

# KULTUR- UND UNIVERSALGESCHICHTE

---

WALTER GOETZ

ZU SEINEM 60. GEBURTSTAGE

DARGEBRACHT VON

FACHGENOSSEN, FREUNDEN

UND SCHÜLERN



I 9 2 7

---

LEIPZIG / B. G. TEUBNER / BERLIN

## ZUR BEURTEILUNG VON MACCHIAVELLIS KOMÖDIE „LA MANDRAGOLA“

Von Walther Kuchler.

Es ist nicht verwunderlich, daß alle neueren Kritiker, die über die italienische Komödie des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben haben, der Mandragola des Macchiavelli den höchsten Rang unter diesen Komödien zuerkennen. Es liegt ja so nahe, auch durch die anscheinend leichte Komödie das ernste und strenge Antlitz des Verfassers der *Istorie fiorentine* und des *Principe* hindurchblicken zu sehen und den Versuch zu machen, die Mandragola aus Verfassung und Sinn des Gesamtwerkes des bedeutenden Mannes zu begreifen und zu erklären.

„Non v' è commedia italiana più profonda di questa“, und „*realità e profondità: eccole finalmente congiunte!*“ rühmt einer der letzten Historiker des italienischen Theaters.<sup>1)</sup> Die Tiefe rühre davon her, daß der Politiker und Philosoph dem Lustspieldichter geholfen, und der realistische Charakter ergebe sich, weil der scharfe Beobachter des Lebens sich lebendige Menschen aus der aktuellen Wirklichkeit für sein Drama geholt hätte.

Wenn man die Beobachtung gemacht hat, daß Literarhistoriker vielfach geneigt sind, den gedanklichen Gehalt auch anderer Komödien anderer Lustspielverfasser zu überschätzen, und daß überhaupt der künstlerische Wert von Dichtungen manchmal voreilig und einseitig auf Grund ihrer angeblichen Wirklichkeitstreue beurteilt wird, so ist es vielleicht nützlich, einmal an einem einzelnen Beispiele, und zwar an der Mandragola, nachzuprüfen, ob tatsächlich in ihr so viel an Wirklichkeit und Tiefe vorhanden ist, wie man ihr im allgemeinen zuzusprechen geneigt ist.

Sollten der Komödie durch die folgenden Ausführungen diese Eigen-

1) Luigi Tonelli, *Il Teatro italiano* (Milano 1924), S. 113f.

schaften bis zu einem gewissen Grade vielleicht abgesprochen werden, so soll dadurch ihr künstlerischer Wert nicht im mindesten verkleinert, er soll vielmehr nur genauer und sachlicher bestimmt werden. Die Mandragola, auch wenn sie etwas weniger tief und realistisch erscheint, bleibt doch das Meisterwerk ihrer Gattung im Cinquecento.

Die Handlung der Mandragola in ihrer Anlage und in ihrem Verlauf ist weder durch besondere Lebenswahrheit noch Tiefe ausgezeichnet. Wir haben es mit einer von jenen groben Intrigen, mit einer burla zu tun, wie sie in unzähligen Novellen, Schwänken, Farcen und Komödien zur unterhaltsamen Ergötzung der Leser oder Zuhörer vorgeführt werden. Nach solchen komischen Beispielen hat Macchiavelli, zu eigener Zerstreung und Unterhaltung, seine Komödie geschrieben. Wie er im Prologo sagt, um

con questi van pensieri  
Fare el suo tristo tempo più suave.

Er wollte Komik geben. Die Komik aber, wie sie in der Mandragola zum Ausdruck kommt, beruht, wie ganz allgemein die Komik ihrer Zeit, auf der Voraussetzung der Unwahrscheinlichkeit. Um einen Schwank oder eine Novelle erzählen, um eine komödienhafte Handlung durchführen zu können, braucht der Autor das stillschweigende Zugeständnis seiner Zuhörer, daß sie einer unwahrscheinlichen Begebenheit ihre Aufmerksamkeit schenken wollen. Die Komik bei der Charakterisierung der Personen, bei der Vorführung ihrer Reden, Taten und Leiden, bei der Inszenierung und Durchführung der Intrige, ist nicht aus dem Leben gezogen. Der Dichter holt die offene oder verborgene Komik nicht aus wahrhaftigen Lebenszuständen, nicht aus komischer Wirkung ungezwungen sich anbietender Menschlichkeit heraus. Er holt sie vielmehr aus der Literatur, aus der literarischen Überlieferung, aus seiner komischen Phantasie.

Es handelt sich in der Mandragola um das alte, in immer neuer Abwandlung behandelte Motiv, daß ein junger, liebestoller Mann die Frau eines anderen Mannes sinnlich begehrt, daß eine Intrige inszeniert wird, die ihn in den Besitz der begehrten Frau bringen soll und auch bringt, und daß zum Gelingen dieser Intrige der Ehegatte — ahnungslos und betrogen — selbst wacker mithilft.

Gewiß kommt es im Leben vor, daß einer die Frau eines andern ge-

winnt und daß der betrogene Ehemann irgendwie selbst mit Schuld trägt an seiner Schande, aber wenn Macchiavelli eine solche Trivialität behandelt, so hat ihn nicht ein konkretes Vorkommnis, nicht einmal die Beobachtung, daß so etwas im Leben vorkommt, angeregt, sondern eben die literarische Tradition. An sie schließt er sich an. An dem überlieferten Motiv läßt er seine Erfindungssgabe spielen und übt er, was an dramatischem Vermögen in ihm steckt. Es kann sich höchstens darum handeln, daß innerhalb dieser Überlieferung ein im Sinne realistischen Gestaltungswillens tätiger Schöpferdrang sich regt und das überkommene Schema durch neue, lebendige Elemente und menschliche Züge beseelt.

Von solchem Drang war Macchiavelli sicher getrieben. Aber er wurde an seiner vollen Auswirkung durch die Absicht der komischen Stilisierung gehemmt, Absicht, die ihm durch die Tradition auferlegt wurde und — als die stärkere — die gesamte Formgebung auf das entscheidendste beeinflusste.

Macchiavelli baut die komische Intrige auf dem sehnlichsten Wunsch des Messer Nicia, Kinder zu bekommen, auf. Ein Wunsch, der dem Leben entlehnt sein könnte. Aber eben nur dieser Wunsch selbst. Der Mensch, der ihn hegt, ist ein Phantasiegebilde, ist eine grotesk-komische Figur, die nicht wegen des ihr etwa innewohnenden menschlichen Gehaltes, sondern nur wegen ihrer zum Lachen reizenden karikaturhaften Verzerrung wirkt.

Niemand hat bisher allerdings geleugnet, daß Messer Nicia eine komische Figur sei. Aber, so heißt es meistens, er ist doch nicht so blöd komisch, wie der erzdumme Gatte der Fulvia, Calandro, nach dem Bibbiena seine Calandria benannte. Er ist doch nicht so unglaublich leichtgläubig, er fällt doch nicht auf jeden Schwindel herein, er gewinnt doch erst Vertrauen zu dem vermeintlichen Arzt, nachdem er sich von dessen Wissenschaftlichkeit überzeugt hat. Aus solchen Gründen sei er lebenswahrer. Aber das ist durchaus nicht der Fall. Wenn Messer Nicia weniger dumm erscheint als Calandro, so ist er deswegen nicht lebenswahrer, sondern nur komischer. Seine Person ist vom Dichter sorgfältiger behandelt und reicher ausgestattet, zahlreichere komische Züge sind auf sie aufgehäuft. Messer Nicia gebärdet sich durch sein Verhalten, durch seine Reden komischer als Calandro, er erzeugt aus sich mehr Komik als dieser. Calandro ist das plumpe Opfer, die Zielscheibe der

tollsten Späße und Possen des witzigen Dieners, der ihn hänselt und narrt. Messer Nicia glänzt durch viel stärkere Aktivität. Aber seine Wichtigtuerei, seine Eitelkeit, seine vermeintliche Weltkenntnis, die eifrige und ahnungslose Geschäftigkeit, die er bei der Vorbereitung und Ausführung der Intrige entfaltet, wie er über die Angst der Gattin kichert, wie er selbst den Galan in ihr Bett treibt, seine Freude über das Gelingen der List, seine Dankbarkeit gegen die falschen Freunde — diese Fülle komischer Züge ist weit davon entfernt, die Figur lebensechter zu machen, sie macht sie nur an komischen Eigenschaften reicher und beweglicher.

Messer Nicia mag eine Karikatur sein, aber die anderen Figuren, meint z. B. Sanese, besonders Callimaco, Lucrezia und Fra Timoteo sono la realtà stessa che diviene poesia.<sup>1)</sup>

Callimaco: Alle Kritiker fassen ihn als lebensvolle, lebenswahre Gestalt. Am weitesten geht Arturo Graf. Lidio in der Calandria sei ein leichtsinniger, lasziver, charakterloser Müßiggänger, aber Callimaco sei ernst, ordentlich, anständig, nur von allzu starker Leidenschaft übermannt, ein Christ, der von heftigen inneren Kämpfen bewegt werde, sich im vollen Bewußtsein des Unrechts über alle Bedenken hinwegsetze und die ewigen Höllenstrafen hinnehmen wolle, wenn er nur sein Ziel erreiche. Eine starke Natur, in deren Verfassung etwas Tragisches sei.<sup>2)</sup>

Aber solche Deutung ist unerlaubt; denn sie leitet sich aus der Phantasie und Willkür des Kritikers, nicht aus der gewissenhaften Interpretation des Textes ab. Grafs Arbeit ist vor einem halben Jahrhundert geschrieben, aber sein Verfahren ist noch keineswegs überwunden.

Auch die Figur des Callimaco wurzelt ganz in der Tradition. Callimaco ist der wohlbekannteste, durch das Lob der Schönheit einer Dame zu ihr geführte, auf den ersten Blick von sinnlichem Verlangen zu ihr entflammte, junge Mann. Man spricht von stärkerer Leidenschaft, aber es ist wirklich nur die alte, herkömmliche, novellistische Liebesglut, die Befriedigung haben will, mit Gewalt, durch List und Betrug. Es ist gar nichts Neues, Tieferes, Seelisches in dieser Beghrlichkeit für eine Frau, mit der er noch kein Wort gesprochen hat, die ihn nicht kennt und ihm ihr Inneres nie geoffenbart hat. Wenn

1) *La Commedia* I, S. 208 (in *Storia dei generi letterarii italiani*, Milano o. J.).

2) *Studii drammatici* (Torino 1878), S. 136.

Macchiavelli hier mit etwas mehr Aufwand an großen, tönenden Worten, als es sonst in dergleichen Fällen zu geschehen pflegt, den Callimaco über sein Verlangen reden läßt, so geschieht es doch ganz im Sinne der alten Liebesrhetorik. Nur daß nicht so sehr, wie anderswo, das Schmächten und Verzweifeln geklagt, sondern der Wille vorgetragen wird, zum Ziele zu gelangen, koste es, was es wolle, ohne Rücksicht auf die Folgen. Solche Entschlossenheit kennt auch Fulvia in der Calandria. Sie wirft alle Skrupel ab: „È meglio fare e pentirsi, che starsi e pentirsi“ (III/I). Was die bedenkenlose Leidenschaft angeht, besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen Fulvia und Callimaco. Aber niemand hat bisher noch die Lebenswahrheit der Fulvia gerühmt.

Man muß, wenn man die Frage der Realistik solcher Figuren erörtert, auch erwägen, unter welchen Umständen, in welchen Situationen die angebliche Leidenschaft sich äußert. Wenn man sieht, daß sie — wie in der Mandragola — so ohne jede seelische Vertiefung bleibt, das Weib doch nur als Sache, als Objekt der sinnlichen Befriedigung betrachtet und ihre Zuflucht zum schändlich-amüsanten Betrug des traditionellen Liebesschwanks nimmt, so verpufft einem diese Leidenschaft ins Leere, und die Worte um sie herum entpuppen sich als Rhetorik; vielleicht sehr wirkungsvoll stilisierte Rhetorik, aber darum nicht weniger Rhetorik. Je mehr Charakter man in die Figur des Callimaco hineinlegt, um so mehr müßte man sich des Mißverhältnisses zwischen der Charakteranlage und der Handlung bewußt werden. Es verträgt sich die Annahme des tieferen Charakters nicht mit dem farcenhaften Geschehen. Wozu der Aufwand an Charakteristik? Das Räderwerk der lustigen burla mit Hilfe des Alraunwurzeltanks kann glatt und leicht nur laufen, solange keine Charaktere in seine Speichen greifen.

Es ist möglich, daß Macchiavelli instinktiv dem jungen Mann etwas vom hemmungslosen Ungestüm großer Leidenschaft hat geben wollen, etwas starkes Menschliches. Aber das bliebe dann doch nur ein oberflächliches Wortgeräusch. Der Effekt bliebe sich gleich. Die burla als solche würde dadurch auf kein höheres Niveau gehoben. Eine höhere, feinere Menschlichkeit dagegen — daran ist kein Zweifel — hat Macchiavelli der Lucrezia gegeben.

Die Männer, die roh die burla anzetteln, kümmert das Weib als Persönlichkeit nicht. Sie sind ohne Scham. Callimaco weiß, daß

Lucrezia jeder *corruzione* unzugänglich ist. Das führt ihn nicht zu höherer Achtung, sondern zum Betrug, weil ihm ihre Seele nichts gilt.

Macchiavelli nun läßt die Seele dieser Frau sehen. Er läßt sie uns vier Akte hindurch als das Opfer männlich brutaler Rücksichtslosigkeit erscheinen. Er schildert sie als keusche Frau, leicht verletzt durch die begehrlische Zudringlichkeit der Männer. Die unglaubliche Zumutung, dem ersten besten fremden Mann, der außerdem dann dem Tode verfallen sein soll, sich hinzugeben, läßt sie erstarren. Sie kann sich nicht vorstellen, daß sie in solche Schmach und Sünde einwilligen könnte. Sie fügt sich schließlich der Überredung durch den Beichtvater, angstvoll, schmerzlich: „Io non credo mai esser viva domattina“.

So ist in die niedrig-seelenlose Komik der nach altem Schema konstruierten Intrige, an der kein menschlich-persönlicher Zug uns anzieht, etwas echt Menschliches eingeführt: menschlich-weibliches, sittliches, seelisches Gefühl. Aber dieses Menschliche und Wahrhaftige biegt dann doch, zwangsmäßig, ins Schwankartige, Technische, Seelenlose um. Die so schmähslich Betrogene vergißt doch ihrer weiblichen Würde und wird die Liebste des unzarten Galans. Auf diesen komischen Ausgang war die ganze Intrige angelegt. Der geflissentliche Ehemann muß zum Hahnrei werden, der Liebhaber muß triumphieren. Das Schema verlangt, daß das Schamgefühl der Lucrezia im Gelächter der Zuhörer über den gelungenen Streich er stirbt. Diese Wendung ist nur komisch. Kein Gedanke, daß unter der komischen Schale sich Tragisches<sup>1)</sup> verbirgt: die Reinheit und Unschuld der von der Bosheit der Männer verletzten Frau. So mögen wir heute den Fall betrachten. Macchiavelli und sein Publikum hatten, wie Adolf Gaspary ganz richtig bemerkt, für die Unsittlichkeit des häßlichen Streiches keine Empfindung.<sup>2)</sup> Ihnen erschien er nur komisch, und wir müssen ihn, mit ihnen, komisch empfinden, wenn wir die Komödie nicht mißverstehen wollen.

Die seelische Erhöhung der Lucrezia in den ersten vier Akten, diese Vermenschlichung der Gestalt, durch die Macchiavelli sie über alle Frauen der älteren und viele Frauen der späteren Komödie erhebt, diese neue psychologische Feinheit paßt doch kaum in das grobe

1) Tonelli a. a. O. S. 122.

2) Geschichte der italienischen Literatur, Bd. 2 (Berlin 1888), S. 583.

Schema der traditionellen Intrige. Lucrezia nämlich handelt zuletzt, wie es auch die ganz Seelenlose getan hätte. In einer so angelegten Komödie ist es ganz überflüssig, daß die Frau Seele hat. Dennoch ist ihr tieferes Gefühl kein unnötiger Luxus des Dichters. Es scheint, daß Lucrezia so etwas wie Scham und Seele haben mußte, damit Macchiavelli einen Vorwand hatte, den Fra Timoteo in das Stück einzuführen. Fra Timoteo muß erscheinen, weil nur mit seiner, des Beichtvaters, Hilfe der zu erwartende Widerstand der keuschen Frau gebrochen werden kann. Ein Mönch, ein Geistlicher mehr auf der komischen Bühne. Aber von ganz besonderer Art. Eine Schöpfung, wie sie damals vielleicht nur Macchiavelli, dem kalten Zyniker und ungläubigen Verächter des Kirchenwesens, gelingen konnte. Graf, der in der Mandragola so manches mißverstanden, hat auch die Figur des Fra Timoteo nicht richtig aufgefaßt. Er meinte, Macchiavelli hätte ihn als einen buon frate di quel tempo darstellen wollen, als einen einfachen, auf seine Art frommen, gutherzigen Bruder, der z. B. als erster an die Trefflichkeit und Wahrheit seiner der Lucrezia in väterlichem Tone, ohne gottlose Absicht gepredigten Argumente glaube, dessen ungeklärtes Gewissen — und ein Gewissen hätte er — sich in chaotischem Zustande befände, so daß er ins Böse gerissen würde, ohne selbst recht zu wissen, wie.

Sanese hat dieser Auffassung gegenüber mit vollem Recht die tiefe Irreligiosität und die Verderbtheit des zu jeder bösen Tat fähigen Bruders betont, des falschen und schlechten Geistlichen, der mit den sorgfältig beobachteten, äußeren kirchlichen Gebräuchen das Volk im Aberglauben hält und — wie hinzuzufügen ist — die eigene Verworfenheit im billigen Jargon religiös klingender Phrasenhaftigkeit salbungsvoll versteckt.

Eine aus dem Leben gegriffene Gestalt? Man möchte sagen: Wie aus dem Leben gegriffen! Woher, aus welcher Kraft erhält sie ihre Lebendigkeit und Wahrheit? Sicher aus der nachdenklichen Beobachtung und aus der Fähigkeit Macchiavellis, seine Beobachtungen schöpferisch zu verwerten. Aber was mehr wert ist als die Kraft der Nachbildung lebendiger Vorbilder, das ist die Stimmung des Schaffenden selbst, als der Urgrund, aus dem das Geschöpf gewachsen ist. Fra Timoteo ist entstanden aus der überlegenen Stimmung des Humors, mit dem sein Bildner ihn gesehen und gestaltet hat. Er lebt sein unsterbliches Leben in der einmaligen Form, die

ihm der Dichter gegeben, in der komisch-ironischen Atmosphäre, in die ihn Macchiavellis schöpferische Laune hineingehoben hat. Die erste Szene, in der er auftritt, ist eine der glänzendsten komischen Szenen der Weltliteratur. Komisch wirkt der Geisteszustand der um das Seelenheil ihres toten, einst so zudringlichen Gatten besorgten Witwe, und von starker, wenn auch gedämpfter Komik ist es, wie Fra Timoteo mit wortkarger, priesterlicher Überlegenheit sie behandelt. Nicht minder komisch aber ist es, wie der würdige Kirchenmann von dem schlaun Schelm, dem Parasiten Ligurio, übertölpelt wird, komisch noch, wie es ihm zum Bewußtsein kommt, daß er übertölpelt worden ist, und wie er sich kaltblütig-zynisch mit der erlittenen Übertölpelung abfindet. Auch die Überredungsszene (III/2) empfängt doch ihren eigenen diabolischen Reiz erst, wenn man die schreckliche Komik spürt, die Macchiavelli in sie hineingebracht hat. Das grausame Spiel, das er mit der Angst der Lucrezia spielen läßt, darf doch nicht ernst genommen werden. Was sich da begibt, ist gemein und frivol, aber es soll — nach der Absicht Macchiavellis, das wird klar — komisch wirken. Die Überredungsszene ist ein Teil der komischen Handlung, und ihre Komik hat Fra Timoteo zu bewerkstelligen. Das tut er durch die Entfaltung der geistlichen Rhetorik, durch die geheuchelte priesterliche Ernsthaftigkeit, mit der er als Gott wohlgefällige, fromme Tat, als erlaubtes Mittel zum guten Zweck von der Widerstrebenden die Preisgabe ihres Leibes verlangt. Was der Frater treibt, ist höllischer Spaß. Für Macchiavelli und sein Publikum war es göttliche Lust, vorzuführen und anzuhören, wie die ängstlich-zimperliche Frau mit religiösen Argumenten kirre gemacht wird. Sicher hatte bei der Aufführung Fra Timoteo durch Haltung, Mienen und Gebärden, durch Stimme und Tonfall für die gebührende Komik dieser Hauptszene zu sorgen. Mit Worten komischer Anzüglichkeit beschließt Fra Timoteo den vierten Akt, und er eröffnet mit einem komischen Monolog den fünften Akt. Wenn er die Nachlässigkeit der Brüder bei der Reinhaltung der Kirche und in der Befolgung der kirchlichen Gebräuche beklagt und den Rückgang des Eifers der Gläubigen mit dieser Nachlässigkeit in Zusammenhang bringt, was anders als der humoristische Spott Macchiavellis schwingt in dieser scheinbar naiven Entrüstung, der heitere Spott, der das Lächeln auf den Lippen der Zuhörer erstehen lassen sollte!

Der Komiker, der Spötter, der Humorist Macchiavelli hat diese Figur des Fra Timoteo erfunden. In einer glücklichen, genialen Einbildung. Durch die Erfindung und Einführung dieser Figur vor allem hat er seiner Komödie ihren hohen Rang und ihren stärksten Reiz gegeben.

Es ist ein reichlich scharfer Humor, der hier wirksam ist. Mit Fra Timoteo bringt Macchiavelli die Pikanterie des religiös-kirchlichen Elementes in die Komödie hinein. Das hineingezerrte Göttliche muß helfen, das saftige Gericht, das hier geboten wird, um so schmackhafter zu machen: Die unheiligen Verhandlungen vor und in der Kirche, die lächerliche Überredung, die versprochenen Gebete zu Gott um das Gelingen dieses „misterio“, der Gottesdienst in der Kirche nach dem Vollzug, kurz, der ganze Anteil des Fra Timoteo an der Liebesposse, selbst die spaßhafte Frivolität der aufgeklärten Lucrezia, die trotz der erkannten Niedertracht ihres Beichtvaters glauben will, daß „una celeste disposizione“ bei ihrer Besiegung im Spiel gewesen sei — alles vereinigt sich, um die derbe Komik des Abenteurers mit der pikanten Würze der ironisierten, lächerlich gemachten, heuchlerischen Frömmigkeit zu durchsetzen! Zu diesem komischen Raffinement hilft der Fra Timoteo. Die Erkenntnis dieser bei der Ausführung des Spieles ihm zufallenden Aufgabe erlaubt uns Art und Wert dieser Figur zu würdigen. Wir werden dann dieses Wesen ästhetisch genießen, nicht so sehr deshalb, weil es uns als lebenswahre Verkörperung seines Standes erscheint, sondern weil es als Geschöpf der dichterischen Kraft der Phantasie Macchiavellis uns die künstlerischen Absichten seines Schöpfers in so glänzender Weise erkennen läßt.

Diese Auffassung von der Rolle Fra Timoteos hilft uns nun, auch die immer wiederholte Behauptung des satirischen Charakters der Komödie auf ihr richtiges Maß zurückzuführen. In der Mandragola, sagt Graf, erhebt sich das Lachen zum Rang der Satire. Auch Sarnese wertet die Komödie als eine kraftvolle, Tonelli geradezu als die mächtigste und tiefste Satire der florentinischen und italienischen Gesellschaft des Cinquecento, in der ein bitteres Lachen widerhülle. Auch Gaspary, der die Satire in der Mandragola sehr gering einschätzt, spricht doch von der Tiefe und Wahrheit des Sittengemäldes.<sup>1)</sup>

1) A. a. O. S. 580.

Liegt da nicht ein Mißverständnis vor? Wo erscheint in dem Stück die Florentiner Gesellschaft? Ehemann, Ehefrau, Liebhaber, Helfershelfer sind ihrer Herkunft nach die typischen Personen aller derartigen Komödien. Messer Nicia ist wirklich nicht der Vertreter der Notare von Florenz. Lucrezia steht nicht für die Frauen ihres Standes, ebensowenig wie ihre verdächtige Mutter. Callimaco hat die größte Zeit seines Lebens in Paris zugebracht. Gerade das, meint Graf, ist ein beabsichtigter satirischer Zug: er ist anständiger, als die allgemeine Gewohnheit in Italien es zuzulassen scheint. Seltsame Erklärung, nur aus der vorgefaßten Meinung verständlich. Dabei erklärt Callimaco gleich in der ersten Szene deutlich, daß er in Paris geblieben sei, weil er dort sicherer zu leben dachte, als im krieg erfüllten Italien. Das Abenteuer, das sich zwischen diesen drei Personen abspielt, ist an sich zeitlos, ist eine phantastische Angelegenheit. Es wird nur ziemlich oberflächlich und äußerlich in das zeitgenössische Florentiner Milieu hineinverlegt. Der Schauplatz ist Florenz, die Menschen tragen das Kostüm ihrer Zeit und sprechen die Umgangssprache des Tages. Ergebnis eines künstlerischen Wirklichkeitsstrebens, wie es früh in der italienischen Renaissancekomödie sich bemerkbar macht. Durch solche Mittel wird zwar in starkem Maße auf die Illusion einer äußeren Wirklichkeit hingearbeitet, aber es wird nicht wirkliche Wirklichkeit wiedergegeben. Wir dürfen uns durch ein paar Fetzen und Splitter von Kostüm und Kulisse, durch ein paar Tupfen von Lokalkolorit nicht täuschen lassen und glauben, daß wir es mit Geist und Atem der Wirklichkeit zu tun hätten.

Es sind nicht Menschen von Fleisch und Blut, die in ihrem Abenteuer uns einen solchen Vorfall vorspielen, der in besonderem Maße typisch wäre für die Sitten des damaligen Lebens und daher als satirisches Spiegelbild dieser Sitten dienen könnte. Nirgends wird ersichtlich, daß Macchiavelli das Spiel ernst nähme. Für ihn bleibt alles Spiel, und er denkt nicht daran, über dem Spaß, der zwischen Messer Nicia, Lucrezia und Callimaco sich abspielt, in bitteres Lachen auszubrechen. Man kann weder aus dem Wortlaut noch aus der aus Gesagtem und Nichtgesagtem zu erschließenden Stimmung des Ganzen ableiten, daß der nachdenkliche Kulturbetrachter Macchiavelli der komischen Farce aus seinem pessimistischen oder skeptischen Kulturbewußtsein eine tiefere satirische Bedeutung hat geben wollen.

Von Satire aber kann man wohl nur dann sprechen, wenn sie vom Verfasser gewollt ist. Wenn die sittliche Erregung des Kulturkritikers in Schwingung gerät und die künstlerische Formgebung entscheidend in satirischem Sinne bestimmt.

Fehlt eine solche satirische Stimmung des Dichters in der Mandragola gänzlich? Sind auch Figur und Rolle des Fra Timoteo ohne jede satirische Stimmung und Absicht erfaßt? Nun, Fra Timoteo kommt sicher aus anderen Regionen als Messer Nicia, Callimaco, Lucrezia, der Parasit. Es scheint unmöglich, daß der Weltbeschauer Macchiavelli ihn gedankenlos in seine Komödie eingeführt hätte. Fra Timoteo steht für seinen Stand. Er repräsentiert die Frivolität und Irreligiosität des Klerus, den der Historiker Macchiavelli für die Entartung Italiens verantwortlich machte. Ihn, den Fra Timoteo, holte er aus der Welt seiner tiefsten Kulturerfahrung, seines bitteren Wissens um die Verfassung der Gesellschaft seiner Zeit. Aber — und diese Erkenntnis ist für die Beurteilung der Figur in der Komödie entscheidend — wenn er die Person des Fra Timoteo und ihre Art auch aus der bitteren Erfahrung geholt hat, indem er sie zur Komödienfigur gestaltete, hat sich jede etwa vorhandene Bitternis verflüchtigt und der Luft der Farce angepaßt. Die humoristische Laune hat den Sieg davongetragen, und Fra Timoteo ist eine komische Figur geworden. Eine komische Figur höchsten Ranges, alle anderen Figuren der Komödie an origineller Lebendigkeit weit überragend. Aber eben doch eine komische Figur, in deren erhabener Heiterkeit alle satirische Absicht, wenn sie je vorhanden war, so gut wie verschwunden scheint.

Wenn Macchiavelli den Fra Timoteo in satirischem Sinne hätte wirken lassen wollen, so hätte er seine Absicht wohl deutlich werden lassen. Der Gedanke ist ihm nicht gekommen, er dachte an Satire ebensowenig, wie Bibbiena mit seiner Calandria an Satire dachte. Wenn die Mandragola so hoch über der Calandria steht, so ist der Grund vor allem in der größeren künstlerischen Kraft Macchiavellis zu suchen: in der knappen, zusammengedrängten, zielbewußten Geschlossenheit, mit der die dramatische Handlung geführt wird. Eine Handlung, die an sich fast ebenso unwahrscheinlich ist wie die der Calandria, deren Unwahrscheinlichkeit man aber vergißt über der reizvollen, bald derb-, bald feinkomischen Einkleidung, der fortreißen Spannung, der angstvollen Menschlichkeit, an die gerührt

wird, der unerhörten künstlerischen Kühnheit, mit der zu stärkster komischer Wirkung das religiöse Element mit dem Profansten zusammengebracht wird durch das Bindeglied des Fra Timoteo.

Man könnte sich wundern, daß selbst ein so starker und ernster, so von der schicksalhaften Gewalt des Wirklichen durchdrungener Geist wie Macchiavelli Gefallen fand an der dramatischen Bearbeitung eines im Kern so trivialen, abgenutzten, eigentlich jenseits der Wirklichkeit, im Reich der Phantastik spielenden Liebeschwankes. Aber gerade, wenn wir an künstlerischen Zwang denken, als an die Kraft, die ihn zum Schaffen trieb, so löst sich diese Verwunderung auf. Die Arbeit an der Mandragola war für Macchiavelli, wie schon hervorgehoben wurde, die Flucht aus der Wirklichkeit in die Kunst. Eine Erholung, eine Entspannung. Ein Gestalten von Figuren und Situationen mit Hilfe von Phantasie und Erinnerung. Er schuf in Erinnerung an die Literatur und an das Leben; in dem Drang, aus Phantasie und Erinnerung, Literatur und Leben das Werk zu dichten, das Kunst sein und mehr und anderes geben will als Darstellung der Wirklichkeit.

In Werken wie der Mandragola wird mit der Wirklichkeit gespielt. Szenerie, Kleidung und Sprache der Wirklichkeit, auch Seele und Gefühl, Edles und Verworfenes des Menschlichen werden für das Spiel verwertet. In buntem Durcheinander der verschiedenen Bestandteile, ohne Bedenken, ob die lustige Mischung auch einen reinen Klang ergibt. Wenn das Spiel nur dem blasierten Geschmack einer entarteten Gesellschaft gefällt.

Macchiavelli schuf die Mandragola spielend als schöpferischer Meister. Aus der Verfassung der Gesellschaft heraus, von der er selbst ein Teil war. Diese Geistesverfassung ist die Wirklichkeit, die seiner Komödie zugrunde liegt. Und wenn es wirklich ungewollte Satire gibt, so schrieb er mit der Mandragola die Satire dieser Geistesart.