

CHINA IN DER DEUTSCHEN LITERATUR DES KLASSISCHEN ZEITALTERS

VON ED. HORST VON TSCHARNER

Die völkische Besinnung, die sich gegen die internationalen, ja exotischen Neigungen der Aufklärung und des Rokoko wandte, ist uns hauptsächlich vom Programm des Sturms und Drangs her bekannt. Sie beschränkte sich aber keineswegs auf die Stürmer und Dränger. 1772 schrieb Göckingk an seinen Freund Unzer über dessen Elegie: „. . . soviel ich weiß, ist es das einzige von seiner Art, was wir haben, aber doch wünscht ich, daß Sie Ihr Genie mehr auf vaterländische Gegenstände wendeten.“ In einem Hamburger Preisausschreiben für Dramen von 1775 lesen wir: „Auch dünkt uns, daß wir es, ohne Tadel zu besorgen, äußern dürfen, daß es uns sehr angenehm sein würde, wenn ganz fremde und sehr wenig bekannte Sitten und Gebräuche anderer Nationen mit deutschen vertauscht würden.“ Die Haltung des Preisausschreibens — es war von Friedrich Ludwig Schröder, dem damaligen Leiter der Hamburger Bühne, veranstaltet — teilte auch der größte Teil des Publikums. Und 1776 schrieb Friedrich der Große an Voltaire, der ihn immer wieder mit seiner Chinabewunderung bestürmte: er verstehe nichts von den Sitten der Völker des fernen Ostens; „j'ai borné mon attention à l'Europe; cette connaissance est d'un usage journalier et nécessaire. Ce que je pourrais ramasser d'érudition sur le Mogol, l'Arabie et le Japon, serait l'objet d'une vaine curiosité.“ Friedrich wirft Voltaire vor, er wolle in seinen Schilderungen Chinas den Europäern nur ein idealisiertes Muster vorhalten wie Tacitus den Römern in seinen Schilderungen Germaniens.

Sicher hatte Friedrich nicht unrecht. Aber schließlich kam es doch nur darauf an, inwiefern dieses Idealbild der Wirklichkeit entsprach und inwiefern man an dieses Idealbild glaubte. Die meisten Aufklärer hatten daran geglaubt, und Friedrich der Große ließ es früher, mit einem gewissen skeptischen Lächeln, auch gelten. Aber die Stimmen der Lobredner Chinas waren seit der Mitte des Jahrhunderts weniger und schwächer geworden, die Stimmen ihrer Gegner zahlreicher und stärker. Dieser Wandel hatte auch seine äußeren Gründe. Die Missionstätigkeit der Jesuiten, der größten Lobredner Chinas und Gewährsmänner aller anderen, hatte, wie ihr Einfluß in Europa, durch den unglückseligen „Ritenstreit“ starken Abbruch erlitten. Deshalb wurden ihre China-schriften spärlicher und waren, wie die „Mémoires concernant l'Histoire, les Sciences . . . des Chinois“, die von 1776 an erschienen, nüchterner und kritischer. Gleichzeitig mehrten sich, bei dem immer regeren Handelsverkehr, die Schilderungen und Nachrichten weltlicher Reisender, besonders Handelsleute, die bei ihrem anmaßenden Auftreten von den Chinesen entsprechend empfangen wurden, wofür sie sich wiederum in ihren Berichten rächten. Daß China von seinen Lobrednern zu stark idealisiert worden war, mußte Europa allerdings einsehen. Das Pendel schlug nun aber nach der andern Seite aus: man glaubte fast nur noch den abschätzigen und verurteilenden Berichten und

Abhandlungen über China. Bezeichnend für diese neue Strömung ist das bekannte Werk des Holländers Corneille de Pauw, das 1773 unter dem Titel „Recherches Philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois“ in Berlin erschien. Bezeichnend ist besonders die Wirkung dieses Werkes. Der Abbé de Pauw weilte in jenen Jahren am Hofe Friedrichs des Großen: seine Ansichten sind mitschuldig am Gesinnungswechsel des alten Voltairefreundes. Und der „Teutsche Merkur“, der doch noch die Aufklärungs- und Rokokogesinnung weiter konservativer Kreise vertrat, aber schon, wie Wieland selbst, Unzers Elegie mit beißendem Spott abgelehnt hatte, widmete de Pauws Werk eine sehr ausführliche Besprechung aus Friedrich Heinrich Jacobis Feder. Das Bild Chinas bestimmen hier, wie in de Pauws Werk selbst, die Mißstände: Wüsteneien, Wilde; Räuber, Hungersnöte, vor allem natürlich der Despotismus. Ein paar beliebige Sentenzen mögen hier den Ton und die Denkart dieser Besprechung charakterisieren. „Wer unter uns Bücher schriebe, wie die von Confucius, der fände keinen Verleger, oder richtete ihn zu Grunde, so schwer dieses auch ist.“ „Wenn eine Dynastie oder eine Kayserliche Familie vom Thron gestoßen ist, so melden sich Schuster und Köche, um ihn zu besteigen.“ Die Quintessenz: „Die Chinesische Sittenlehre, sagt der Hr. v. P., ist mehr dahin gerichtet, eine äußerliche Handlungsweise anzuordnen, als die Sitten zu beherrschen. Sie verzehrt ihre Kraft an kleinen Dingen, und wird ohnmächtig bey den groszen. Wenn man eytle Meynungen, Ceremonien und Gebräuche mit den wesentlichsten Pflichten des Menschen vermengt, so schwächt man in ihm die Gewissensbisse und das Gefühl, welches sie erweckt.“ Und so lehrt de Pauws Werk, „daz man nicht, wie man gethan hat, mit einer kindischen und lächerlichen Leichtgläubigkeit alles annehmen müsse, was man in den Nachrichten von China erzählt . . .“ In eine Satire mehr literarischer Gestaltung verarbeitete solche Anschauungen der hämische Georg Christoph Lichtenberg. Seine kleine Schrift „Von den Kriegs- und Fast-Schulen der Schinesen, nebst einigen andern Neuigkeiten von daher“ verspottet die chinesische Passivität, die zur Ertragung von kriegerischen und polizeilichen Demütigungen, von Prügeln und Hungersnöten ausgebildet wird, geißelt die chinesischen Höflichkeitslügen, falsche Bescheidenheit und Einbildung, das angeblich hohe Alter und den Stillstand kultureller Entwicklung — alles in China ist automatisiert, die Philosophie „war bereits vor funfzigtausend Jahren völlig fertig. Jetzt philosophiert man, wie man lackirt nach Recepten . . .“ Solch scharfe Satiren wie die Lichtenbergs untergruben die Chinabewunderung sicher noch mehr als gelehrte Darlegungen wie die de Pauws.

Die Stürmer und Dränger hatten natürlich noch mehr Grund als ihre anderen Zeitgenossen, sich von China abzuwenden. Sie kämpften gegen die Verstandessysteme der Aufklärung und die verstandesmäßigen Form- und Empfindungsspielereien des Rokoko, an deren Stelle sie Natur, Ursprünglichkeit, Leidenschaft, Gefühl und Genialität zur Herrschaft in Leben und Dichtung verhelfen wollten. Die Stürmer und Dränger predigten die völkische Gesinnung: der Natur, der Ursprünglichkeit konnte man nur in seinen eigenen

nationalen Schranken bewußt werden und leichter im Wesen und Schaffen des naturnäheren Volkes als in dem der gebildeten und gelehrten Gesellschaftselite, leichter in der schlichteren Vergangenheit als in der überzivilisierten Gegenwart. Deshalb wandten sie sich auch vom wesensfremden China ab, um so mehr noch, als ihnen dieses kaum anders denn im rationalistischen Bilde der Aufklärung und in den Geschmacksspielereien des Rokoko bekannt war. Hamann, der „Magus im Norden“, der irrlichternde Wegbereiter des Sturms und Drangs, bediente sich des chinesischen Requisites seiner Zeit zu ironischen Anspielungen und maskierten Angriffen. So nennt er 1759 Deslandes' Philosophiegeschichte „eine chinesische Kaminpuppe für das Kabinet des gallianischen Geschmacks“. In seiner kleinen Schrift „Leser und Kunstrichter“ von 1762 bieten China und das Porzellan die Begriffe, welche die Verirrungen der Ästhetik kennzeichnen. 1773 tritt er im „Selbstgespräch eines Autors“ und in anderen Schriften selbst als Chinese auf, unter dem Namen Mien-Man-Hoam, eines Mandarinens vom Hofe der Mitternacht. Andererseits braucht er „Mandarin“ als Begriff der Selbstüberhebung, der Habgier und leerer Formschinderei — im „Selbstgespräch“ höhnt er auch über den „Schulton der europäischen Mandarine“. In seiner Schrift „An die Hexe zu Kadmonbor“ bietet sich Hamann ironisch an, in Anbetracht der „guten Begegnung der europäischen Verleger gegen Schriftsteller aller Nationen und Religionen“ einen deutschen Bücherverkehr mit Peking zu vermitteln. Was Aufklärung und Rokoko an China bewundert und geliebt hatten, zerzaust Hamanns Spott und reißt es nieder — einer tieferen Erkenntnis den Weg bahrend. Er selbst hatte ja auch noch ein anderes Verhältnis zu China oder gelangte später wieder zu einem solchen: 1788, wenige Wochen vor seinem Tode, schrieb er an Fritz Jacobi, er erbaue sich an Konfuzius und dem Schu Ging¹.

In Hamanns Fußtapfen folgte der größere Geist Herders. Herder ordnete die neuen Anschauungen seines Lehrers, baute sie aus und verarbeitete sie in verständlichere und zugänglichere Schriften. Wie Hamann suchte er nach den Urquellen menschlichen Seins und Dichtens, die beide im Alten Testament zu finden glaubten. Während die chinesische Chronologie die Aufklärer von der Bibel wegführte, wies Herders „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ 1774/6 wieder nach Palästina. Aber Herders umfassender Geist, der sich alles Wissen seiner Zeit aneignete, alle erlangbaren Werke ausschöpfte, zog auch Kultur und Geschichte der übrigen Völker zu vergleichender Betrachtung und bald zu universalgeschichtlicher Darstellung heran. Herder verdanken wir auch die Ausbildung und Anwendung einer neuen Betrachtungsweise: der psychologisch-genetischen im Gegensatz zur rationalistisch-deduktiven der Aufklärung. Konsequenter durchgeführt hat er allerdings seine Betrachtungsweise nicht. Auch er setzte den betrachteten Entwicklungen rationalistisch ein Ziel: die „Humanität“, ein Ideal geistigen und kulturellen, durch traditionelle europäisch-christliche Anschauungen bestimmten Fortschritts. Und wie gewaltig auch der Schritt von der rationalistischen Darstellung fremder Geschichte und Kultur zur genetischen Herders sein mochte, wie weit Herder sich

auch in fremde Verhältnisse hineinfühlte und hineindachte, so war er doch nicht frei genug von europäischen Anschauungen, um seiner Darstellung fremder Geschichte und Kultur die angestrebte Objektivität zu verleihen. Bei China, das die Unzulänglichkeit der Herderschen Darstellung gerade zeigt, kommt wiederum hinzu, daß Herder die widersprechendsten Berichte und Darstellungen zur Verarbeitung vorlagen und daß er in der Zeit stand und sogar in der besonderen Zeitbewegung, die gegen die idealisierende China-bewunderung und ihre Auswirkungen in Europa ankämpfte. Seine erste Menschheitsgeschichte, „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“, von 1774 erwähnt China nur ganz beiläufig, aber „die ewige Grundlage“ der Menschenbildung, sein Idealbild ursprünglichen Patriarchentums, deckt sich noch weitgehend mit der chinesischen Auffassung des Goldenen Zeitalters. Erst 1787, im dritten Teil seines größten Werks, den „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“, widmet er China, Volk, Kultur und Staatswesen eine eingehende Betrachtung — bezeichnenderweise als erster Stufe der Menschheitsentwicklung. Herder erwähnt zwar, wie China bei den Europäern in den letzten Jahrzehnten aus kritikloser Bewunderung in ebenso ungerechte Verachtung gefallen sei, und sucht nun einen „Mittelweg zwischen dem übertriebenen Lobe und Tadel“. Es gelingt ihm aber nicht, ihn einzuhalten. Er entwirft das Idealbild des chinesischen Staatslebens, wie es die Chinabewunderer des 17. und 18. Jahrhunderts entworfen hatten, und stellt diesem das wirkliche Bild Chinas — wie Herder es für wirklich hält — entgegen. Das wirkliche China ist eines jener „Gebäude der Policeien und Religionen, die uns wie Pyramiden und Götzentempel der alten Welt in ewigen Traditionen dastehn“ — ein längst versteinertes Denkmal der Geschichte der Menschheit. Mit dieser Prämisse verleugnete er bereits seine genetische Geschichtsbetrachtung. Dementsprechend galt es ihm nur noch, die Hindernisse aufzuzeigen, deretwegen das chinesische Volk „nicht weiter kommen konnte“. Dabei kommt die genetische Methode teilweise wieder zu ihrem Recht: er leitet den allgemeinen Despotismus — ebenfalls eine unüberprüfte Prämisse seiner Zeit — aus der künstlichen Verallgemeinerung der natürlichen Kindesliebe her. Daraus erklärt sich ihm „der Zwiespalt der Sinesischen Reichs- und Sittenlehre mit ihrer wirklichen Geschichte“. Aber in vielen ebenso geistreichen wie ungerechten aphoristischen Sätzen drückt sich Herders subjektive Abneigung, Verachtung und Verurteilung Chinas unverhohlen aus. „Der kriegerische sowohl als der denkende Geist sind fern von einer Nation, die auf warmen Öfen schläft und von Morgen bis zum Abende warm Wasser trinket.“ „Das Reich ist eine balsamirte Mumie, mit Hieroglyphen bemahlt und mit Seide umwunden; ihr innerer Kreislauf ist wie das Leben der schlafenden Winterthiere.“ Die Sprache hat „zur Gestalt dieses Volks in seiner künstlichen Denkart unsäglich viel beigetragen . . . An regelmäßigen Kleinigkeiten hängt in ihr alles; sie sagt mit wenigen Lauten viel, um mit vielen Zügen Einen Laut und mit vielen Büchern Ein und dasselbe herzumalen. Welch ein unseliger Fleiß gehört zum Pinseln und Druck ihrer Schriften!“ „Selbst ihre Moral- und

Gesetzbücher gehen immer im Kreise umher und sagen auf hundert Weisen, genau und sorgfältig, mit regelmäßiger Heuchelei von kindlichen Pflichten immer dasselbe.“ In innerem Widerspruch zu diesem letzten Satz schreibt Herder in den Schlußbetrachtungen seines Chinakapitels:

„Ich ehre die Kings ihrer vortrefflichen Grundsätze wegen wie ein Sineser und der Name Confucius ist mir ein groszer Name, ob ich die Fesseln gleich nicht verkenne, die auch Er trug und die er mit bestem Willen dem abergläubigen Pöbel und der gesammten Sinesischen Staatseinrichtung durch seine politische Moral auf ewige Zeiten aufdrang. Durch sie ist dies Volk, wie so manche andere Nation des Erdkreises mitten in seiner Erziehung, gleichsam im Knabenalter stehen geblieben, weil dies mechanische Triebwerk der Sittenlehre den freien Fortgang des Geistes auf immer hemmte und sich im despotischen Reich kein zweiter Confucius fand.“

Mit diesen abschließenden Urteilen charakterisiert Herder die geistes- und kulturgeschichtliche Erscheinung Chinas sicher scharf. Aber seine Maßstäbe sind wiederum europäische Postulate wie Fortschritt, Individualismus, „Humanität“. Bis zu den chinesischen Postulaten des Traditionalismus, des Universismus und chinesischer „Humanität“ vorzudringen, war Herder noch nicht beschieden. Sonst hätte er China an dessen eigenen Maßstäben messen oder vom höheren Standpunkte einer Synthese der chinesischen und der europäischen Postulate aus beurteilen müssen. Dem Standpunkt einer solchen Synthese ist Herder fünfzehn Jahre später näher gekommen: in der „Adrastea“ machte er vieles wieder gut, was er in den „Ideen“ an China gesündigt hatte. Sein genetischer Blick war freier und weiter geworden. Ja es scheint, als ob er jetzt, nach den vielen Enttäuschungen seines Lebens und Strebens, im fernen China mehr „Humanität“ währte als in Europa. In der kurzen Betrachtung über die „Christianisierung des Sinesischen Reiches“ nimmt er Partei für die Chinesen gegen die christliche Mission, entwirft aber nun zum Schluß auch eine höhere Synthese des Humanitätsideals:

„Einen Zug indes macht der politische Scharfsinn der Jesuiten für alle Zeiten merkwürdig, und vielleicht für die künftigen brauchbar. Als gelehrte Mandarine galten sie; giebt für Europäische Missionare einen edleren Namen? Ists ihre reine Absicht, Völker aufzuklären, das Wohl der Reiche nicht zu untergraben, sondern durch Wissenschaften und Sitten auf dem Grundstein ächter Menschlichkeit zu sichern, welche Namen können sie edler führen, welch' Amt Ehrenvoller verwalten, als das Amt gelehrter, sittlicher Mandarine. Dann fliegt der Schwan, den dort die Patres aus kaiserlicher Huld als Ehrezeichen an der Brust tragen, gen Himmel und singt den Völkern der Erde süßen Gesang.“

Diese kurze Betrachtung bildet die Einleitung zu einer Reihe weisheitsreicher Fabeln und Anekdoten aus der chinesischen Literatur — daß diese tiefste Quelle zur Erkenntnis des chinesischen Wesens durch die Übersetzungen der letzten Jahrzehnte immer zugänglicher geworden war, hat sicher auch Herders Bekehrung herbeigeführt.

Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ waren in Weimar, im geistigen Verkehr mit Goethe entstanden. Goethe selbst hat China kein größeres Denkmal wissenschaftlicher oder dichterischer Art gewidmet — das größte ist der kleine Zyklus „Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten“. Aber um so mehr kleinere Schriften und wiederum einzelne

Stellen, Motive und Anspielungen in größeren Werken und in Briefen, Gesprächen und Notizen — in diesem unerschöpflich reichen Material, das uns von seinem Leben und Schaffen erhalten ist — zeugen davon, daß von seiner Kindheit an bis zu seinem Tode China seinen Geist beschäftigt hat, und spiegeln die Art und die Wandlungen seines geistigen Verhältnisses zu China wider. Und Goethe ist ja auch ein Spiegel seiner Zeit, der langen Zeitspanne, die sein Leben umfaßte.

Goethes Kindheit stand im Zeichen der Aufklärung und des Rokoko. Sein Vater war ein Geist der Aufklärung, und die Ausstattung des vornehmen Elternhauses in Frankfurt bestimmte der Geschmack des Rokoko, worin auch die Chinoiserie nicht fehlte. Und in der Wachstuchfabrik des Malers Nothnagel bewunderte der kleine Goethe, wie er in „Dichtung und Wahrheit“ erzählt, die Tapeten, „auf welchen bald chinesische und phantastische, bald natürliche Blumen abgebildet, bald Figuren, bald Landschaften durch den Pinsel geschickter Arbeiter dargestellt wurden“. Goethes Leipziger Leben und Dichten schwelgte im Rokokogeist. Während der pietistischen und mystischen Verinnerlichung seiner Frankfurter Krankheitszeit lehnte er sich zwar, zum großen Ärger seines Vaters, gegen „einige schnörkelhafte Spiegelrahmen . . . und gewisse chinesische Tapeten“ auf, aber selbst nach der Straßburger Taufe zum völkischen Stürmer und Dränger konnte er, oder sein Gesinnungsgenosse Merck, 1773 Unzers Elegie in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen noch so wohlwollend rezensieren: „Die Arbeit des Herrn Unzer ist eingelegte Arbeit, mit ihrem chinesischen Schnickschnack auf Theebreten und Toilettkästchen wohl zu gebrauchen.“

Erst vier Jahre später, nach neuen entscheidenden Wandlungen, verurteilte Goethes Feder die oberflächliche Chinamode, verurteilte sie aber — dies ist das Merkwürdige — zusammen mit der krankhaften Liebes- und Naturromantik des Werthertums, in seinem satirischen Lustspiel „Der Triumph der Empfindsamkeit“. Goethes merkwürdige Verknüpfung von Chinoiserie und Wertherromantik erklärt sich dadurch, daß Goethe im künstlichen Naturgarten seiner Zeit, wie ihn Unzer in seiner Abhandlung „Über die Chinesischen Gärten“ und in seiner Elegie geschildert hatte, eben diese Verbindung sah. Während Justus Möser's fiktiver Brief der „Anglomania Domen“ über „Das Englische Gärtchen“ das wirkliche Unwesen dieser Mode verspottete und keiner literarischen Zielscheiben bedurfte, könnte Goethes beißend satirische Schilderung von Plutos Park im Prolog des eingelegten Proserpina-Monodramas geradezu eine Parodie auf die Chinesischen Gärten Unzers sein: der „seltne Gusto“ regt Pluto zur Schaffung seines Parks an; Titanen schleppen Berge und Täler zusammen, holen die ewigen Felsen aus dem Acheron herauf und setzen sie als Point de vue zurecht; blühende Gefilde werden zu Einöden gemacht, Banalitäten des Alltags verkleidet —

So wird zum Exempel

Ein Kühstall zum chinesischen Tempel . . .

Die verwirrende, erstickende Fülle dieses künstlichen Naturgartens gibt Goethe in einer karikierend gedrängten Schilderung wieder:

Zum vollkommenen Park
 Wird uns wenig mehr abgehn.
 Wir haben Tiefen und Höhn,
 Eine Musterkarte von allem Gesträuche,
 Krumme Gänge, Wasserfälle, Teiche,
 Pagoden, Höhlen, Wieschen, Felsen und Klüfte,
 Eine Menge Reseda und andres Gedüfte,
 Weimuthsfichten, babylonische Weiden, Ruinen,
 Einsiedler in Löchern, Schäfer im Grünen,
 Moscheen und Thürme mit Kabinetten,
 Von Moos sehr unbequeme Betten,
 Obeliskn, Labyrinth, Triumphbogen, Arkaden,
 Fischerhütten, Pavillons zum Baden,
 Chinesisch-gothische Grotten, Kiosken, Tings,
 Chinesische Tempel und Monumente,
 Gräber, ob wir gleich niemand begraben,
 Man muß es alles zum Ganzen haben.

Wie Unzer spielt hier Goethe mit einem chinesischen Wort: „Ting²“ — da hatte man die Kioske auch noch auf chinesischn! In seiner Überarbeitung von 1786 läßt er die zweimalige Bezeichnung von Tempeln als „chinesischen“ fallen. Dagegen setzt er jetzt der Szenerie-Angabe des zweiten Akts, „Saal, in chinesischnem Geschmacke, der Grund gelb mit bunten Figuren“, eine neue Szenerie-Angabe für den ersten Akt: „Saal, im guten Geschmacke decorirt“ gegenüber; im stark umgearbeiteten ersten Akt bringt Goethe auch noch ironisch die Sänften an, worin sich vornehme Personen ins Gebirge zum Orakel tragen lassen.

Mit dem „seltenen Gusto“, den Pluto einem Lord und einer Lady verdankte, meinte Goethe den „chinesischen Geschmack“. Mit „chinesischem Geschmack“ wie mit „chinesisch-gothisch“ bezeichnete er das naturwidrig Verschrobene, spielerisch Schnörkelhafte, phantastisch, ja krankhaft Wuchernde. Diese Auffassung, die auch Herder teilte, zeigt am deutlichsten Goethes Epigramm von 1796 „Der Chinese in Rom“, d. h. Jean Paul im klassischen Weimar, worin er das Wesen des Hesperusdichters dem Wesen und dem Geschmack eines Chinesen gleichsetzt:

Einen Chinesen sah ich in Rom; die gesammten Gebäude
 Alter und neuerer Zeit schienen ihm lästig und schwer.
 Ach! so seufzt' er, die Armen! ich hoffe, sie sollen begreifen,
 Wie erst Säulchen von Holz tragen des Daches Gezelt,
 Daß an Latten und Pappen, Geschnitz und bunter Vergoldung
 Sich des gebildeten Augs feinerer Sinn nur erfreut.
 Siehe, da glaubt' ich im Bilde so manchen Schwärmer zu schauen,
 Der sein luftig Gespinnst mit der soliden Natur
 Ewigem Teppich vergleicht, den ächten reinen Gesunden
 Krank nennt, daß ja nur er heiße, der Kranke, gesund.

Wiederum in bezug auf die Gartenkunst notiert sich Goethe 1799 in den Vorarbeiten zu einem Aufsatz „Über den Dilettantismus“, den er für die Propyläen zu schreiben beabsichtigte: „Englischer Geschmack hat die Basis des

Nützlichem, welches der französische aufopfern muß. Nachgeöffneter englischer Geschmack hat den Schein des Nützlichem. Chinesischer Geschmack.“

Goethes Ablehnung galt aber sozusagen nur der ästhetischen Seite des chinesischen Wesens und vor allem ihrer europäischen Abart, der Chinoiserie. Die Kunden von diesem uralten fremden Kulturreich, seiner Geschichte und Philosophie, konnte Goethe, dessen Geist ebenso bildungshungrig war wie Herders, nicht unbeachtet lassen. 1770 in Straßburg merkt er sich in seinen „Ephemerides“ Noëls Übersetzung der sechs klassischen chinesischen Bücher — ob er diese damals auch gelesen, dazu haben wir keine Anhaltspunkte. Sicher aber beschäftigte er sich in den nächsten zehn Jahren mit chinakundlichen Werken, worunter das reichhaltige Sammelwerk von du Halde immer noch an erster Stelle stand. Diese Annahme legen der chinesische Ausdruck „Ting“ im „Triumph der Empfindsamkeit“, noch mehr die Tagebucheintragung vom 10. Januar 1781 nahe, worin er sich, wie es scheint, über seinen Amts- und Gesellschaftsplagen durch den lakonischen Ausruf „O Ouen Ouang!“ Luft machte — Wen Wang³ ist der weise und überlegene Staatsmann des Altertums, den die chinesische Geschichte immer wieder als Muster pries. Satirisch spielt wohl Goethe auf die vielen Chinareiseberichte, zugleich aber auf die europäischen Chinadramen der letzten Jahrzehnte an, wenn er Ende 1781 im „Neuesten von Plundersweilern“ über das Treiben in der Theaterbude spottet:

Eine Rotte, kürzlich angekommen
 Hat das Portal schon eingenommen
 Und nagelt, ihr ist nicht zu wehren,
 An's Frontispiz zwei Hemisphären,
 Eröffnet nun die weite Welt
 Erobernd zum Theaterfeld;
 Darauf denn jeder bald versteht,
 Wie es von London nach China geht.
 Und so hat man für wenig Geld
 Gleich eine Fahrt um die ganze Welt...

Mit dieser mißbilligenden Haltung gegenüber europäischen Chinadramen — denken wir an Metastasio, Voltaire, Friederichs, aber auch an Gozzi — stimmt Goethes „Elpenor“-Arbeit überein, die doch höchstwahrscheinlich — wie wir es hier voraussetzen — von du Halde's „Waise des Hauses Dschau“⁴ angeregt wurde. Den „Elpenor“ begann Goethe im August 1781, die beiden erhaltenen Akte entstanden aber nach einem neuen Plan im Februar und März 1783. Goethe übernahm die dramatisch fruchtbarsten Motive der chinesischen Vorlage, verlegte aber das Drama, seiner bereits stark antiken Geistesrichtung entsprechend, in die griechische Welt, bekleidete die Gestalten mit griechischen Namen und Gewändern, ja verband die chinesischen Motive mit verwandten griechischen und, wie meistens, mit solchen eigenen Erlebens. Dennoch bleiben die Motive der chinesischen Vorlage gut genug erkenntlich: der naive, edle, wackere, ja übermütige Jüngling — der chinesische literarisch-theatralische Typus des edlen Jünglings —, der, ahnungslos aufgewachsen, durch die wohl-abgewogene Enthüllung einer alten Freveltat gewonnen wird, die fürchterliche



amilienrache auf sich nimmt und dann erfährt, daß diese Rache denjenigen offen soll, der ihm Vater war. An dem Konflikt, der sich daraus ergibt und er im chinesischen Drama kraft eines absoluten ethischen Dogmas und dank der elementaren Schlechtigkeit des Pflegevaters verhältnismäßig leicht gelöst wird, mußte die Bearbeitung des klassischen und „untragischen“ Goethedramas — obschon Goethe andererseits, wie es scheint, von vornherein den Konflikt dadurch zu mildern suchte, daß er den Knaben Elpenor nicht im Hause seines vermeintlichen Vaters, dem die Rache gilt, sondern im Hause der Antiope, seiner Mutter, die er zwar nicht erkennt, aber wie seine Mutter liebt, und die ihm die Rache aufgibt, zum Jüngling werden läßt. So sollte sein Drama sogar europäisch-versöhnlich enden, nannte er es doch damals ein Schauspiel. 1798 schickte Goethe das längst vergessene „Elpenor“-Bruchstück an Schiller und nannte es „ein Beispiel eines unglaublichen Vergreifens im Stoffe“. Goethe hatte wahrscheinlich auch vergessen, welche Quelle ihn zu diesem Drama angeregt hatte. Wie dem auch sei, mit jenen äußersten Folgerungen der chinesischen Ethik war er nicht fertig geworden. Daß der „Elpenor“-Bruchstück blieb, daran waren allerdings auch Wandlungen im persönlichen Leben Goethes, die dem Drama seine ursprünglichen Erlebnisquellen entzogen, sowie andere griechische Pläne verwandten Inhalts, vor allem die „Iphigenie in Delphi“, schuld.

So verleugnete Goethe, in der Verehrung und der Sehnsucht nach der apollinischen Antike befangen, das chinesische Vorbild seines „Elpenor“. China war ihm damals wohl als Anregung, als Motivquelle gut genug, aber nicht als Vorbild oder gar als Maßstab. Was er von dem Lande wußte, mußte ihn zu dieser Haltung bringen, und was ihn von dieser Haltung hätte abbringen können, wußte er noch nicht, ja konnte es noch kaum wissen. So fragt er 1790 in den „Venezianischen Epigrammen“, wo er mit sich zu Gericht sitzt über seine dichterische Sendung, wo er seiner ehrenvollen Stellung in Weimar und seines zweifelhaften Ruhms in Europa gedenkt:

Doch was fördert es mich, daß auch sogar der Chinese
Malet mit ängstlicher Hand Werthern und Lotten auf Glas?

Das hinderte aber nicht, daß Goethe immer wieder beachtete, was aus und über China in seine Hände kam, wie sein Geist dem Orient überhaupt immer offen stand. Von seiner Beschäftigung mit China, wahrscheinlich in den 90er Jahren, zeugen z. B. zwei erhaltene Auszüge aus Reisewerken. Der eine, kürzere entstammt „Lord Ansons Reise um die Welt“. Es fällt auf, daß Goethe aus dieser Weltreise nur den Abschnitt über China auszog, sich also hier wohl nur für dieses interessierte. Die Art der Notizen aber — vorwiegend äußerliche ethnographische Merkwürdigkeiten, abgesehen von den subjektiven Urteilen des empörten englischen Admirals — kennzeichnet sicher mehr diese Reisewerke als Goethes Auffassung von China. Von seinem Interesse für dieses vielumstrittene Kulturreich zeugt wiederum seine Lektüre in Francisca „Neupolirtem Geschicht-, Kunst- und Sitten-Spiegel“ — „einem abgeschmackten Buche, das aber manchen für uns brauchbaren Stoff enthält“, wie Goethe am

13. Januar 1798 Schiller schreibt. Was wir von Goethes Lektüre in diesem Kompilationswerk des 17. Jahrhunderts wissen, betrifft ebenfalls nur China: ein philosophisches Gespräch zwischen einem chinesischen „Götzenpaffen“ und dem Jesuitenpater Ricci. „Dieser Fund hat mich unglaublich amüsiert und mir eine gute Idee von dem Scharfsinn der Chinesen gegeben“, berichtete Goethe am 3. Januar an Schiller. Am 6. schickte er diesem eine Abschrift des Gesprächs, wiederum mit einigen Äußerungen starker innerer Teilnahme. Auf Schillers Gegenäußerungen hin kommt Goethe am 13. Januar noch einmal darauf zurück. In diesem „tollen philosophischen Gespräch“, wie Goethe es hier nennt, vertritt der chinesische Götzenpaffe die Ideen der Mensch-Gott-Gleichheit und des „schaffenden Spiegels“ — zwei Ideen, die Goethe 1798 in der Disputationsszene des „Faust“, die Entwurf geblieben ist, und in Fausts Selbstmord-Monolog verwertete. Wohl waren diese Ideen im „Faust“ bereits latent vorhanden, wohl haben auch andere, verwandte, näherliegende Anregungen hier auf Goethe gewirkt, daß aber Franciscis chinesisch-jesuitisches Streitgespräch hier befruchtend mitbeteiligt war, ist ganz offenbar, wahrscheinlich auch, daß Goethe ihm den Ausdruck des „schaffenden Spiegels“ verdankte. Wenn der Faustdichter gewußt hätte, daß in diesem europäischerkenntnistheoretisch zurechtgestutzten Gespräch hinter dem lächerlich gemachten Götzenpaffen, den Goethe allerdings einen „chinesischen Gelehrten“ nennt und dem Jesuitenpater vorzieht, ein Vertreter der mystischen Schule Lau Dsis steckte, wenn er gewußt hätte, welche große Rolle diese mystische Schule in der chinesischen Weltanschauung, Kunst und Dichtung spielte, so wäre ihm dieses vereinzelt bescheidene Zeugnis wohl noch wertvoller geworden. Für Goethe und seine Zeit galt aber als chinesische Philosophie noch immer allein der rationalistische Konfuzianismus.

Als Schiller die Abschrift jenes Streitgesprächs gelesen hatte, erwiderte er Goethe: „Ich bin nur ungewiß, wie es in solchen Fällen manchmal geht, ob etwas recht Gescheites oder etwas recht Plattes hinter des Chinesen seinem Räsonnement steckt“ — wieder ein Zeugnis, daß der Chinaglaube der Aufklärung erschüttert war, zugleich ein Zeugnis aber, daß auch Schiller sich um ein gerechteres und tieferes Verstehn dieser fremden Kultur- und Geisteswelt bemühte. Dichterisch bezeugen diese unsichere, aber wohlwollende Haltung Schillers gegenüber China seine zwei „Sprüche des Confucius“ von 1795 und 1797:

Dreyfach ist der Schritt der Zeit...

Dreyfach ist des Raumes Maasz...

Weise Gedanken europäischer Ethik und Symbolik über das Kantische Begriffspaar Raum und Zeit mit mystischen Anklängen, die wohl etwas an die noch verkannten Lehren des Lau Dsi gemahnen, legt Schiller nun dem ehemaligen Schutzpatron der Aufklärung in den Mund. Konfuzianisch sind diese Sprüche also nicht, überhaupt kaum chinesisch. Ein wohl zufällig chinesisches Gefühl leitete aber Schiller, als er den zweiten Spruch als Gegenstück zum ersten verfaßte, ja nachträglich noch einen Vers wegstrich, um die Symmetrie

vollständiger zu machen. Diesem chinesischen Bedürfnis nach Gegenstücken verdanken wir noch andere philosophische Gedichtpaare Schillers.

Schillers Name verknüpft sich uns mit China vor allem durch seine Bearbeitung der „Turandot“, des tragikomischen Märchens von Carlo Gozzi. Die „Turandot“ war vor Schiller schon dreimal übersetzt oder bearbeitet worden. 1777 gab F. A. C. Werthes seine Übersetzung heraus. Dessen getreue Prosaübersetzung bearbeitete im gleichen Jahre J. F. Schmidt für das Wiener Hoftheater, übertrug aber die Handlung bezeichnenderweise in germanische, ja bardische Verhältnisse und nannte sein Stück „Hermannide, oder die Räthsel. Ein altfränkisches Märchen“ — den Dramenwettbewerb, der seine Bearbeitung veranlaßte, mögen ähnliche Forderungen bestimmt haben wie das Hamburger Preisausschreiben von 1775. Und 1799 gab der Berliner Professor Friedrich Rambach seine seichte Bearbeitung „Die drey Räthsel“ heraus. Was Schiller 1801 zu diesem tragikomischen „chinesischen“ Märchen zog, ist nicht genau zu sagen. Sicher fesselte ihn die dramatische Gestalt dieser grausamen und doch so bezaubernden „Prinzessin von China“. Wahrscheinlich gelüstete es ihn auch, nachdem er vom „Wallenstein“ über die „Maria Stuart“ zu der mittelalterlichen, ersten Romantik der „Jungfrau von Orleans“ gelangt war, sich nun in einem solchen exotischen, tragikomischen Stoffe wie der „Turandot“ zu versuchen. Schiller diente, wie Schmidt und Rambach, Werthes' Prosaübersetzung als Grundlage. Der im Grunde doch klassische Schiller goß diese vor allem in Verse um, wodurch er dem Märchen aber auch den sprachlichen Glanz des Originals wiedergab. Der Klassiker Schiller zeigt sich aber noch mehr in der inneren Umgestaltung seiner Vorlage: in der Veredelung, Vermenschlichung der Charaktere, besonders der Titelheldin, und ihrer Handlungsmotive und in der Motivierung von Handlungen, die nicht motiviert waren. Hierin tat der Klassiker aber zuviel — oder zu wenig, insofern er am allgemeinen Aufbau des Stückes nichts änderte: das Märchen war kein Märchen mehr. Schiller verhalf ihm zwar zu einem kurzen, schönen Theatererfolg in Weimar und, dank seinem Namen und seiner Kunst, zu einem gesicherten Platz in der deutschen Dichtung. Die Aufführungen in Berlin, Hamburg und Dresden aber brachten Schiller wenig Ruhm ein.

Gozzi verdankte seinen Stoff der persischen Märchensammlung „Tausend und ein Tag“. Die „Turandot“ war also ursprünglich sozusagen eine persische Chinoiserie, die wirkliche chinesische Verhältnisse in einem ebenso verzerrten Bilde darbot wie die europäischen Chinoiseries, abgesehen von gewissen asiatischen Charakterverwandtschaften — der Freitod der unglücklichen Königstochter Adelma z. B. war asiatisch selbstverständlich, ebenso chinesisch wie persisch untragisch, weil naturschicksalhaft gegeben. Auf dem Grunde einer solchen fatalistischen Weltanschauung hatte eine unbeschwerte asiatische Phantasie diese Chinoiserie erzeugt, in ihrer Art ein organisches Ganzes. Gozzi übernahm die Chinoiserie, durchwob sie aber mit europäischen Rasonnements und Gefühlen. So wollte er gerade jenen Selbstmord, jenes blutige Opfer der Adelma vor dem glücklichen Ende vermeiden — der Abzug der todunglücklichen

Frau wirkt aber in Wahrheit nicht weniger tragisch als ihr fatalistisch-heroischer Freitod. Und in der fast dämonischen Grausamkeit der Turandot fühlen wir bei Gozzi mehr das Erbe des Barock als asiatische Phantasie, während in der Rührseligkeit die neue Empfindsamkeit hinzukam. Schließlich brachte aber Gozzi in seine Chinoiserie auch noch die Masken der *commedia dell'arte*, und diese Masken retteten in gewissem Sinne — wie seltsam das klingen mag — seine Chinoiserie.

Nur eine märchenhaft symbolistische oder dann eine operettenartig komische Behandlung konnte der Turandotstoff ertragen. Dieses fühlten schon Zeitgenossen Schillers, der ja mit der klassischen Vermenschlichung seiner Bearbeitung das Märchen noch mehr vergewaltigt hatte. So äußerte sich Körner, ihm komme Schillers „Turandot“ wie eine gesprochene Oper vor. „Ein muthwilliges, übermüthiges Spiel der Phantasie ist die Hauptsache . . . Nur soviel Leidenschaft darf gegeben werden, als man tanzend und singend darstellen kann.“ Körner ahnte nicht, daß er hier eine Auffassung vertrat, die der instinktmäßig theatralischen Auffassung der Chinesen selbst entsprach. Echter Theaterinstinkt hatte auch in der *commedia dell'arte* gelebt, und Gozzi bezeugte durch die Verwendung ihrer Masken in seinen Märchendramen, daß er diesen Theaterinstinkt auch noch nicht ganz verloren hatte. Aber dieser italienische Theaterinstinkt kannte nur die komischen Gestalten. Um die wahre Theaterwelt, die diese volkstümlichen Spaßmacher selbst in den Fesseln der klassischen Verse Schillers noch ahnen ließen, vollständig zu machen, wünschte sich eben Körner die würdigeren und anmutigeren Gestalten so, daß sie sich in Gesang und Tanz mitteilen könnten, ungehemmt von rasonierender und motivierender Deklamation — das Ideal des chinesischen Theaters. Auch Goethe erkannte die ästhetische Eigenart dieser Märchenspiele, aber in klassischer Blendung sah er sogar in Schillers Bearbeitung die „bunte Behandlung mit völliger Einheit bis zu Ende durchgeführt“. Und noch im „Maskenzug“ von 1818 wünscht er, daß das leichtsinnige Märchen, nach so viel Ernst, zum Schlusse gefallen möge.

Schiller hatte nicht die Absicht, uns ein chinesisches Theaterstück zu schenken. Wenn Kanzler, Minister, Wachthauptmann und der boshafte Ober-eunuche in ihrer Maske und ihrem Treiben an die komischen Rollen des chinesischen Theaters erinnern, so stehen diesem die übrigen Gestalten der „Turandot“ um so ferner. Schiller übernahm Gozzis Chinoiserie, was alles Äußere anbetraf, und hatte sicher auch seinen Spaß daran. Da war einmal die ganze Ausstattung, „in chinesischem Geschmack mit einiger Übertreibung“, wie er für das Kostüm des Kaisers Altoum vorschreibt. Und da war die Karikierung chinesischen Zeremoniells in den Divanszenen. Schiller bemühte sich aber immerhin, inhaltlich dem chinesischen Schauplatz seines Märchens etwas gerechter zu werden, doch nur in wenigen Beziehungen und an wenigen Stellen. Die chinesischen Hauptgestalten, Turandot, Altoum, Zelima, und die Haupt-handlung, diese freie Werberei um eine so selbständige und allmächtige Kaisertochter, waren im persischen Märchen wie in der klassischen Ver-

menschlich durch die Mongolenherrschaft angeregten, unchinesischen Personennamen sowie die persischen Bezeichnungen Divan und Serail stehen. Die beabsichtigte priesterliche Trauung vor dem Altar, der gedämpfte Trommelklang zu den Hinrichtungen und zum Aufpflanzen der Freierköpfe, der schwarze Trauerflor und anderes haften ganz in europäischen Vorstellungen. Dagegen ersetzte Schiller den persischen Berginguzin durch „Tien“ und „Fohi“ — diesen mythischen Kaiser (Fu-Hi⁵) allerdings mit Fo⁶, dem chinesischen Ausdruck für Buddha, verwechselnd. Wesentlicher ist seine Änderung im dritten Rätsel und besonders in dessen Lösung; hier verherrlicht Schiller das Ideal des chinesischen Ackerbaustaates, in aufklärerisch-klassischer Weise:

Wie heißt das Ding, das wen'ge schätzen,
Doch ziert's des größten Kaisers Hand?...

Dies Ding von Eisen, das nur wen'ge schätzen,
Das Chinas Kaiser selbst in seiner Hand
Zu Ehren bringt am ersten Tag des Jahrs,
Dies Werkzeug, das, unschuld'ger als das Schwert,
Dem frommen Fleiß den Erdkreis unterworfen —
Wer träte aus den öden wüsten Steppen
Der Tartarei, wo nur der Jäger schwärmt,
Der Hirte weidet, in dies blühende Land
Und sähe rings die Saatgefilde grünen
Und hundert volkbelebte Städte steigen,
Von friedlichen Gesetzen still beglückt,
Und ehrte nicht das köstliche Geräte,
Das allen diesen Segen schuf — den Pflug?

Ebenso verwertet Schiller seine Chinakennnisse in einem 1804 verfaßten Ersatzrätsel über die Große Mauer. Das Wissen um asiatische Verhältnisse, wie sie besonders die Chinagegner betonten, dient ihm als Ausgangspunkt seiner klassischen Vermenschlichung der Turandot; daß er ihr selbst eine solche Rechtfertigung in den Mund legt, macht sie aber gerade noch unchinesischer:

Ich bin nicht grausam. Frei nur will ich leben...

Ich sehe durch ganz Asien das Weib
Erniedrigt und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
An diesem stolzen Männervolke...

Einen besonderen Spaß machte sich Gozzi, daß er im Kanzler Pantalon einen Venetianer auftreten ließ, der in kecker, sachlicher Sprache die „kuriosen Bräuche“ und tollen Zustände am chinesischen Hof mit den schlichteren und gesunderen Sitten seiner Heimat vergleicht. Sicher schwebte Gozzi hier Marco Polo vor, dessen Gestalt und Schicksal in seiner Vaterstadt Venedig ja volkstümlich mythisch geworden war. Altoum nennt sich ja auch Groß-Kân, wie der mongolische Herrscher Kublai, der Marco Polo mit hohen Ämtern betraute. Bei Gozzi-Werthes — Schiller hat hier gekürzt — schließt Pantalon seine lange Mahnrede an den Kaiser: „Wenn ich diese Historie zu Venedig erzählte, so

würde man zu mir sagen: „Ey, Herr Windbeutel, Herr Aufschneider, Herr Lügendrescher, macht doch so was die Ammenkinder weisz. Sie würden mir ins Gesicht hinein lachen, und mir hübsch das Hintertheil zukehren.“ So ungefähr ist der Bericht des heimgekehrten Reisehelden Marco Polo aufgenommen worden.

Mehrere seiner Änderungen und Erweiterungen, die die spärliche Lokalfarbe mehr hervorheben sollten, scheint Schiller den reichhaltigen Anmerkungen zu der Übersetzung eines chinesischen Romans zu verdanken. Eine solche Erweiterung im Monolog Ademas, der falschen Vertrauten Turandots, womit Schiller die Handlungsweise seiner Heldin motivieren will, zeigt sogar eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Hauptmotiv dieses Romans. Adema denkt von ihrer Herrin Turandot:

Du liebst ihn, aber darfst es nicht gestehn.
Du mußt ihn von dir stoßen und verwerfen,
Wider dich selber mußt du töricht wüten,
Den lächerlichen Ruhm dir zu bewahren...

Der Ruhm, den sich die Heldin dieses chinesischen Romans bewahren wollte, ist zwar nicht die Behauptung ihrer persönlichen Freiheit, sondern einer dogmatisch-sittlichen Unbescholtenheit, und sie kämpft nicht, wie Turandot, gegen den Mann, den sie liebt, sondern mit diesem gegen die Versuchung ihres eigenen Herzens, ihrer Verwandten und Freunde — aber die unerbittliche Hartnäckigkeit, womit die Romanheldin wie Turandot um diesen Ruhm gegen ihre Liebe kämpfen, ist dieselbe.

Dieser chinesische Roman, den Schiller mindestens seit 1795 kannte und seit 1800 sogar neu bearbeiten wollte, wie sein Briefwechsel, sein Kalender und ein erhaltenes Bruchstück bezeugen, ist das „Hau Kiu Dschuan“, die „Geschichte einer glücklichen Gattenwahl“. Der Bischof Thomas Percy gab diesen Roman in der englischen Übersetzung eines Unbekannten 1761 heraus, wonach ihn C. G. von Murr ins Deutsche übertrug und 1766 mit vielen Anmerkungen, vornehmlich nach du Halde, veröffentlichte.

(Schluß folgt.)

DIE FALLE IM HENKERGRABEN

AUS DEM CHINESISCHEN ROMAN „SCHUI HU DSCHUAN“
WIEDERGEGEBEN VON FRANZ KUHN

Vorbemerkung.

Nachstehende Textprobe entstammt dem Schui Hu Dschuan, dem berühmten Räuber- und Rebellenroman der Chinesen, dem ersten Abenteuerroman der Weltliteratur, von dem Franz Kuhn soeben eine erstmalige deutsche Volksausgabe fertiggestellt hat. Die Handlung spielt Anfang des 12. Jahrhunderts im Ausgang der bereits dekadenten Sung-Dynastie. Hauptschauplatz ist eine wasserreiche Berg- und Dschungelwildnis im westlichen Schantung, südlich vom Gelben Fluß. Dort, auf einer unzugänglichen Bergfeste, hatte die mächtige Räuberbande vom Liang-Schan-Moor ihr Hauptquartier. Dschau Gai, Gutsbesitzer und Dorfschulze vom nahen Ostbachhausen, großer Volksfreund und heimlicher Rebell, hat mit sechs Kameraden einen für die Residenz bestimmten Schatz abgefangen und geraubt. Auf der Flucht zum Liang-Schan-Moor kommt es unterwegs im Henkergraben zum Kampf mit den verfolgenden Polizeitruppen.

Dschau Gai¹ war mit seinen Kameraden Rothaarteufel, Listenstern und Wolkendrache, mit einigen Knechten und dem geraubten Schatz glücklich nach dem Fischerdorf Steinfeld-