehrende Vaterlandsliebe führen kann; und dann verkörpert die Person des Loredano, des eigentlichen „Trägers der Handlung“, die Leidenschaft des Durstes nach Rache, neben welcher alle anderen, menschlicheren Regungen zurücktreten.<sup>79)</sup> Als dramatisches Kunstwerk besitzen die *Zwei Foscari* zweifellos größere Schwächen als das vorausgegangene Trauerspiel. Neben den beiden genannten Hauptträgern der schleppenden Handlung müßte, dem Titel des Stückes entsprechend, auch der ältere Foscari als „Held“ sich bewähren; aber gerade der Doge verharret nur allzu lange in merkwürdiger Unthätigkeit und rafft sich erst gegen Ende zu thatkräftigem Handeln auf. Sympathischer berührt uns die Gestalt der Marina, der jungen Gemahlin des Jacopo Foscari: sie ist, wie die Angiolina im *Marino Faliero*, ein opferwilliges, edles Weib. Ähnlichen Frauengestalten mochte der Dichter bei seinem anfänglichen Sinnenleben in Venedig kaum jemals begegnet sein; wir erkennen hier deutlich den läuternden Einfluß, den die Gräfin Guiccioli auf Byron ausgeübt hat. Wenn aber nach Eberty<sup>80)</sup> diese beiden venetianischen Trauerspiele „politische Parteischriften“ sein und „manche Anspielungen auf italienische Verhältnisse der Gegenwart“ enthalten sollten, so ist dies nur in ganz allgemeinem Sinne richtig. Unmittelbare Beziehungen auf des Dichters Gegenwart zu suchen haben wir wohl kein Recht.<sup>81)</sup> Immerhin aber wollte Byron an der Person des Jacopo Faliero seinen italienischen Zeitgenossen zeigen, welches Grades von Vaterlandsliebe ihre Vorfahren fähig gewesen waren; und die Worte, mit denen der gefangene Jacopo die Lust des Atmens der freien Seeluft Venedigs preist:<sup>82)</sup>

‘My beautiful, my own,  
‘My only Venice — this is breath! Thy breeze,  
‘Thine Adrian sea-breeze, how it fans my face!’

mochten jedem echten Patrioten unter den italienischen Zeitgenossen des Dichters aus der Seele gesprochen sein.<sup>83)</sup> —

Der Verherrlichung der Lagunenstadt Venedig sind endlich auch die einleitenden Strophen des vierten Gesanges von **Childe Harold** gewidmet, dessen Fortsetzung den Leser nach anderen geschichtlich denkwürdigen Städten Italiens, nach Ferrara, Florenz, Rom und Ravenna, führt. Dieser Schlußgesang der Pilgerfahrt wurde im Juni 1817 in Venedig begonnen und noch vor Ablauf desselben Jahres beendet.<sup>84)</sup> Das Versmaß desselben ist wie das der früheren Gesänge die Spenserstrophe, deren Anwendung Byron bereits bei Herausgabe des ersten Gesanges im Jahre 1812 durch den Hinweis auf das Beispiel „einiger der besten italienischen Dichter, eines Ariosto“, gerechtfertigt hatte.<sup>85)</sup> Der Widmung des vierten Gesanges<sup>86)</sup> an John Hobhouse geht als Motto ein Citat aus der dritten Satire des Ariost voraus. Byron drückt damit aus, daß er wie der italienische Dichter „Toscana, die Lombardei und die Romagna gesehen habe, die Appeninen und die Alpen, und die beiden Meeresteile, welche Italien bespülen“. Die Widmung selbst ist in vieler Hinsicht bemerkenswert. Mit wohlthuender Wärme spricht Byron von den Gefühlen aufrichtiger Freundschaft,

<sup>78)</sup> Der Fluch, den Marino Faliero im Angesicht des Blutgerüstes gegen Venedig schleudert, wird mit Recht oft als ein Beweis für die großartige Sprachgewalt des Dichters angeführt. Freilich würde ein echter Dramatiker seinem von edlem Patriotismus beseelten Helden schwerlich so haßerfüllte Worte in den Mund gelegt haben; für Byron aber und seine zur Zeit der Abfassung von *M. Fal.* so erbitterte Stimmung gegen Venedig ist des Dogen letzte Rede ebenso bezeichnend wie die vom Dichter hinzugefügten Anmerkungen. — <sup>79)</sup> Daß in diesem Sinne die *Zwei Foscari* die „Tragödie der Rache“ genannt werden dürfen, führt F. von Westenholz (a. a. O. S. 37) überzeugend aus. Freilich gilt ähnliches auch von Marino Faliero. — <sup>80)</sup> „Lord Byron. Eine Biographie, von Felix Eberty.“ 2 Teile, Leipzig 1862. (2. Teil, S. 197 und 198.) — <sup>81)</sup> Byron selbst äußerte brieflich gegen Murray (Moore III, 17): ‘Recollect that it (*Mar. Fal.*) is not a political play, though it may look like it: it is strictly historical.’ — <sup>82)</sup> *The Two Foscari*, Tauchn. Ed. V, 1. Akt, S. 138. — <sup>83)</sup> Byron selbst, den ausgezeichneten Schwimmer und begeisterten Freund der Adria, glaubt man in der vorausgehenden Schilderung zu hören, die Jacopo Foscari von seinen Triumphen beim Wettschwimmen im Adriatischen Meere giebt. — <sup>84)</sup> Elzes Angaben über die Abfassungszeit enthalten eine Unrichtigkeit und einen Widerspruch. Er sagt S. 224: „Wie ihn (Byron) Rom in tiefster Seele ergriff, zeigt der an Ort und Stelle geschriebene 4. Gesang des *Childe Harold*“, und S. 244: „Zu gleicher Zeit erreichte Byrons idealistische Poesie ihren Gipfel im 4. Ges. des *Ch. Har.*, den er größtenteils in Venedig schrieb.“ Die Wahrheit ist, daß Byron in Rom überhaupt nicht an die Fortsetzung des Gedichtes ging (Moore II, 365: ‘I was too short a time at Rome for it, and have no thought of recommencing’); dieselbe aber in Venedig im Juni begann und am 1. Juli seinem Verleger Murray die Niederschrift von etwas mehr als 30 Stenzen meldete (Moore II, 367). — <sup>85)</sup> Vorrede zu den zwei ersten Gesängen, Tauchn. Ed. 2. Bd., S. 2. — <sup>86)</sup> Tauchn. Ed. 2. Bd., S. 131 ff.



die er für Hobhouse hegt; er bekennt, daß er die meisten erklärenden Anmerkungen dem Freunde verdankt, dessen Belesenheit und antiquarische Bildung in der That nicht gering gewesen sein können; und er erklärt, daß er seinen ursprünglichen Plan, seine Ansichten „über den gegenwärtigen Zustand der italienischen Litteratur und vielleicht den der Sitten“ in Texte oder in Anmerkungen auszusprechen, aus Scheu vor einer so „schwierigen und nicht sehr dankbaren Aufgabe“ nicht ausgeführt habe. Die Widmung schließt mit der Versicherung, daß Italien noch immer auf den meisten Gebieten der Kunst, Wissenschaft und Litteratur große Namen aufzuweisen habe, daß nach Alfieris richtiger Behauptung „die Pflanze, Mensch genannt, in Italien kräftiger gedeihe als in irgend einem anderen Lande“, und daß „die außerordentlichen Fähigkeiten der Italiener — das Feuer ihres Genius, ihr Schönheitssinn, ihr noch ungestilltes Verlangen nach Unabhängigkeit“ — alle Anerkennung verdienen.

Eine Schilderung des staatlichen Lebens der zeitgenössischen Italiener und ihrer geistigen Bestrebungen auch nur nebenher zu geben lehnt also Byron ausdrücklich ab. Die erdichtete Figur des Junkers, in dessen Begleitung wir in den früheren Gesängen fremde Länder durchstreiften, verschwindet nun.<sup>87)</sup> Statt seiner ist es Byron selbst, der uns in der 1. Strophe nach Venedig auf die Seufzerbrücke führt, uns dann die mannigfachen Denkmäler der einstigen Größe und Herrlichkeit der Lagunenstadt weist, der mit uns den Verfall des „neuen Tyrus“ beklagt und seine Betrachtungen schließt mit einer unvergleichlichen Schilderung der hereinbrechenden Dämmerung am Gestade der Adria.<sup>88)</sup> An Arqua vorüber, dessen Bewohner „mit ehrlichem Stolze“ dem Fremden das „ehrwürdig einfache“ Wohnhaus und den Sarkophag Petrarkas zeigen, gelangen wir dann nach Ferrara. Ein Fluch scheint zu ruhen auf dem verödeten Sitze der 'antique brood' der Este, deren „Ruhm und Schande zugleich“ Tasso ist, dessen Geist Alfonso, „der elende Despot“, „nicht ganz vernichten“ konnte. Von der wehmütigen Betrachtung solcher durch die Erinnerung geweihten Stätten wendet sich der Dichter zu allgemeinen Erörterungen über das traurige Schicksal Italiens, des „Mutterlandes der Künste“, der „Heimat unserer Religion“, dessen „verhängnisvolle Mitgift“ die Schönheit ist. Wir werden weiter geführt an die Ufer des „lachenden“ Arno, zu den „weißen Mauern“ von Florenz, dem „etrurischen Athen“. Wir begleiten den Dichter in die „heiligen Vorhallen“ von Santa Croce, wo die Gebeine Michelangelos, des „sternenkundigen“ Galileo, Machiavells und Alfieris ruhen, während das „undankbare“ Florenz den Staub der „drei echten Toskaner“, die sterblichen Reste Dantes, Petrarkas und Boccaccios, sich hat entgehen lassen. Neben solchen Stätten wehevoller Erinnerung verlieren Kunstwerke wie die allzu kostbare Begräbniskapelle der Medicäer für den Dichter jeden Reiz und Wert. Hinweg aus Florenz werden wir geleitet, am See von Perugia vorbei, wo einst das Römerheer dem Schwerte Hannibals erlag, über Foligno und Spoleto zu den Wasserfällen von Terni, deren Betrachtung den Dichter zu einer seiner schönsten Schilderungen begeistert.<sup>89)</sup> Nur geringen Eindruck kann nun der „waldige Appenin“ auf den Wanderer machen; denn er hat die „mächtigeren Eltern“ desselben, die Alpen, schon früher gesehen.<sup>90)</sup> Seine Erinnerung führt ihn zurück zu der schneebedeckten Jungfrau und den Gletschergefilten des Mont Blanc, und weiter in die Ferne zu dem von Adlern umrauschten Parnassus und dem Ida der Trojaner, mit denen sich in Italien höchstens der einsam ragende Gipfel des Soracte messen kann. Weiter eilt der Dichter, nach Rom, der 'City of the Soul', der 'Niobe of Nations', dessen Verfall in ergreifenden Versen beklagt wird, dessen große Männer — ein Cicero, Vergil und Livius, ein Sulla, Cäsar und Rienzi — in scharf umrissenen Bildern gekennzeichnet werden. Auch zu manchen Stätten der Erinnerung an längst vergangene Zeit führt uns der Dichter: zu der vom Blitze getroffenen Wölfin auf dem Kapitol, zu dem Grabmal der Caccilia Metella und zu der Grotte der Göttin Egeria. Die Schilderung der vom Mondlicht umgossenen Trümmer des Kolosseums wird verbunden mit einer begeisterten Darstellung der Reize einer italienischen Mondnacht,<sup>91)</sup> deren süßen Zauber Byron so tief empfunden und so oft gepriesen hat. Nach-

<sup>87)</sup> Nach einer Stelle der Widmung war Byron es müde geworden, „eine Grenzlinie zu ziehen, die jedermann nicht zu bemerken entschlossen schien“. So fehlen im 4. Gesange auch jene gelegentlichen altertümlichen Wendungen der früheren Gesänge. — <sup>88)</sup> Childe Harold IV, 1—29. — <sup>89)</sup> Eine Anmerkung zu Str. 71 stellt die „Cascata del marmore“ („delle Marmore“ nach Bäckers Mittelitalien, 1889, S. 85) von Terni über alle Wasserfälle und Gießbäche der Schweiz zusammen genommen. Der Dichter fügt hinzu: 'Of the fall of Schaffhausen I cannot speak, not yet having seen it.' Bekanntlich hat er jene Stelle des Rheins auch später nie gesehen. — <sup>90)</sup> Vgl. eine ähnliche Äußerung in dem Gedichte 'The Island' (Tauchn. Ed. 2. Bd. S. 59): 'Long have I roamed through lands which are not mine, Adored the Alp, and loved the Appenine.' — <sup>91)</sup> Eine ausführliche Schilderung des Kolosseums findet sich schon im Manfred (III. Akt, 4. Scene: Tauchn. Ed. 4. Bd., S. 214), dessen 3. Akt Byron in Rom vollständig umarbeitete. Die von Moore (II, 346 ff.) mitgeteilte

dem wir endlich noch bei einzelnen hervorragenden Kunstdenkmälern — dem sterbenden Fechter, dem Pantheon, der Peterskirche und der Laokoongruppe im Vatikan — mit unserem Führer betrachtend verweilt haben, werden wir mit einem „schwungvollen Hymnus“ auf das ewige Meer vom Dichter entlassen. —

Wie sehr Lord Byron in Italien allmählich heimisch geworden war, zeigt am besten sein Verhältnis zur **Landessprache**. Während seines langjährigen Aufenthaltes in Italien erwarb er sich nach und nach eine Herrschaft über das Italienische, die uns volle Hochachtung abnötigt. Er bewies damit einen unenglischen, einen kosmopolitischen Zug, wenn er auch in mancher anderen Hinsicht bis an sein Ende ein echter englischer Lord mit allen Ansprüchen und Vorurteilen eines solchen geblieben ist. Byrons Begabung für die Erlernung fremder Sprachen muß überhaupt sehr bedeutend gewesen sein. Seine Kenntnis des Griechischen und des Lateinischen freilich war nicht eben hervorragend; doch dürfen wir nicht vergessen, wie sehr der Knabe Byron auf der Schule in Harrow sich von der geistlosen Methode des Unterrichts abgestoßen fühlte.<sup>92)</sup> Man könnte den Dichter einen genialen Autodidakten nennen, der die herkömmliche Art der Unterweisung verschmähte und auch bei der Erlernung fremder Sprachen seine eigenen Wege ging. Byrons Bildung ist in dieser Hinsicht allerdings eine ganz einseitige gewesen. Durchaus nicht auf wohl vorbereiteten und sorgsam durchgeführten Studien beruhend, wurde sie mehr nur durch das genährt und gefördert, womit Schicksalsfügungen und vorübergehende Stimmungen den Dichter zusammenführten. Byrons Kenntnis der deutschen Sprache und Litteratur ging über das bescheidenste Maß nicht hinaus,<sup>93)</sup> und seine Urteile über deutsche Verhältnisse sind nur selten gerecht und treffend.<sup>94)</sup> Das Französische verstand er zur Genüge, und seine Hausbibliothek mag nicht wenige französische Werke enthalten haben; den mündlichen Gebrauch der Sprache pflegte er aber aus Haß gegen das französische Volk abzulehnen.<sup>95)</sup> Bekannt ist des Dichters emsige Beschäftigung mit dem Armenischen, die auch nicht ohne praktisches Ergebnis blieb.<sup>96)</sup> Die neugriechische Umgangssprache scheint er besonders auf seiner ersten längeren Reise in Griechenland ziemlich vollständig erlernt zu haben; und auch vom Spanischen und Portugiesischen besaß er einige Kenntnis.<sup>97)</sup> Am dauerndsten und fruchtbringendsten ist aber doch seine Beschäftigung mit der italienischen Sprache und Litteratur gewesen. Die Geschichte Italiens hat er nach seiner eigenen Angabe<sup>98)</sup> schon als Jüngling in Cambridge in den Werken eines Davila und Guicciardini, wahrscheinlich in Übersetzungen, kennen gelernt. Wir glauben ihm gern, wenn er in dem aus dem Jahre 1807 stammenden Verzeichnis der bisher von ihm gelesenen Werke versichert, daß er mit italienischer Poesie sich bisher nur wenig abgegeben habe. Als er aber im Jahre 1809 seine erste große Reise antrat, scheint er auf den im Orient ihn erwartenden mündlichen Gebrauch des Italienischen nicht ganz unvorbereitet gewesen zu sein. Im Jahre 1811 berichtet er denn auch aus Athen an seine Mutter,<sup>99)</sup> er beherrsche die italienische

ursprüngliche Form desselben enthielt diesen Exkurs über das Kolosseum noch nicht. Wir erkennen daraus, wie sehr Byron bei seinen Schilderungen der äußeren Anregung bedurfte. Im Gegensatz zu Schiller und anderen großen Dichtern pflegte er nur das zu beschreiben, was er wirklich gesehen hatte; aber er besaß auch ein ganz ungewöhnlich scharfes Auge. Seine erstaunliche Sehschärfe wird uns im 1. Bande von Moores Biographie (S. 194) an einem merkwürdigen Beispiele gezeigt. — <sup>92)</sup> Vgl. Ch. Harold IV, 75 und 76 und die hinzugefügte Anmerkung. (Tauchn. Ed. 2. Bd., S. 158). — <sup>93)</sup> Als Knabe hatte Byron in Harrow wohl auch Deutsch getrieben (Medwin S. 150), aber in späteren Jahren wußte er nach eigenem Bekenntnis von unserer Sprache nichts mehr, „außer einigen Flüchen, die er von Postillionen und Offizieren bei feindlicher Begegnung gelernt hatte“. (Moore III, 104). — <sup>94)</sup> Moores Biographie und des Dichters Briefe liefern hierfür manchen Beweis, den man ergötzlich nennen könnte, wenn er nicht so bedauerlich wäre. Hier redet überall der in nationalen Vorurteilen befangene Engländer zu uns, oder der Bewunderer Napoleons, der Feind der Österreicher, die er als Barbaren betrachtet und mit den Hunnen identifiziert. Von Goethe spricht Byron freilich stets nur mit der höchsten Anerkennung (Medwin 329: 'I look upon him as the greatest genius that the age has produced'; 330: 'I would give the world to read Faust in the original'); aber selbst über Goethe war er ganz mangelhaft unterrichtet. Er glaubte, in ihm einen „Baron“, also einen Standesgenossen begrüßen zu können (Moore III, 36) und behauptete, Goethe habe den ersten Teil von Dichtung und Wahrheit „als ganz junger Mann“ geschrieben (Medwin 330). — <sup>95)</sup> Moore III, 141. — <sup>96)</sup> Elze 220, 221. — <sup>97)</sup> Im Jahre 1818 übersetzte Byron aus dem Spanischen eine Ballade („Romance muy doloroso del sitio y toma de Alhama“, Tauchn. Ed. 4. Bd. S. 132 ff., Moore II, 453); schon im Jahre 1814 hatte er die Übertragung eines portugiesischen Liebesliedes verfaßt, die selbst vor dem strengen Kritiker Gifford Gnade fand (Tauchn. Ed. 4. Bd. S. 102, und Moore II, 30). Dies portugiesische Gedicht erwähnte er später spöttisch im 16. Gesange des Don Juan (Str. 45) als einen jener vielen fremdsprachlichen Gesänge, welche an den 'long evenings of duets and trios' 'amongst our own most musical of nations' vorgetragen würden. An gelegentlichen spanischen Wendungen fehlt es in Byrons Werken nicht (z. B. Beppo, Str. 37). — <sup>98)</sup> Moore I, 126. — <sup>99)</sup> Moore I, 311.



Sprache zur Genüge und finde in der griechischen Hauptstadt oft Gelegenheit zum Verkehr mit Italienern. Als Freund der „natürlichen“ Spracherlernung war der Dichter schon damals in den Geist des Italienischen so tief eingedrungen, daß ihm dann und wann italienische Wendungen wie von selbst in die Feder flossen.<sup>100)</sup> Auch in den Jahren, die Byron nach der Rückkehr von seiner ersten Reise in England verbrachte, mag er sich ein lebendiges Interesse für Italien und seine Litteratur erhalten haben. Wenigstens wissen wir aus den im Jahre 1814 von ihm verfaßten tagebuchartigen Aufzeichnungen, daß er sich durch Murray bei einer Bücherversteigerung die Novellen des Bandello erstehen ließ,<sup>101)</sup> in denen er allerdings, wie in Machiavel und Sismondi, nur ruckweise, 'by starts', zu lesen pflegte. Bald darauf erschien der *Corsair*, der eine Anspielung auf Ariosts *Orlando Furioso* enthält,<sup>102)</sup> und dessen drei Gesängen als Motti Stellen aus der bekannten Episode von Francesca da Rimini aus Dantes Göttlicher Komödie<sup>103)</sup> vorausgehen. In jener Zeit beschäftigten ihn auch schon die Tragödien des Alfieri und des Monti;<sup>104)</sup> er schätzte diese Dichter höher als unsern Schiller, dessen Räuber er als schön bezeichnet, wenn ihm auch Fiesco besser gefallen habe.

Als Byron im Jahre 1816 den Boden Oberitaliens betrat, war seine Kenntnis der Landessprache freilich noch nicht so gross, daß er in Mailand den Vorträgen eines Improvisators mit vollem Verständnis hätte folgen können. Er sprach das Italienische damals nach seinem eigenen Bekenntnis „mit mehr Geläufigkeit als Richtigkeit“.<sup>105)</sup> Aber sein täglicher und fast ausschließlicher Umgang mit Italienern mag ihn bald sehr gefördert haben, zunächst allerdings mehr in dem Verständnis der Mundart der niederen Volksklassen Venedigs, die bekanntlich von dem reinen Toskanisch wesentlich abweicht. Byron rühmt dem venetianischen Dialekte, namentlich 'in the mouth of a woman', eine besonders anziehende Naivetät nach,<sup>106)</sup> nennt ihn „weich und eigenartig, wenn auch durchaus nicht klassisch“<sup>107)</sup> und vergleicht ihn mit der englischen Mundart von Somersetshire.<sup>108)</sup> Der Reichtum des Venetianischen an kräftigen und bezeichnenden Sprichwörtern fesselte ihn sehr, und gern wandte er in seinen Briefen scherzhafte oder schlagende Wendungen aus der Volkssprache an.<sup>109)</sup> Dieses Wohlgefallen am Italienischen spiegelt sich auch im *Beppo* wieder, der damals in Venedig entstand. Byron erwähnt hier die „gefälligeren Namen“, die man in Italien mit „weicherem Tonfalle“ den Dingen gebe als in England.<sup>110)</sup> Des Grafen Kenntnis des „nicht leichten“ Toskanisch gilt als ein Beweis dafür, daß er ein fein gebildeter Mann ist: 'For few Italians speak the right Etruscan';<sup>111)</sup> und das Italienische selbst, 'that soft bastard Latin', das wie auf Atlas geschrieben klinge, wird von Byron in sehr drastischer Weise den „rauen, pfeifenden, grunzenden Gutturallauten“ seiner „nordischen“ Muttersprache gegenübergestellt.<sup>112)</sup> Des Dichters Sinn für die Richtigkeit des sprachlichen Ausdrucks im Italienischen war so bedeutend, daß man ihm geradezu ein philologisches Interesse dafür zusprechen kann. Als er in einer englischen Zeitschrift in einem Citat den Ausdruck „Cavaliere servente“ gefunden hatte, belehrte er seinen Verleger ausführlich, es müsse nach dem übereinstimmenden Zeugnis mehrerer 'persons in the office', die er befragt, Cavalier servente heißen;<sup>113)</sup> und sorgfältig war er darauf bedacht, daß in seinen Dichtungen italienische Wendungen in durchaus richtiger Form gedruckt wurden.<sup>114)</sup> Das Italienische galt ihm als die „einzige wahrhaft poetische Sprache“ unter den neueren Idiomen, dergestalt geeignet für den dichterischen Gebrauch, daß er im Jahre 1819 die Absicht aussprach, nach Verlauf von neun Jahren, „wenn er dann noch lebe und die Sprache völlig bemeistert habe, sein bestes Werk in italienischer Sprache zu schreiben“.<sup>115)</sup>

Am meisten gefördert in seinem Studium der eigentlichen lingua del si wurde Byron durch seinen vertrauten Verkehr mit der Gräfin Teresa Guiccioli, die mit ungewöhnlich wohlklingender Stimme<sup>116)</sup> ein ganz dialektfreies Italienisch gesprochen und genaue Kenntnis der Werke der großen toskanischen Dichter besessen haben soll.<sup>117)</sup> Waren die Liebenden vorübergehend getrennt, so tauschten sie italienisch geschriebene Briefe aus, von denen

<sup>100)</sup> Vgl. die Stelle bei Moore I, 556 aus dem vom Dichter im Jahre 1813 geführten Tagebuche: „Andiamo dunque — se torniamo, bene — se non, ch'importa?“ — <sup>101)</sup> Moore II, 12: „... 'To me they will be nuts.'“ — <sup>102)</sup> Tauchn. Ed. 2. Bd., S. 309. — <sup>103)</sup> Dante, Inferno V. — <sup>104)</sup> Moore II, 5. 6. — <sup>105)</sup> Moore II, 289. — <sup>106)</sup> Moore II, 275. — <sup>107)</sup> Moore II, 285. — <sup>108)</sup> Moore II, 288. — <sup>109)</sup> Moore II, 309, 321, 414, 452. — <sup>110)</sup> *Beppo*, Str. 5. — <sup>111)</sup> *Beppo*, Str. 31. — <sup>112)</sup> *Beppo*, Str. 44. — <sup>113)</sup> Brief an Murray, Moore II, 480. — <sup>114)</sup> Moore II, 588. — <sup>115)</sup> Moore II, 458. — <sup>116)</sup> An die Gräfin mochte Byron denken, als er im Don Juan (XV, 13) die Verse schrieb: 'The devil has not in all his quiver's choice An arrow for the heart like a sweet voice.' Er selbst besaß bekanntlich ebenfalls ein sehr wohlklingendes Organ. „On sait que la voix de lord Byron était d'une beauté phénoménale. On ne l'oubliait plus une fois qu'on l'avait entendue.“ Dieses Urteil der parteiischen Gräfin Guiccioli (a. a. O. I, 348, 349) wird auch von Jeaffreson (a. a. O. II, 70) bestätigt. — <sup>117)</sup> Medwin S. 19.

einige Bruchstücke bei Moore mitgeteilt sind. Selbst diese geringen Proben lassen die Sicherheit deutlich erkennen, mit welcher Byron damals auch das geschriebene Italienisch beherrschte.<sup>118)</sup> Trotzdem war er weit davon entfernt, bei Abfassung wichtiger Schriftstücke in italienischer Sprache sich auf sein Sprachgefühl ausschließlichsich zu verlassen. Nach eigenem Geständnis als ein 'ultra-montane little skilled in the set phrase of Tuscany', liefs Byron einen besonders wichtigen Brief an eine angesehene Persönlichkeit in Rom von der Gräfin Guiccioli abfassen;<sup>119)</sup> und so dürfen wir auch annehmen, daß die „heroische Adresse“, mit welcher der Dichter der neapolitanischen Regierung seine Billigung ihrer Bestrebungen ausdrückte und eine namhafte Geldspende in Aussicht stellte,<sup>120)</sup> ihre treffliche italienische Form der Mitwirkung der Familie Gamba verdankte. Jedenfalls gilt von dieser Zeit aus Byrons Leben seine frühere Behauptung nicht mehr: er habe wohl 'some words of Spanish, Turk, and Greek', aber „durchaus kein Italienisch“ aus Frauenmunde gelernt.<sup>121)</sup>

Eine lange Reihe von Beispielen ließe sich anführen, um zu beweisen, wie sehr Byron sich allmählich gewöhnt hatte, nicht bloß für die Italiener zu fühlen, sondern selbst wie ein Italiener zu denken und zu reden. Namentlich seine späteren schriftlichen Äußerungen — Briefe wie Dichtungen — sind reich an italienischen Wendungen und Citaten.<sup>122)</sup> Dies konnte nicht wohl anders sein bei einem Schriftsteller, der, von wenigen Ausnahmen abgesehen, jeden Umgang mit seinen Landsleuten zeitweilig auf das peinlichste vermied, sich nur in Gesellschaft von Italienern wohl fühlte und oft auch solche litterarische Werke in italienischer Übersetzung las, deren originale Form ihm hätte erreichbar und verständlich sein müssen. Das letztere gilt freilich nicht von den dramatischen Dichtungen Grillparzers, über welche er mit genialem Kennerblick ein sehr günstiges Urteil fällte.<sup>123)</sup> Wohl aber gilt es von manchen Werken französischer und selbst englischer Autoren, die sich in der „sehr reichhaltigen Sammlung neuerer Bücher“ befunden haben müssen, mit der Byron im Herbst 1821 in Pisa eintraf.<sup>124)</sup>

In ganz eigentümlichem Lichte stellt sich uns Byron als **Übersetzer aus dem Italienischen** dar. Während er seine selbständigen Dichtungen meist mit der größten Eilfertigkeit aufs Papier warf, sodaß viele den Eindruck glänzender Improvisationen machen — während er es beständig verschmähte, an seinen eigenen Schöpfungen zu feilen:<sup>125)</sup> konnte er bei seinen Übersetzungen aus dem Italienischen sich an peinlicher Sorgfalt nie genug thun. Von dem Übersetzer Byron gilt sicherlich nicht, was Elze mit vollem Rechte von dem Dichter und Menschen behauptet: daß „Arbeit etwas seiner Natur Fremdes“ gewesen sei.<sup>126)</sup> Seine Übertragungen entstanden dementsprechend verhältnismäßig langsam. Die richtige Wiedergabe einzelner ihm unklarer Stellen konnte den Dichter tagelang beschäftigen und veranlaßte ihn zu wiederholten Anfragen bei Sachkennern in Italien und in England.<sup>127)</sup> Kein Wunder, daß diese Übersetzungen nicht bloß poetischen Schwung hatten,

<sup>118)</sup> Moore II, 565. Der Biograph erwähnt hier einen geringen Verstoß Byrons gegen die sprachliche Richtigkeit (la morte di mia felicità statt della m. f.) als eines der 'very few instances of incorrectness that Byron falls into in these letters'. Schon früher (II, 486) hatte Moore rühmend anerkannt, daß des Dichters Briefe an die Gräfin eine „Geläufigkeit und Sicherheit“ im Gebrauche des Italienischen verrieten, die „von Ausländern selten erreicht würden“. Die „wunderbare Reinheit, mit der Byron Englisch zu schreiben fortfuhr, als er beständig unter Menschen lebte, die eine andere Sprache redeten“, hebt Moore an anderer Stelle hervor (III, 250). Gelegentliche Italianismen, deren Byron in vertraulichen Briefen sich schuldig machte (I am in the case to know, I have caused write, It regrets me), wollen daneben in der That wenig besagen. —

<sup>119)</sup> Moore III, 90. — <sup>120)</sup> Moore III, 78—80. — <sup>121)</sup> Don Juan II, 164, 165. Die ganze Stelle ist scherzhaft zu verstehen; denn schon 1818, als Byron den 2. Gesang des Don Juan schrieb, stand er sehr unter dem Einflusse italienischer Weiblichkeit, wenn er von dieser auch nicht das reine Toskanisch lernen konnte. —

<sup>122)</sup> Vgl. Don Juan I, 62: „mi vien in mente“; XII, 16: „buon camerado Scott“; XIII, 47: „Cosi viaggino in Ricchi“, u. a. m. Daneben führt Byron bekannte Stellen aus der Divina Commedia an, so Don Juan VI, 75: „Nell mezzo del cammin“ (Anfang des Inferno; wiederholt X, 27); oder den Schluß der Überschrift des Höllenthores: „Lasciate ogni speranza etc.“ (Don Juan XVI, 116; Inferno III, 9). — <sup>123)</sup> Moore III, 103: '... A devil of a name, to be sure, for posterity; but they must learn to pronounce it. . . . the tragedy of Sappho is superb and sublime. . . . 'Tis a high intellect.' — <sup>124)</sup> Medwin S. 2. — <sup>125)</sup> Vgl. Byrons Brief an Murray, Moore III, 68: '... I can't furbish. I am like the tiger (in poesy), if I miss the first spring, I go growling back to my jungle.' Diesen drastischen Vergleich muß Byron für sehr treffend gehalten haben; denn er wiederholte ihn längere Zeit später fast mit denselben Worten in einem ebenfalls an Murray gerichteten Schreiben (Moore III, 289). — <sup>126)</sup> Elze, S. 132; vgl. auch S. 369. — <sup>127)</sup> Moore II, 585. Byron war bei seiner Übersetzung des ersten Gesanges von Pulcis „Morgante Maggiore“ über die Bedeutung des Wortes sbergo lange im Unklaren, entschied sich aber endlich für 'cuirass'. Nach Friedrich Diez (Etymolog. Wörterbuch der roman. Sprachen, 3. Ausg., 1. Teil, 1869, S. 437) kommt usbergo (osbergo) wie das französische haubert vom althochdeutschen halsberc und bedeutet „Panzerhemd“, die Byronsche Übersetzung ist also nicht ganz genau.



sondern auch den Wortlaut und die Stimmung des italienischen Originals sehr getreu wiedergaben.<sup>128)</sup> Weiter aber darf man nicht gehen in der Wertschätzung solcher Leistungen, die unter den Werken eines Dichters ersten Ranges immer nur in zweiter Reihe stehen; man kann nicht, wie Byron selbst, seinen Übersetzungen eine annähernd gleiche Bedeutung zuschreiben wie seinen selbständigen Schöpfungen.<sup>129)</sup>

Unter diesen Werken Byrons verdienen seine Übersetzung des ersten Gesanges von Pulcis *Morgante Maggiore* und diejenige der Episode von Francesca da Rimini aus Dantes *Inferno* besondere Erwähnung. Die erstere Übertragung entstand zu Ravenna im Februar 1820.<sup>130)</sup> Wiederholt kommt der Dichter auf diese Leistung brieflich zu sprechen. Er erwartet, daß sein Verleger sie „erstaunlich“ finden und sie drucken lassen werde ‘side by side with the original Italian’; er vergißt auch nicht, sie in einem in jenen Tagen an seinen alten Freund Bankes gerichteten Schreiben rühmend zu erwähnen.<sup>131)</sup> Mag auch dieses übertriebene Wohlgefallen an einer Nachdichtung bei einem schöpferischen Genius vom Range Byrons uns wunderlich erscheinen, so dürfen wir doch die ernstere Absicht nicht übersehen, die den Dichter bei der Mitteilung dieser Übertragung<sup>132)</sup> an das englische Publikum leitete. Byron wollte seinen Widersachern im Vaterlande an diesem Bruchstücke zeigen, „welche Freiheiten in religiöser Beziehung in einem katholischen Lande und einem streng kirchlich gesinnten Zeitalter ein Geistlicher (a churchman) sich erlauben durfte“;<sup>133)</sup> und auf diesen Umstand kommt er in dem Vorworte zu seiner Übersetzung zurück. Er nennt hier Pulci als den Vorläufer Ariosts, der auch in England auf den ‘ingenious Whistlecraft’ bedeutenden Einfluß geübt habe; er bezweifelt, daß es Pulcis Absicht gewesen sein könne, die Religion als solche zu verspotten, wenn er auch sicherlich das Klosterleben habe lächerlich machen wollen.<sup>134)</sup> Er spricht ferner von der Schwierigkeit, die altertümliche Sprache Pulcis ins Englische zu übersetzen, und vergleicht das Italienische mit einer launenhaften Schönen, die ihr Lächeln allen, ihre Gunst aber nur wenigen gewähre: für einen Ausländer sei es nahezu unmöglich, sich diese Sprache vollkommen anzueignen. Byron bemerkt schließlic, das Gedicht Pulcis sei noch nie in eine „nördliche“ Sprache übertragen worden. Soweit unsere Kenntnis reicht, hat er als Übersetzer dieses Dichters bis auf den heutigen Tag keinen namhaften Nachfolger gefunden.

Nicht minder stolz als auf seine Übertragung des Pulci war Byron auf diejenige eines Bruchstückes aus dem *Inferno* von Dantes Göttlicher Komödie.<sup>135)</sup> Es ist die oft gepriesene Episode von Paolo und Francesca da Rimini, die unser Dichter im März 1820 in den Terzinen des Originals mit einer Sorgfalt übertrug, von der die uns erhaltenen verschiedenen Umschreibungen einzelner Stellen des italienischen Textes beredtes Zeugnis ablegen.<sup>136)</sup>

Daß Byron ein lebhafter Verehrer **Dantes** war, ergab sich schon aus einigen früher erwähnten Versen im vierten Gesange von *Childe Harold*.<sup>137)</sup> Seine Kenntnis der Göttlichen

<sup>128)</sup> John Nichol (Byron, a. a. O., p. 136) nennt die Übersetzung des *Morgante Maggiore* ‘marvellously close’; vgl. auch Ebert a. a. O. II, 192. — <sup>129)</sup> Nach Moore (III, 145) zeigt sich der „Eigensinn“ (self-will) Byrons nirgends deutlicher als in seinem übertriebenen Wohlgefallen an solchen Übertragungen. — <sup>130)</sup> Moore II, 578, 581. — <sup>131)</sup> Moore II, 580; III, 253. — <sup>132)</sup> Tauchn. Ed. 3. Bd., S. 445 ff. — <sup>133)</sup> Moore II, 578. Trotz Byron hat Luigi Pulci (1432 bis 1484 oder 1487) dem geistlichen Stande niemals, oder doch nur kurze Zeit, angehört, eine eigentliche Berufstätigkeit überhaupt nicht ausgeübt. Nach Adolf Gaspary (Geschichte der italienischen Litteratur, 2 Bände, Berlin 1885 und 1888; vgl. II, 267) verheiratete er sich im Jahre 1473. Vielleicht ist Byron zu seiner irrigen Ansicht durch ein Porträt Pulcis verführt worden, welches er in seiner italienischen Ausgabe des *Morgante Maggiore* gefunden haben mag. Die als trefflich bekannte Florentiner Ausgabe vom Jahre 1732 zeigt den „Messer Luigi Pulci Fiorentino“ in einem Gewand, das man für ein geistliches halten könnte; aber gerade diese Ausgabe dürfte Byron schwerlich benutzt haben. Sie enthält nämlich als Einleitung ein kurzes Leben Pulcis, in welchem die Thatsache seiner Verheiratung ausdrücklich erwähnt wird: „Prese per moglie la Lucrezia di Uberto degli Albizi.“ Außerdem erscheint der Text des *Morgante* in der Ausgabe vom Jahre 1732 in etwas modernisierter Form gegenüber dem Wortlaut der italienischen Strophen, welche Byron neben seiner englischen Übersetzung abdrucken ließ. Vgl. übrigens Giuseppe Maffei (Storia della Letteratura Italiana, terza edizione, 2 vol., Italia 1834) I, 214, wo über Pulcis Lebensführung bemerkt wird: „Sembra che conducesse una vita del tutto privata e sol dedicata agli studi.“ — <sup>134)</sup> Vgl. dazu Adolf Eberts „Handbuch der italienischen National-Litteratur“, 2. Ausg., Frankfurt a. M. 1864, S. 138: „Pulci weiß nichts von dem Princip der alleinseligmachenden Kirche; ja sogar das Christentum ist ihm nur eine, wenn auch die beste Religion unter anderen.“ S. auch Gaspary a. a. O. II, S. 274, 275. — <sup>135)</sup> Moore II, 590 und 596: ‘Have you gotten the cream of translations?’ — <sup>136)</sup> Moore II, 591; Tauchn. Ed. III, 494 ff. — <sup>137)</sup> Eine längere, vermutlich von Hobhouse herrührende Anmerkung am Schluß dieses Gesanges (Tauchn. Ed. 2. Bd. S. 218—220) nennt fälschlich das Jahr 1261 statt 1265 als das Geburtsjahr Dantes, bietet aber einen im ganzen

Komödie läßt sich sogar bis in das Jahr 1814 zurückverfolgen; denn der Dichter des damals veröffentlichten *Corsair* muß, wie oben gezeigt wurde, mit Dantes *Inferno* vertraut gewesen sein. Gelegentliche, mehr oder minder ironische Anspielungen auf einzelne Episoden aus der Göttlichen Komödie und ihren Dichter, denen wir in den ersten Gesängen des *Don Juan* begegnen, würden nicht eben auf einen hohen Grad von Pietät für Dante schließen lassen, wenn man nicht wüßte, daß Byron im *Don Juan* auch das satirisch behandelte, was ihm sonst ehrwürdig erschien. Im zweiten Gesange lesen wir, wie des Helden „unglücklicher Hauslehrer“ Pedrillo von den Schiffbrüchigen, die dem Hungertode nahe sind, aufgeessen wird. Dabei erinnert uns Byron in spöttischem Tone daran, daß ja auch Ugolino im Hungerturme „sich herabläßt, nachdem er seinen Bericht höflich beendet, vom Haupte seines Erzfeindes zu essen.“<sup>138)</sup> In ironischem Sinne behandelt Byron dann im dritten Gesange<sup>139)</sup> auch die Frage von Dantes „unglücklicher“ Ehe und der Bedeutung der Person Beatricens: ‘I think that Dante’s more abstruse ecstasies meant to personify the mathematics.’<sup>140)</sup>

Byrons Dantestudien wurden durch seinen Verkehr mit der Gräfin Guiccioli in hohem Maße begünstigt. Diese litterarisch fein gebildete Frau war nach Byrons Worten<sup>141)</sup> in der *Vita Nuova*, ‘that prayer-book of love’, trefflich belesen und wußte die Göttliche Komödie beinahe auswendig. Wie es ihrem Einflusse zuzuschreiben ist, daß Byron lange Zeit die Weiterdichtung an dem leichtfertigen oder — wie Byron meinte — den Frauen wegen seiner Wahrhaftigkeit unbequemen *Don Juan* aufschob,<sup>142)</sup> so erhielt sie in dem Dichter ein lebendiges Interesse für den großen italienischen Sänger, dessen traurige Schicksale Byron gern mit seinen eigenen verglich.<sup>143)</sup>

Die Frage, ob man mit Shelley Dante für den größten unter allen italienischen Dichtern halten solle, läßt Byron dahingestellt; jedenfalls hält er ihn für den „unübersetzbarsten“ von allen. Man könne wohl als Übersetzer Dantes „die Bedeutung wiedergeben, aber der Reiz, die klassische Einfachheit“ gehe dabei verloren. Er sei nach dem treffenden Ausdruck eines Italieners besser „nudo che vestito“; man könne ebenso wohl eine Statue bekleiden, als Dante zu übersetzen versuchen.<sup>144)</sup> Als rückhaltloser Bewunderer von Dantes Kunst zeigt sich Byron auch in seinem im Jahre 1821 geführten Tagebuche. Er eifert hier gegen Friedrich von Schlegels absprechende Urteile über Dantes dichterische Eigenschaften, betont, daß es dem Italiener keineswegs an zartem Gefühl gefehlt habe — sein Himmel sei ja ganz Liebe, Glorie und Majestät — und versichert, Dante verdiene vollkommen die unvergleichlich hohe Wertschätzung, welche die Italiener ihm entgegenbrächten.<sup>145)</sup>

Ungleich wertvoller als alle diese Äußerungen ist das poetische Denkmal, welches Byron dem Sänger der Göttlichen Komödie in seiner *Prophecy of Dante* gesetzt hat. Die Anregung zu dieser Dichtung empfing Byron ganz unmittelbar von der Gräfin Guiccioli. Als er im Jahre 1819 in Ravenna bei der erkrankten Freundin weilte und an dem Grabmale Dantes fast täglich vorüberkam, bat sie ihn um ein Gedicht, das den großen Italiener verherrlichen sollte. „Mit seiner gewöhnlichen Leichtigkeit und Raschheit“<sup>146)</sup> verfaßte darauf Byron vier Gesänge, die er selbst einige Zeit später als „das beste was er je geschrieben“ bezeichnet hat.<sup>147)</sup> Dieser Ansicht mochte er freilich nicht mehr sein, als er im Jahre 1821

treffenden Bericht von des Dichters wechselnden Schicksalen, der in späteren Jahrhunderten von seinen Landsleuten höher gestellt worden sei als Homer. — <sup>138)</sup> *Don Juan* II, 83. Vgl. Dantes *Inferno* ed. Scartazzini, Leipzig 1874, I. Bd., 33. Gesang, p. 406; Philaethes’ metrische Übertragung I, Leipzig 1877, S. 271–288. — <sup>139)</sup> *Don Juan* III, 10 u. 11. — <sup>140)</sup> Die Stelle ist zugleich ein Ausfall gegen die Dante-Kommentatoren, über welche Byron sich vielfach absprechend geäußert hat. Vgl. z. B. Medwin S. 199: ‘I am sure I wonder he (Dante) and Shakespeare have not been raised by their commentators long ago.’ Die 108. Strophe des 3. Ges. von *Don Juan* ist eine Umschreibung der Anfangsverse des 8. Ges. aus Dantes Fegefeuer. Byron bekennt sich in einer Anmerkung (Tauchn. Ed. I. Bd., S. 150) zu dieser „Entlehnung“ mit dem Bemerken, Gray habe in seiner ‘Elegy written in a Country-Churchyard’ das Dantesche Bild: „Squilla — Che paia ‘l giorno pianger che si muore“ ohne Quellenangabe nachgeahmt. Dieser Vorwurf eines Plagiats scheint uns unberechtigt. Die Stelle bei Gray: ‘The curfew tolls the knell of parting day’ (s. Chambers, ‘Cyclopaedia’ I, S. 739) konnte sehr wohl auf eigener Eingebung beruhen, wenschon der gelehrte Dichter der Elegy auch Dante genau gekannt haben mag. Byrons widerspruchsvolles Wesen zeigt sich auch in diesem Zuge: er war leicht geneigt, andere des Plagiats zu zeihen, während er selbst den ihm bisweilen gemachten Vorwurf der Entlehnung wiederholt entschieden zurückgewiesen hat. Vgl. Elze, S. 406. — <sup>141)</sup> Medwin, S. 195, 196. — <sup>142)</sup> Elze, S. 429. — <sup>143)</sup> Vgl. z. B. Medwin, S. 192. — <sup>144)</sup> Medwin, S. 196. — <sup>145)</sup> Moore III, 122, 123. Vgl. Friedrich Schlegel a. a. O. 2. Teil, S. 15 ff. Byrons Widerspruch richtete sich besonders gegen folgende Sätze: „So ist es denn gekommen, daß der größte und nationalste aller italiänischen Dichter im ganzen doch nicht der Dichter seiner Nation geworden ist“. . . . „Das Einzige, was man in dieser Hinsicht an ihm vermissen (sic!) oder tadelhaft finden könnte, ist die überall verbreitete ghibellinische Härte.“ — <sup>146)</sup> Moore II, 485. — <sup>147)</sup> Brief an Murray, Moore II, 592. Mit solchem Selbstlob pflegte Byron indessen keineswegs sparsam zu sein; so hat er auch seine Übersetzung des Pulci mit genau denselben Worten seinem Verleger angepriesen. (Brief an Murray, Moore III, 253; vgl. auch den Brief an Moore, Moore III, 318.)



zu Pisa mit Medwin über die Dichtung sprach. Er erklärte damals, es sei seine besondere Absicht gewesen, in der *Prophecy* Ereignisse vorherzusagen, die in naher Zukunft in Italien sich abspielen würden. Als aber diese Ereignisse — der erfolgreiche Kampf der Italiener um ihre Freiheit — nicht eintraten, sei ihm die Lust vergangen das Gedicht fortzusetzen. Zudem scheine auch das Vermaß desselben (die italienische Terzine) dem Genius der englischen Sprache nicht angemessen zu sein, und jedenfalls beuge der Verfasser sich grundsätzlich vor dem Spruche des litterarischen Publikums, welches seinen Versuch als mißlungen abgelehnt habe.<sup>148)</sup> Mit gleicher Resignation sprach er sich im Mai 1821 gegen den Konsul Hoppner brieflich über die Dichtung aus.<sup>149)</sup>

Der *Prophecy of Dante* geht ein der Gräfin Guiccioli gewidmetes Sonett voraus.<sup>150)</sup> Byron ist sich der Schwierigkeit der Aufgabe, den „großen Dichtervater Italiens“ nachzuahmen, voll bewußt und entschuldigt seine Kühnheit mit dem Gebot der Dame, deren Geheiß zu jeder Anstrengung anspornen könne. Nach dieser Huldigung vor dem Genius Dantes und der „Schönheit und Jugend“ der Gräfin wendet sich Byron in einem Vorworte an seine Leser. Er verlegt die Zeit, zu welcher Dante redend vor uns tritt, in die Jahre nach Vollendung der Göttlichen Komödie; in seiner Prophezeiung sollen wir nichts weiter sehen als einen „metrischen Versuch“, Dantes Terzine in die englische Dichtkunst einzuführen. — In dem einleitenden Gesange ergreift der Dichter der Göttlichen Komödie selbst das Wort. In die „schwache Menschenwelt“ zurückversetzt aus dem Himmel, wohin Beatrice ihn geleitet, spricht sich Dante verklärten Geistes und versöhnt aus. Vergeben hat er das schwere Unrecht wohl, das seine undankbare Vaterstadt Florenz ihm gethan, vergessen kann er es nimmer. Zu spät wird sie erkennen, wie schwer sie sich an ihm, dem Ausgestoßenen, versündigt hat, um dessen fernes Grab sich fremde Pilger verehrungsvoll drängen werden: möge die richtende Gottheit seiner Vaterstadt gnädig sein! — Der Schluß des Gesanges giebt Byron Veranlassung zu einer schweren Anklage gegen Dantes Gemahlin, „jenes verhängnisvolle Weib, die kalte Lebensgefährtin, die als Mitgift Vernichtung ihm zugebracht“ habe. Zu diesem bitteren Urteil mag Byron durch eigene trübe Erfahrungen im Ehestande wie durch eine unbewiesene Behauptung des Boccaccio in seiner Lebensbeschreibung Dantes verführt worden sein; auf geschichtliche Thatsachen ist es nicht begründet. Dantes eheliche Verhältnisse und der Charakter seiner Gattin werden wohl immer in undurchdringliches Dunkel gehüllt bleiben. Daß Gemma de' Donati eine Xanthippe gewesen, wie Byron andeutet, ist durch nichts erwiesen.<sup>151)</sup> — Mit dem zweiten Gesange beginnt nun Dantes eigentliche Vision. Klaren Seherauges schaut er die Zukunft Italiens voraus. Durch ihn, den Toskanischen Barden, den verbannten Ghibellinen, wird die Landessprache zu unvergleichlicher Herrlichkeit erblühen, während sein Vaterland vor wiederholter tyrannischer Fremdherrschaft sich beugen soll. Erobernd werden die Barbaren in der ewigen Stadt Rom einziehen, die der „hilflose Priester“ flüchtend verlassen hat, und deren Bewohner — die Besieger der Griechen — keine Männer mehr sind. Mit einer begeisterten Anrufung der alten römischen Thatkraft und dem Hinweis auf das eine, was Italiens Söhnen fehlt — Einigkeit — schließt der Gesang. Deutlicher als Byron selbst es damals ahnen mochte, erkennen wir hier, daß Dichter oft Propheten sind. Denn was Byron innig wünschte, aber kaum mehr zu hoffen wagte: es ist in unserer Zeit durch die Einigung der Italiener zu schöner Wirklichkeit geworden. — Im dritten Gesange wendet des Dichters Seherauge sich ab von den traurigen Bildern der politischen Schicksale Italiens. Nicht ganz ruhmlos wird

<sup>148)</sup> Medwin, S. 194, 195. Die angeblich kühle Aufnahme der *Prophecy* hatte gewiß zum guten Teile ihren Grund in dem Erstaunen des englischen Publikums, den Dichter des Childe Harold und des Corsair die Wege wandeln zu sehen, welche ein Dante vor ihm betreten hatte. Eine unverkennbare Schwäche der Dichtung bezeichnet Rud. von Gottschall (a. a. O. S. 340) mit den Worten: „Die pathetische Getragenheit, zu welcher der Strophenbau und der Zwang des Reims verführte, ließen nur eine Seite des reichen Byronschen Genius zur Geltung kommen und diese mit einer gewissen Einförmigkeit.“ — <sup>149)</sup> Moore III, 208. — <sup>150)</sup> Tauchn. Ed. 3. Bd. S. 369 ff. Daß Teresa die 'lady' der Widmung ist, ergibt sich aus dem Ganzen und wurde vom Dichter in einem Gespräche mit Medwin (Medwin, S. 192) ausdrücklich anerkannt. Byron hatte als Jüngling im Jahre 1813 sich vorgenommen, nie wieder ein Sonett zu schreiben (Tagebuch bei Moore I, 585) und diese „thöricht platonische“ metrische Form herbe verurteilt. Die Nachwelt ist ihm Dank schuldig, daß er diesen Vorsatz — wie so manchen anderen — nicht ausgeführt hat; denn Byrons Sonette aus späterer Zeit (Sonnet to Lake Leman, Tauchn. Ed. 4. Bd., S. 130; Sonnet on Chillon, 2. Bd., S. 453) zeigen ihn nach Inhalt und Form als Meister auch in dieser Gattung. — <sup>151)</sup> Vgl. Wegele, Dante Alighieris Leben und Werke, 3. Aufl., Jena 1879, S. 96 u. 97; Gaspary a. a. O. I, S. 275; Scartazzini, Prolegomini della Divina Commedia, Leipzig 1890, S. 47: „Dovendo però confessare, se altrimenti vogliamo essere sinceri, che proprio proprio della vita familiare di Dante non sappiamo nullo di positivo, e che non abbiamo nessun dato di fatto su cui appoggiarci, convien pure ammettere, che la questione è insolubile.“

die Zukunft des Landes sein: große Söhne wird es sein eigen nennen, die als Sterne durch die Nacht der Trübsal glänzen, Philosophen, Gelehrte, Entdecker und Krieger; und auch Dichter wird Italien wieder hervorbringen, Sänger der Liebe und der Freiheit. Einer unter ihnen, ihr „Fürst“, — Petrarca — soll dem Dante ebenbürtig sein. Dann werden in ferner Zukunft an den Ufern des Po zwei noch größere erstehen, von denen der eine — Ariosto — die Thaten des Rittertums in unsterblichen Liedern besingen wird, während der andere, „von weicherer Art“, — Tasso — über Jerusalem seine Seele ausgießen und die Kämpfe um die Gewinnung des heiligen Grabes feiern wird. Beide aber sollen die Undankbarkeit der Mitwelt kennen lernen, beide lange Jahre in Mangel und Not verbringen, während doch selbst Hellas nicht zwei Namen von solch stolzem Klange aufzuweisen habe. — Bei aller Bewunderung für die Feinheit, mit welcher die dichterische Eigenart Ariosts und Tassos hier gekennzeichnet wird, erscheint uns doch manche Behauptung in diesem Gesange nicht ganz einwandfrei. Tassos Gefangenschaft zu Ferrara war nicht ganz so unverdient, wie Byron uns glauben machen möchte, der Herzog von Este nicht ganz der herzlose Tyrann, als welchen der englische Dichter ihn hinstellt; und Ariosts spätere Schicksale sind sicher nicht so beklagenswert traurige gewesen, wie uns hier angedeutet wird. Am bedenklichsten erscheint die Gleichstellung Petrarkas mit Dante, und die Unterordnung beider unter die zwei späteren großen Dichter. Es ist zweifelhaft, ob wir solches Urteil in Dantes Munde nur als einen Ausdruck seiner Bescheidenheit aufzufassen haben oder in ihm die wahre Ansicht Byrons erkennen sollen. Denn allerdings konnte eine so tief ernste, religiöse Poesie wie die des Sängers der Göttlichen Komödie dem Dichter des *Don Juan* kaum als der Gipfel der Dichtkunst erscheinen, trotz seiner bekannten, in Italien entstandenen und vielfach ausgesprochenen Neigung zu den Lehren und dem Kultus der katholischen Kirche.<sup>152)</sup> — Von der Betrachtung der größten Dichtergenien, welche nach ihm in Italien erblühen sollten, wendet sich Dante im letzten Gesange der *Prophecy* zur Charakteristik der künftigen Leistungen seiner Landsleute auf den Gebieten der darstellenden Künste. Auch wer den Marmor zu beseelen oder ein Gebilde von überirdischer Schönheit auf die Leinwand zu zaubern vermöge, sei ein Poet und verdiene dieselben Ehren wie der Künstler, dessen Ausdrucksmittel das Wort ist. Dante sieht in Italien künstlerische Schöpfungen heranreifen, die sich mit den Werken eines Apelles und Phidias messen können; aber auch ihre Meister werden wie die Dichter den Undank der Großen dieser Welt erfahren und für ihre unsterblichen Werke geringen Lohn ernten. Byron verherrlicht besonders den „kühnen Werkmeister“ der Peterskirche, den „alle Künste als ihren Herrn anerkennen“ sollen, den Schöpfer des Mosesbildes, den Maler des Jüngsten Gerichtes: Michelangelo, der in Dantes Dichtung den Quell für seine großen Gedanken finden werde.<sup>153)</sup> Mit der nochmaligen Anrufung seiner Vaterstadt, die zu spät des Sängers Wert erkennen und in leerer Urne seine für immer ihr entrissene Asche zu ehren versuchen werde, schließt Dantes Vision. Ob neben den erwähnten politischen Gründen, die Byron an der Fortsetzung dieses Gedichtes gehindert haben, auch noch rein stoffliche Erwägungen und metrische Bedenken für ihn maßgebend waren, wagen wir nicht zu entscheiden. Immerhin bleibt die Dichtung auch als Bruchstück eine des herrlichen Landes und seiner großen Männer vollauf würdige Huldigung.

Eine sehr eigentümliche Wandlung mag Byrons Urteil über Italiens größten Lyriker, **Petrarka**, im Laufe der Zeit erfahren haben. Im Jahre 1813 äußerte sich der damals 25jährige Dichter in seinem Tagebuche<sup>154)</sup> über „jenen Petrarka“ und seine Sonette höchst absprechend: er verabscheue den italienischen Dichter so sehr, daß er nicht einmal der Gatte seiner Laura hätte sein mögen, welche der 'metaphysical whining dotard' nie sein eigen genannt habe. Dieses Urteil wirkt minder befremdend, wenn wir bedenken, wie grundverschieden die Auffassung der Liebe bei beiden Dichtern war. Für den Sänger des *Canzoniere* war sie eine ganz durchgeistigte Hingebung, eine Treue bis über den Tod hinaus; für den damaligen Byron aber, den vielbegehrten Helden der Londoner Salons, war sie nur ein flüchtiger Sinnenrausch, ein Aufgehen im immer wechselnden Genuß. Schon Moore hat

<sup>152)</sup> Vgl. Moore III, 318: 'I incline myself very much to the Catholic doctrine'; ähnlich III, 166 u. 328. — <sup>153)</sup> In einer Fußnote bemerkt Byron, Michelangelo sei ein so warmer Verehrer Dantes gewesen, daß er zur „ganzen Göttlichen Komödie Zeichnungen geliefert“ habe; der diese Studien enthaltende Band sei leider vom Meere verschlungen worden. In Wirklichkeit waren es nur „Randzeichnungen“ in Michelangelos Exemplar der *Div. Commedia*, die mit dem Buche bei einem Schiffbruche zu Grunde gingen. Vgl. Anton Springer, *Raffael und Michelangelo*, 2. Aufl., Leipzig 1883, 2. Band, S. 295. Dasselbe berichtet Scartazzini (*Prolegomina della Divina Commedia*, Leipzig 1890, p. 549) mit dem Bemerkten: „Il tremendo Giudizio del Buonarroti è ispirato dalla *Div. Com.*“ — <sup>154)</sup> Moore I, 586.



hervorgehoben, daß Byron später über Petrarca gerechter urteilen lernte. Mit inniger Verehrung spricht der Sänger des *Childe Harold* von dem Genius dessen, der in Italien eine neue Dichtersprache geschaffen und damit sein Land geistig befreit habe von dem dumpfen Joch seiner barbarischen Feinde.<sup>155)</sup> Solche Hochachtung vor dem großen Dichter und Gelehrten hielt Byron freilich nicht ab, Petrarkas platonische Liebe zu Laura später im *Don Juan*<sup>156)</sup> abermals ironisch zu behandeln. Ebenso spöttisch, wenn auch nicht ebenso ungerecht, klingt sein Urteil über Petrarkas lateinisches Epos *Africa*. Byron nannte diese Dichtung wohl nicht mit Unrecht „lang und langweilig“ und weigerte sich, auf den Vorschlag seines Verlegers Murray einen Teil derselben ins Englische zu übertragen. Als dann statt seiner Medwin die Übersetzung „in lahmen Versen“ geliefert hatte, als ein sehr anerkennendes Dankeschreiben aus England den Empfang dieser scheinbar von Byron herrührenden Übertragung bestätigte, soll der Dichter nach Medwins Bericht<sup>157)</sup> von dem Erfolge seiner doch nicht ganz harmlosen litterarischen Täuschung sehr befriedigt gewesen sein.

Mit gleicher Verehrung wie über Dante hat sich Byron auch allezeit über **Torquato Tasso** ausgesprochen.<sup>158)</sup> Der Name dieses Dichters kehrt zwar nur selten in Byrons Schriften wieder; aber überall urteilt er über den Sänger der *Gerusalemme Liberata* mit einer Sympathie, die auf einer Ähnlichkeit der Beanlagung und Gemütsverfassung beider Dichter begründet war und in Byron ein Idealbild des unglücklichen Tasso schuf, das den geschichtlichen Thatsachen nicht völlig entspricht. In seinem im Jahre 1813 geführten Tagebuche zählt Byron in einer Reihe „wackerer und thätiger Staatsbürger“ neben Cervantes, Dante, Ariost und Kleist auch Tasso auf und stellt sie alle der „wertlosen, trägen Masse“ der meisten anderen Schriftsteller, die thatkräftigem Handeln abgeneigt gewesen seien, gegenüber.<sup>159)</sup> Dieses Urteil mag für manche der angeführten Dichter richtig sein, für den Gefühlsmenschen Tasso paßt es gewiß nur schlecht; und die Charakteristik, die unser Goethe in seinem Schauspiel von Tasso entwirft, kommt der geschichtlichen Wahrheit sicherlich viel näher. In späteren Jahren hätte Byron über Tasso sich wohl ein richtigeres Urteil bilden können; aber er erblickte auch später in dem Italiener nur den von der Welt verkannten, von einem „tyrannischen“ Fürsten mit Undank belohnten Genius. In diesem Lichte schildert er ihn auch in den bereits erwähnten Strophen<sup>160)</sup> des vierten Gesanges von *Childe Harold*. Deutlicher noch tritt diese Auffassung in dem zeitlich vorausgegangenen *Lament of Tasso* hervor, das Byron im Frühjahr 1817 nach seinem kurzen Aufenthalte in Ferrara verfaßte.<sup>161)</sup> Diese in neun kurze Abschnitte geteilte Dichtung<sup>162)</sup> ist als der Ausdruck des Schmerzes gedacht, welchen Tasso über die von seinem Fürsten ihm widerfahrne grausame Behandlung empfindet. Seit Jahren schmachtet der Dichter des Befreiten Jerusalems, als „irrsinnig“ von allem Verkehr mit der Welt abgeschlossen, in dem Annenhospital zu Ferrara, weil er es gewagt hat, seine Augen in verbotener Liebe zu Leonore, des Fürsten Alfonso Schwester, zu erheben. 'That thou (Leonora) wert beautiful, and I not blind-Hath been the sin which shuts me from mankind': dies der Grundgedanke, welcher in den verschiedensten Wendungen in dem Gedichte wiederkehrt. Bei aller Bewunderung für die Kunst, mit welcher Byron den Klagen Tassos ergreifenden Ausdruck verleiht, kann man ihn doch von einer ganz wesentlichen Verkennung der Thatsachen nicht freisprechen. Der historische Tasso hatte die anfangs sehr weitgehende Rücksicht und das oft bewährte Wohlwollen seines Herrn durch Argwohn und hochgradige Reizbarkeit völlig verscherzt, so daß Alfonso's Ungnade schwerlich ausbleiben konnte. Später in des Fürsten Gunst wieder aufgenommen, glaubte Tasso sich bald abermals zurückgesetzt und verfolgt und erging sich öffentlich in Beleidigungen gegen den Herzog und seinen Hof. Darauf erfolgte Tassos Gefangennahme und mehr als siebenjährige Haft, während deren er allerdings mit unwürdiger Strenge behandelt worden zu sein scheint. Unerwiesen bleibt wohl die auch für das Verständnis von Goethes Schauspiel so wesentliche Überlieferung von der Liebe Tassos zur Schwester des Herzogs Alfonso, wie die Voraussetzung, der Dichter habe durch das Geständnis seiner Neigung die Fürstin und ihren Bruder beleidigt.<sup>163)</sup>

<sup>155)</sup> *Childe Harold* IV, 30 ff. Gemeint ist Petrarkas Wirksamkeit als Humanist, sein Einfluß auf die Wiederbelebung der klassischen Studien. Den Ruhm, eine „neue Dichtersprache“ geschaffen zu haben, teilt er freilich mit Dante und in gewissem Sinne auch mit Boccaccio. — <sup>156)</sup> *Don Juan* III, 8. — <sup>157)</sup> Medwin, S. 113, 114. Über Petrarkas „Africa“ vgl. Gaspary a. a. O. I, S. 426 ff. — <sup>158)</sup> „Le Tasse était son poëte favori, il le chérissait et pour son talent, et pour son infortune“ urteilt Salvo a. a. O., S. 82. — <sup>159)</sup> Moore I, 559. Bekanntlich war auch Walter Scott sehr geneigt, die Bedeutung der litterarischen Thätigkeit im Vergleich zu der eines Feldherrn oder Staatsmannes gering zu schätzen; und Byron selbst hat später, seine Leistungen als Dichter für nichts achtend, auf dem Felde der Politik Großes zu schaffen sich vorgenommen. — <sup>160)</sup> *Childe Harold* IV, 35–39. — <sup>161)</sup> Moore II, 342. — <sup>162)</sup> Tauchn. Ed. 3. Bd., S. 355 ff. — <sup>163)</sup> Vgl. die ausführliche Darstellung bei Giuseppe Maffei a. a. O. I, p. 292 seq. — Zur Ergänzung sei hier bemerkt, daß Byron auch die

Von den italienischen Dichtern der späteren Zeit hat Byron keinen so genau gekannt und mit solcher Voreingenommenheit beurteilt wie den Dramatiker **Alfieri**. Byron spricht von ihm überall mit rückhaltloser Anerkennung und sieht in seinen Dramen die Muster der neueren tragischen Kunst.<sup>164)</sup> Mehr als einmal ergriff ihn die Darstellung eines Alfierischen Trauerspieler so mächtig, daß er in Zuckungen verfiel und das Theater verlassen mußte.<sup>165)</sup> Mit seinen italienischen Freunden sprach er oft und gern über die Vorzüge dieses von seinen Landsleuten damals sehr bewunderten Dichters,<sup>166)</sup> dessen Freiheitsliebe und poetische Eigenart ihn gleichmäßig anzogen. Byron rühmte den Adel der Gedanken Alfieris und seines Stils, den er mit Shakspeare, Pope und Burns (!), wie nicht minder mit Dante gemein habe;<sup>167)</sup> er versuchte, in seinem Trauerspiel *Sardanapal* so „einfach und streng“ zu sein wie jener;<sup>168)</sup> er erinnerte sich mit Genugthuung, daß er schon früher bei einer Unterredung mit A. W. von Schlegel in Coppet Alfieris Verdienste warm hervorgehoben hatte.<sup>169)</sup> Besonders fühlte er sich von des italienischen Dichters Festhalten an den s. g. „dramatischen Einheiten“ angezogen, von seiner „klassischen Einfachheit“, die von den Regeln der Musterstücke des Altertums nirgends abweiche.<sup>170)</sup> In solchen einseitigen Theorien befangen, sah Byron sich durch Alfieri in seiner lange gehegten Abneigung gegen Shakspeare bestärkt und behauptete geradezu, die Stücke des Italiens seien ein Beweis dafür, daß ein Bühnenwerk keine „Poesie“ enthalten dürfe. Auch die kraftvolle Kürze des italienischen Dramatikers zog ihn sehr an. So rühmte er einer Scene aus Alfieris *Filippo* nach, daß ihr Dialog „ganze Bände“ spreche, obwohl er nur aus wenigen, zwischen dem König und seinem Vertrauten gewechselten Worten besteht.<sup>171)</sup>

Byrons Vorliebe für Alfieri beruhte im letzten Grunde auf einer merkwürdigen Ähnlichkeit der Schicksale, Neigungen und Anschauungen beider Dichter. Wie Byron von vornehmer Herkunft, hatte der Graf Vittorio Alfieri frühzeitig seine Eltern verloren, in seiner Jugend eine nur lückenhafte Bildung erhalten und dann als junger Mann auf Reisen einen großen Teil Europas kennen gelernt. Wie Byron fand Alfieri jahrelang in dem vertrauten Verkehr mit einer feingebildeten Freundin (der Gräfin Albany) reiche geistige Anregung und Ersatz für das Glück der Ehe. Beiden Dichtern gemeinsam war die Leidenschaftlichkeit des Wesens, der Haß gegen allen Zwang, das Verlangen nach freiheitlichen Neuerungen. Von gleicher Verehrung für die großen italienischen Dichter der Vergangenheit, besonders für Dante, beseelt, glaubten sich beide zu hervorragenden Leistungen auf dramatischem Gebiete berufen — Byron freilich mit geringerer Berechtigung — und gleichen sich als Dichter auch darin, daß die Charaktere in ihren Dramen als von einer einseitig ausgebildeten Leidenschaft beherrscht erscheinen. So ist Alfieris *Filippo* in demselben Sinne die Tragödie der Eifersucht, in welchem die *Zwei Foscari* die der Rachsucht genannt werden können. —

Diese seine unverkennbare Ähnlichkeit mit Alfieri ist unserem Dichter und seinen Zeitgenossen auch keineswegs entgangen.<sup>172)</sup> In einem seiner Tagebücher zählt Byron eine lange und wunderlich zusammengestellte Reihe derjenigen geschichtlichen oder erdichteten Personen auf, mit denen man ihn verglichen habe, und nennt als letzte Alfieri, mit dem Bemerkung, daß diese Ähnlichkeit sehr bestimmt von einem Italiener behauptet worden sei, der in seiner Jugend Alfieri gekannt habe.<sup>173)</sup> Wie sehr es Byron liebte, sich mit diesem italienischen Dichter zu vergleichen, hebt auch Lady Blessington in ihrem wertvollen Tagebuche hervor. Sie äußert geradezu die Vermutung, Byron sei das „Abbild eines Originals“,

Umarbeitung gelegentlich erwähnt, welche Tasso später mit seinem Befreiten Jerusalem vorgenommen hat. Die allgemein anerkannte Thatsache, daß das Eroberte Jerusalem der Gerusalemme Liberata an Wert nicht gleichkommt, dient Byron als Beweis für seine Behauptung, die ursprüngliche, auf unmittelbarer Eingebung beruhende Form einer Dichtung sei stets besser als alle späteren Änderungen und Zusätze. (Vgl. English Bards and Scotch Reviewers, Tauchn. Ed. 3. Bd., S. 227, und Moore III, 68.) — <sup>164)</sup> Manche von den Werken Alfieris hat Byron allerdings nie gelesen, so seine „Tramelogödie“ Abele und den nach des Verfassers Tode veröffentlichten Misogallo, durch welchen der englische Dichter vielleicht in seiner Abneigung gegen die Franzosen bestärkt worden wäre. (Vgl. das Vorwort zum Cain, Tauchn. Ed. 4. Bd., S. 221.) Dagegen war ihm Alfieris Selbstbiographie wohlbekannt; er nannte sie 'delightful' und bezeichnete sie als eines jener Memoirenwerke, die ihn stets so lebhaft gefesselt hätten. (Medwin S. 214.) — <sup>165)</sup> Das erstemal geschah dies zu Bologna im Jahre 1819 bei einer Vorstellung von Alfieris *Mirra*; ein anderes Mal, nach der Behauptung der Gräfin Guiccioli, zu Ravenna während der Aufführung des *Filippo*. (Moore II, 491.) — <sup>166)</sup> Vgl. Moore III, 89. — <sup>167)</sup> Moore III, 193. — <sup>168)</sup> Moore III, 220. — <sup>169)</sup> Moore III, 230. — <sup>170)</sup> Medwin 108, 109. Nach diesem freilich nicht immer zuverlässigen Gewährsmann (S. 106) hat Byron gesprächsweise sogar geäußert, Shakespeares „veraltete“ Lustspiele seien „derbe Nahrung, nur für einen englischen oder deutschen Gaumen geeignet, für die Franzosen und Italiener aber, die gebildetsten (politest) Völker der Welt, unverdaulich“. — <sup>171)</sup> Medwin S. 110. Der Wortlaut des italienischen Textes ist hier freilich nur unvollständig wiedergegeben. — <sup>172)</sup> Moore III, 581. — <sup>173)</sup> Moore III, 579. Der hier erwähnte 'Italian' scheint niemand anders zu sein als Graf Guiccioli, Tereses bejahrter Gatte; vgl. Moore II, 459, ebenso Jeaffreson a. a. O. II, 79.



mit dem er sich lange und genau beschäftigt habe.<sup>174)</sup> Einen bedeutenden Einfluß des italienischen Dichters auf den jüngeren englischen würde gewiß auch feststellen können, wer die früher besprochenen venetianischen Trauerspiele Byrons mit den Hauptwerken Alfieris vergleichen wollte.<sup>175)</sup>

Während Byron zu den großen italienischen Dichtern der Vergangenheit — einem Dante, Ariost und Tasso — mit rückhaltloser Bewunderung emporschaute, hatte er für die Personen und Werke ihrer Epigonen, den einzigen Alfieri ausgenommen, verhältnismäßig geringe Teilnahme. Die Bestrebungen und Leistungen der zeitgenössischen italienischen Dichter interessierten ihn nicht sehr; er lehnte es geradezu ab, in dem damals mit neuer Bitterkeit entbrannten Kampfe zwischen Klassikern und Romantikern Stellung zu nehmen und bot alles auf, um die Verbreitung seiner Ideen bei den Italienern, die Übersetzung seiner Werke ins Italienische und die Aufführungen seiner Dramen auf den Bühnen des Landes zu verhindern.<sup>176)</sup> Nach einer Angabe der Gräfin Albrizzi soll er die neueste italienische Litteratur geradezu verachtet und behauptet haben, Italien besitze nur einen „lebenden“ Schriftsteller — eine Übertreibung, welche die genannte Dame mit Recht zurückwies.<sup>177)</sup> Dieser Eine, der vor des Dichter-Lords herbem Urteil Gnade fand, scheint Ugo Foscolo gewesen zu sein. Byron nannte den Verfasser der *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* brieflich einen 'man of genius', einen 'wonderful man' — vielleicht ebenso sehr in Anerkennung seiner litterarischen Leistungen, als aus Gründen persönlichen Wohlwollens. Der Dichter des „italienischen Werther“ lebte damals in England, unterhielt mit Murray durch Byrons Vermittelung freundschaftliche Beziehungen und hatte die Charaktere im *Marino Faliero* als „echt venetianisch“ bezeichnet, was für Byron eine große Genugthuung war.<sup>178)</sup> Minder wahrscheinlich ist, daß der von der Gräfin verzeichnete Lobspruch sich auf Vincenzo Monti beziehen sollte, dessen Trauerspiel *Aristodemo* Byron in früherer Zeit mit Vergnügen gelesen,<sup>179)</sup> und der in Mailand im Jahre 1816 als Dichter und Recitator auf den englischen Gast einen tiefen Eindruck gemacht hatte;<sup>180)</sup> denn der schwankende Politiker Monti mochte in späteren Jahren das Wohlgefallen Byrons an dem Dichter stark beeinträchtigt haben. — Gerechter ist das Urteil, welches Byron in der früher erwähnten Widmung des vierten Gesanges von *Childe Harold* über neuere italienische Autoren fällt. Neben Monti und Ugo Foscolo nannte er hier als „große Namen der Gegenwart“ auch Pindemonte, Visconti, den großen Sprachmeister Mezzofanti und eine Reihe anderer. Dagegen soll Byron die Werke des Metastasio überhaupt nie kennen gelernt haben,<sup>181)</sup> und selbst den Lustspielen eines Goldoni sprach er jeden höheren Wert ab.<sup>182)</sup> —

Schwankend und gelegentlich befremdend lauten Byrons Urteile auch über die Werke der Italiener auf dem Gebiete der **bildenden Künste**. Für Malerei, Skulptur und Baukunst hatte der Dichter überhaupt nur geringes Verständnis. Die Darstellung des Schönen durch Menschenhand interessierte ihn im allgemeinen nicht sehr; ihn fesselte weit mehr die Schönheit, welche die Natur in immer wechselnden Formen seinem Auge bot, die er dann als unübertroffener Künstler des Wortes in seinen herrlichen Schilderungen selbst wiedergeben konnte.<sup>183)</sup> Wie schon den Jüngling in Griechenland das Landschaftliche und das Studium des Volkscharakters mehr angezogen hatten als die Trümmer großartiger Leistungen der Vergangenheit auf dem Gebiete der Kunst: so erging es auch später in Italien dem frühgereiften Manne. Und konnte Byron hier der Betrachtung bedeutender Bauwerke, Gemälde und Statuen nicht ganz aus dem Wege gehen, so trat er doch fast immer an ihre Beurteilung

<sup>174)</sup> Journal of Conversations with Lord Byron, by the Countess of Blessington; im New Monthly Magazine, London, September 1832, No. CXXI, p. 230. — <sup>175)</sup> Zu solchem Vergleiche fehlt uns hier leider der Raum. Kleine Züge von Ähnlichkeit im Wesen beider Dichter finden sich schon bei den erwähnten Gewährleuten angedeutet: das ungewöhnlich zeitige Erwachen der Neigung zum anderen Geschlecht, die Freude beider am Meere, ihre Vorliebe für Pferde u. a. m. Als Gegenstück zu Moores Werk über Byron hätte Alfieris Selbstbiographie zu gelten, die 1809 in 2 Bänden in französischer Übersetzung zu Paris erschien. (Vgl. darin I, 151.) — <sup>176)</sup> Moore II, 409, 410; Medwin S. 84; Lady Blessington S. 317. — <sup>177)</sup> Vgl. den Abschnitt über Byron aus den Ritratti scritti da J. T. Albrizzi bei Elze, S. 508: „restrizione, non so se io dica più risibile, che falsa ed ingiuriosa.“ — <sup>178)</sup> Moore III, 29. — <sup>179)</sup> Moore II, 6. — <sup>180)</sup> Vgl. den Bericht des Ohrenzeugen Beyle bei Moore II, 267. — <sup>181)</sup> Medwin S. 79. — <sup>182)</sup> Moore II, 582: 'They (the Italians) have no real comedy, not even in Goldoni, and that is because they have no society to draw it from.' — <sup>183)</sup> Byron hat dies auch mehrfach selbst bekannt, so Childe Harold IV, 51: 'For I have been accustom'd to entwine — My thoughts with Nature rather in the fields — Than Art in galleries.'

mit halbem Widerstreben, „gelegentlich mit unverhohlenem Ausdruck seiner Nichtachtung heran und liefs in seinen Äußerungen nur selten und nur bei Kunstwerken ersten Ranges wahres Ergriffensein erkennen. Wer in dieser Hinsicht den großen Dichter zu verdammen geneigt ist, sei daran erinnert, daß sein eigenartiger Standpunkt ihm durch seine Geistesrichtung ebenso sehr wie durch seine Erziehung gegeben war, welche letztere das Verständnis für die darstellende Kunst bei ihm in keiner Weise entwickelt hatte. Wie Elze treffend bemerkt,<sup>184)</sup> war Byrons Bildungszeit vorüber, „als ihm späterhin in Italien die Kunst besonders nahe trat“. Dazu kam noch sein Widerwille gegen allen Schein, sein Abscheu vor der Heuchelei, auch auf künstlerischem Gebiete. Bei seinen Besuchen italienischer Kunstsammlungen traf er nur zu oft mit reisenden Engländern zusammen, die für das Dargestellte unmöglich wahres Verständnis besitzen konnten und durch ihre schwärmerische Bewunderung den Spott des Dichters herausforderten.<sup>185)</sup> Seine Lust am Widerspruche veranlafte ihn dann wohl auch zu Äußerungen, deren Aufrichtigkeit bezweifelt werden mag.

Zur Charakteristik Byrons in dieser Hinsicht ist vor allem ein Brief wichtig, den er im April 1817 nach Besichtigung der Gemäldesammlung im Manfrini-Palaste zu Venedig an Murray schrieb.<sup>186)</sup> Byron erklärt hier geradezu, er verachte die **Malerei**, soweit sie ihn nicht an Selbstgeschautes erinnere; in sehr starken Wendungen spricht er seinen Abscheu aus vor allen italienischen Heiligenbildern und den „ewigen Weibern“, die er in Flandern auf den Gemälden von Rubens gesehen habe. Sicherlich sei die Malerei die gekünsteltste (most artificial) und unnatürlichste von allen Künsten; noch nie habe ein Gemälde oder eine Statue auch nur entfernt seine Erwartungen erfüllt; doch habe er — und dies ist für seinen Standpunkt höchst bezeichnend — viele Berge, Seen, Flüsse und Landschaften gesehen, die seine Vorstellung weit übertroffen hätten.<sup>187)</sup> Ein damals noch im Palazzo Manfrin vorhandenes Bildnis Ariosts von Tizian<sup>188)</sup> muß ihm aber doch sehr gefallen haben; er nennt es „die Poesie des Porträts“ und „das Porträt der Poesie“ und giebt zu, daß dieses Gemälde an Kraft der Darstellung und des Ausdruckes weit mehr leiste als er der Malerei zugetraut habe.<sup>189)</sup> Und wie er schon damals unter den „zehntausend anderen“ Bildern dieser Sammlung zwei Gemälde von Giorgione als „sehr schön“ hervorhob, so beurteilte er gerade diesen Künstler neben Tizian und Raffael mit stets gleicher Anerkennung.<sup>190)</sup> „Die höchste Wahrheit und Schönheit“ rühmt Byron den Bildern Giorgiones nach; und ein damals noch<sup>191)</sup> im Manfrini-Palaste zu Venedig vorhandenes Familienbild von der Hand Giorgiones, das nach einer nicht völlig verbürgten Überlieferung<sup>192)</sup> den Maler selbst mit Frau und Kind darstellen sollte, veranlafte den Dichter des *Beppo* zu einer glänzenden Schilderung venetianischer Frauenschönheit.<sup>193)</sup> Seine Vorliebe für die venetianische Schule und für Giorgione insbesondere erkennen wir auch aus einem im Jahre 1820 an seinen Freund Bankes gerichteten Briefe.<sup>194)</sup> Byron bekennt hier abermals sein geringes Interesse für die Malerei, rühmt aber doch die Werke Giorgiones und anderer Venetianer und empfiehlt dem Freunde dringend, dieses Künstlers „Urteil Salomonis“ anzukaufen, das in der Marescalchi-Galerie zu Bologna auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht habe.<sup>195)</sup> — Ganz rückhaltlos ist auch das bewundernde Urteil Byrons über die Schätze der Museen von Florenz, in welcher Stadt er im April 1817 nur kurze Zeit verweilte.<sup>196)</sup> Die hier vorhandenen Werke der Malerei und Plastik hätten ihm, schreibt er an Murray, zum erstenmale eine rechte Vorstellung von dem gegeben, was „die Leute“ mit ihrer Kunstschwärmerei eigentlich meinten. Auch hier hatte die Darstellung weiblicher Schönheit durch den Pinsel Tizians auf ihn den tiefsten Eindruck gemacht.<sup>197)</sup> Diesen fand er bei seinem zweiten Besuche der Florentiner Sammlungen in Gesellschaft des sehr kunstverständigen Dichters Rogers im Jahre 1821 bestätigt, doch wurde ihm auch damals durch die große Menge namentlich englischer Museumsbesucher ein reiner

<sup>184)</sup> Elze, S. 377. — <sup>185)</sup> Vgl. z. B. Moore III, 287, 288. — <sup>186)</sup> Moore II, 338. — <sup>187)</sup> Dasselbe gelte von 'two or three women, some horses, a lion in the Morea, and a tiger at supper in Exeter Change'. — <sup>188)</sup> Nach Bäckers Oberitalien, Leipzig 1879, S. 243 sind die besten Gemälde dieser Sammlung seit 1856 verkauft worden. — <sup>189)</sup> Vgl. Elze S. 378. Das Bild befindet sich jetzt in der Nationalgalerie zu London; vgl. Bäckers London, 8. Aufl., Leipzig 1884, S. 136. — <sup>190)</sup> Vgl. auch Nichol. a. a. O. S. 113. — <sup>191)</sup> Vgl. Wilhelm Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte, 8. Aufl., Stuttgart, 2. Bd., S. 230. — <sup>192)</sup> Schon Moore (II, 545) bezweifelt die Richtigkeit dieser Deutung des Gemäldes; ebenso Lübke. — <sup>193)</sup> Beppo, 11–15. — <sup>194)</sup> Moore II, 584. — <sup>195)</sup> Ob Bankes den Rat Byrons befolgt hat, steht dahin. Bei Bäckers (a. a. O. S. 286) wird dies Gemälde nicht erwähnt; dagegen bemerkt Lübke a. a. O. S. 230 über Giorgione: „Ein großartiges, originell entworfenes, aber unvollendet gebliebenes Urteil Salomonis befindet sich in Kingston Laey bei Wimborne in England.“ — <sup>196)</sup> Moore II, 342. — <sup>197)</sup> Vgl. Beppo, Str. 11: 'And like so many Venuses of Titian's (The best's at Florence — see it, if ye will.) etc.'



Kunstgenuß verleidet.<sup>198</sup>) Wie sehr aber auch Byron fähig und geneigt war, mit der gewaltigen Kraft seines Gedächtnisses den Eindruck von Kunstwerken ersten Ranges festzuhalten, erkennen wir aus einer merkwürdigen Anspielung im *Don Juan*.<sup>199</sup>) Als Tänzer in einem englischen Salon wird der Held der Dichtung mit einer von Auroras Horen auf Guido Renis berühmtem Freskogemälde verglichen, welches allein schon eine Reise nach Rom wert sei.<sup>200</sup>)

So scheinen von den italienischen Malern besonders diejenigen Byrons Anerkennung gefunden zu haben, welche durch glänzende Pracht des Kolorits oder durch leichte Anmut der Linien seinen Sinn für äußerliche Schönheit befriedigten. Für Darstellung religiöser Motive hatte er geringeres Verständnis; doch beugte er sich mit rückhaltloser Bewunderung vor dem Genius jenes Einzigen, der religiöse Innigkeit mit anmutiger Formengebung und holdem Zauber der Farbe so unvergleichlich verbindet: vor Raffael. In einer Stelle des *Beppo*<sup>201</sup>) werden die Werke dieses Meisters geradezu als „überirdisch“ bezeichnet. Weniger angezogen mochte sich Byron von der Gedankentiefe und strengen Größe der Gemälde Michelangelos fühlen, in welchem er mehr den von undankbaren Großen verkannten Menschen und den genialen Architekten und Bildhauer, als den Maler verehrte.

Überhaupt besaß Byron für die Malerei noch weniger Verständnis als für ihre Schwesterkunst, die **Skulptur**. Am entschiedensten hat er seine Vorliebe für die letztere im Jahre 1817 zu Venedig in einer Unterredung ausgesprochen, die seinen Standpunkt klar kennzeichnet. Der mit Thomas Moore befreundete Henry Joy war von Byron zu Tisch geladen worden und führte mit ihm ein merkwürdiges Gespräch über Kunst und Kunstwerke. Wie Joy später an Moore berichtete, äußerte Byron bei dieser Gelegenheit, daß die Bildhauerkunst weit höher stehe als die Malerei.<sup>202</sup>) In welcher Weise der Dichter diese in solcher Allgemeinheit unhaltbare Behauptung zu begründen versuchte, erfahren wir leider nicht; aber schon Joy wies in seinem Briefe an Moore darauf hin, daß Byrons Vorliebe für die Skulptur deutlich genug im vierten Gesange von *Childe Harold* aus den zahlreichen und eingehenden Schilderungen von Werken der Bildhauerkunst ersichtlich ist, während er doch in derselben Dichtung kein einziges der noch zahlreicheren und nicht minder bedeutenden italienischen Gemälde bespricht. Dabei gehören die von Byron bewunderten Meisterwerke der Plastik — die mediceische Venus, die Laokoongruppe, der sterbende Fechter —<sup>203</sup>) dem Alterthume an und stammen aus Griechenland. Nur für Michelangelo, als den Schöpfer der Mosesstatue, findet Byron später bewundernde Worte,<sup>204</sup>) und von den neueren italienischen Bildhauern scheint fast nur Canova von ihm wirklich geschätzt worden zu sein.

Solches Lob **Canovas** bezieht sich freilich nicht auf das Grabmal Alfieris in der Kirche Santa Croce zu Florenz, welches Byron in einem Briefe an Murray<sup>205</sup>) „schwerfällig und überladen“ nannte. Aber im übrigen gedenkt er Canovas stets mit einer Überschwänglichkeit, die uns befremden muß, wenn wir Byrons Urteile mit denen neuerer Kenner über dieses bedeutende, aber einseitige Talent vergleichen.<sup>206</sup>) Das erste Werk von Canovas Hand, das der Dichter in Italien kennen lernte, ist wohl eine Darstellung der Helena gewesen. Er sah dieses Marmorbild im Jahre 1816 zu Venedig im Hause der Gräfin Albrizzi und bezeichnete es in einem Briefe an Murray<sup>207</sup>) als „ganz vollendet schön“, als eine Schöpfung, die seine Vorstellung von der menschlichen Darstellungskraft weit übertreffe. Er führte diesen Gedanken in demselben Schreiben in einigen rasch hingeworfenen Versen weiter aus. Danach haben bei dieser Statue „die Schönheit und Canova im Bunde“ geleistet, was die Natur nicht leisten wollte — ein Werk, das über die Kraft der Phantasie und die Kunst des Sängers hinausgehe, „die Helena des Herzens“.<sup>208</sup>) Wie Byron hier der plastischen

<sup>198</sup>) Moore III, 287. — <sup>199</sup>) *Don Juan* XIV, 40. — <sup>200</sup>) Diese nach Lübke (a. a. O. II, 332) „edle vollendete Leistung“ schmückt die Decke des Hauptsaaes im Casino Rospigliosi zu Rom; vgl. Bäckers „Mittelitalien und Rom“, 9. Aufl., 1889, S. 171. — <sup>201</sup>) *Beppo*, Str. 46. Die Anmerkung: 'For the received accounts of the cause of Raphael's death, see his lives' bringt nach bekannter Überlieferung den Tod des Meisters mit der sagenhaften Fornarina in Zusammenhang. Nach Anton Springer (a. a. O. II, 194) war aber „ein hitziges Fieber“ die Ursache vom Tode Raffaels, und nach demselben Kenner (II, 41) „leben das Bäcker mädchen und das Töpfermädchen nur im Fabelreiche“. — <sup>202</sup>) Moore II, 382, 383. Diese Überzeugung hielt Byron freilich nicht ab, im *Don Juan* (II, 118) die Bildhauer als eine 'race of mere impostors' zu bezeichnen und den 'nonsense of their stone ideal' zu verspotten. — <sup>203</sup>) Diese Werke werden auch *Don Juan* IV, 61 nochmals gepriesen. — <sup>204</sup>) *Prophecy of Dante*, IV, Tauchn. Ed. 3. Bd., S. 390. — <sup>205</sup>) Moore II, 343. Die Stelle ist für Byrons Standpunkt höchst bezeichnend. — <sup>206</sup>) Lübke (a. a. O. II, 376) rühmt Canova eine „gefällige Grazie“ nach, die „indes noch durch einen Nachhall der früheren überzierlichen Manier und durch elegante Glätte getrübt wird“. — <sup>207</sup>) Moore II, 285. — <sup>208</sup>) Vgl. dieselben Verse auch Tauchn. Ed. 4. Bd., S. 145.

Kunst Canovas sogar die Überlegenheit über die Poesie einräumte, so erklärte er im *Beppo*<sup>209)</sup> die Sprache als unfähig, italienische Frauenschönheit gebührend zu preisen, „solange noch Canova hienieden schaffen könne“; und er stand später nicht an, im vierten Gesange von *Childe Harold* diesen Bildhauer mit den größten italienischen Geistern der Vergangenheit, einem Michelangelo und Galilei, zu vergleichen: 'Such as the great of yore, Canova is to-day'.<sup>210)</sup>

Im allgemeinen stand es für Byron fest, daß die Künste bei seinen italienischen Zeitgenossen arg darniederlagen;<sup>211)</sup> und so fand er auch für italienische Meisterwerke der **Baukunst** nur selten ein anerkennendes Wort. Abgesehen von gelegentlichen brieflichen Bemerkungen über einzelne hervorragende Leistungen — wie den Triumphbogen<sup>212)</sup> und den Dom<sup>213)</sup> in Mailand, das Amphitheater zu Verona<sup>214)</sup> u. a. — regte unseres Wissens nur die Peterskirche in Rom den Dichter zu einer begeisterten Schilderung an. Dieser letzteren aber widmete er in der *Prophecy of Dante* einige Verse,<sup>215)</sup> welche deutlich zeigen, wie sehr Byron von der gewaltigen Harmonie dieses Riesendoms ergriffen worden war.

Zur Ergänzung dieser Urteile Byrons über künstlerische Dinge sei noch erwähnt, daß der Dichter auch die italienische **Musik** nicht besonders geschätzt zu haben scheint. Auf diesem Gebiete ein vollständiger Laie, zog Byron einfache Volkslieder allen musikalischen Kunstwerken vor und glich hierin seinen großen Landsleuten Scott, Burns und Moore.<sup>216)</sup> Die „Variationen der italienischen Schule“ fanden nicht seinen Beifall, wenigstens nicht zu allen Zeiten.<sup>217)</sup> Wohl nennt er sich einen „aufrichtigen“ (loyal) Bewunderer italienischer Musik im allgemeinen; aber seine Anerkennung für Rossini ist doch nur eine zögernde, und er stellt ihn — gewiß mit Recht — weit hinter Mozart zurück.<sup>218)</sup>

So läßt sich im ganzen schwerlich bestreiten, daß die Urteile Byrons über die italienische Kunst oft einseitig, meist von augenblicklichen Stimmungen abhängig und fast nirgends auf tieferes Verständnis begründet waren. Als maßgebend hat sie der Dichter selbst auch niemals hinstellen wollen; für uns aber sind sie immerhin von Bedeutung, weil sie zeigen, in welcher Weise die künstlerischen Leistungen eines hochbegabten Volkes sich in dem Geiste dieses auf anderem Gebiete so genial beanlagten Mannes gespiegelt haben. Höheren Wert besitzen seine Urteile über die Sprache und Litteratur der Italiener. Sie beruhen auf gründlicher Sachkenntnis, wenn sie auch von ungerechter Überschätzung einzelner Personen und Leistungen und ebenso auffälliger Mißachtung anderer durchaus nicht frei sind. Was endlich Byron über die Bevölkerung des Landes und die unvergleichlichen Reize seiner Natur ausgesprochen hat, wird immerdar als das zuverlässige Urteil eines warmen und hochbegabten Verehrers von besonderem Werte sein.

<sup>209)</sup> *Beppo*, Str. 46. — <sup>210)</sup> *Childe Harold IV*, 54 u. 55. Neben diese drei „Unsterbliche“ stellt Byron noch Alfieri und Machiavelli. Seine Vorliebe für Canova war keineswegs nur vorübergehend, sondern scheint eine der wenigen dauernden Überzeugungen des Dichters auf künstlerischem Gebiete gewesen zu sein. Eine Anmerkung zum 5. Akt des im Jahre 1820 gedichteten *Marino Faliero* (Tauchn. Ed. 5. Bd., S. 116, 117) zählt eine Reihe „ehrenwerter individueller Ausnahmen von der gegenwärtigen Entartung der Venetianer unter den Barbaren“ auf und nennt dabei auch Canova mit den Worten: '... Were there nothing else, there is the immortality of Canova.' Ein Venetianer war der bei Treviso geborene Künstler (1757—1822) eigentlich nicht; aber er erhielt seine Ausbildung in Venedig, wo er auch viele Jahre seines späteren Lebens verbrachte und starb. — Nicht Canova, sondern der „berühmte“ Bildhauer Bartolini schuf im Jahre 1822 eine Büste Byrons, die dieser als sehr ähnlich bezeichnete (Moore III, 327). Die bekannte Büste Byrons von der Hand des großen Dänen Thorwaldsen entstand in Rom im Jahre 1817. (Elze S. 224, 225.) Der Dichter berichtete hierüber von Venedig aus an Murray mit den Worten: 'Thorwaldsen (!) has done a bust of me at Rome for Mr. Hobhouse, which is reckoned very good. He is their best after Canova, and by some preferred to him.' (Moore II, 361.) Daß Thorwaldsen kein Italiener von Geburt war, kann dem Dichter nicht unbekannt geblieben sein. — <sup>211)</sup> Vgl. Moore III, 153 Byrons Worte: 'The Arts — all but Canova's . . . . are as low as need be.' Der phantastische und wortreiche *Salvo* (a. a. O. S. 202) möchte freilich den Dichter als eifrigen Bewunderer auch der neueren italienischen Künstler hinstellen. — <sup>212)</sup> Moore II, 265. Byron vergißt nicht, in seinem Briefe an Murray hervorzuheben, daß Napoleon den Triumphbogen begonnen habe, und nennt das unvollendete Bauwerk „einer anderen Zeit und desselben Landes würdig“. — <sup>213)</sup> Moore II, 264. — <sup>214)</sup> Moore II, 272. — <sup>215)</sup> Tauchn. Ed. 3. Bd., S. 390. — <sup>216)</sup> Vgl. Elze, S. 378. — <sup>217)</sup> Vgl. das Tagebuch a. d. J. 1821: Moore III, 100. — <sup>218)</sup> Vgl. die Anmerkung zu *Don Juan XVI*, 45 (Tauchn. Ed. 1. Bd., S. 507).



Viel hat Byron Italien und den Italienern zu danken gehabt. Als die englische Gesellschaft den einst im Übermaß Gefeierten geächtet hatte, fand er im fernen Süden für die Heimat einen Ersatz, insoweit dem Menschen „zum Vaterland die Fremde werden“ kann: und dies war bei dem kosmopolitisch angelegten Dichter<sup>219)</sup> in nicht geringem Maße der Fall. In Italien hat Byron die verhältnismäßig glücklichsten Jahre seines kurzen Lebens verbracht. Hier fand er gesellschaftliche Verhältnisse, wie er sie sich wünschte, und jene leichtere Auffassung des Lebens, die seiner Eigenart zusagte; hier fand sein Naturgefühl reiche Anregung und volle Befriedigung; hier gewann er neben manchen Freunden auch jene Freundin, die auf seine Lebensführung und Gesinnung einen so heilsamen Einfluß ausgeübt hat. Solche Dankesschuld gegen seine zweite Heimat hat Byron gewiß jederzeit lebhaft empfunden. Wie er später für die Befreiung der Griechen mit seiner Person eintrat und für diese Sache sein Leben dahingab: so würde er sicher das Gleiche erst recht für die Italiener gethan haben, wenn das Schicksal es nicht anders gefügt hätte. Aber Byron war nicht nur ein Empfänger, sondern weit mehr noch ein Geber. Als Ausgleich seiner Dankeschuld gab er, was unter vielen Millionen nur wenige Sterbliche vermögen — eine Reihe dichterischer Werke von unvergänglichem Werte. Es wäre in der That nur eine verdiente Huldigung, wenn die italienische Nation nach dem Vorschlage des besten Biographen Byrons<sup>220)</sup> seinem Andenken ein Denkmal errichtete. Zur Förderung und Unterstützung italienischer Gelehrten und Künstler hat Byron in England seinen gewichtigen Einfluß oft geltend gemacht;<sup>221)</sup> zur Unterstützung der Armen und Bedrängten, und zur politischen Befreiung des ganzen Volkes hat er in Italien gethan, was er durch Wort und That nur immer zu leisten vermochte. Zur litterarischen Verherrlichung des Landes aber hat Byron vieles von dem geschrieben, was ihm für immer unter den Dichtern der Weltliteratur einen Ehrenplatz sichern wird und, nach Macaulays treffendem Wort,<sup>222)</sup> nur mit der englischen Sprache selbst untergehen kann.

<sup>219)</sup> Moore II, 567: „Io sono cittadino del mondo — tutti i paesi sono eguali per me.“ Medwin S. 283: 'I am become a citizen of the world.' — <sup>220)</sup> Elze S. 481. Neben Ravenna käme als Ort besonders Venedig in Betracht, dessen Bewohner durch die neuerdings errichtete Goldoni-Statue einen sie selbst ehrenden Beweis pietätvollen Gedenkens gegeben haben. — <sup>221)</sup> Vgl. z. B. Moore II, 417. — <sup>222)</sup> Macaulay's Essay on Moore's Life of Lord Byron, Tauchn. Ed. vol. 185, p. 347.

Oberlehrer Dr. Albrecht Lüder.