

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

"Adolf Pichlers Dramen und dramatische Fragmente"

Pokorny, Dorothea

1930

" Adolf Pichlers Dramen und dramatische Fragmente "
.....

Dissertation von Dorothea Pokorny

zur Erlangung

der Doktorwürde

an der philosophischen Fakultät

der Universität Innsbruck.



8648 / D37

UB INNSBRUCK



+C78131703



Einleitende Worte:

In dieser Arbeit stellte sich die Verfasserin die Aufgabe, über Pichlers dramatisches Schaffen, sein Können oder Nichtkönnen ein Urteil zu fällen. Nun muss von vornherein gesagt werden, dass man einem Dichter etwas skeptisch gegenübersteht, der bloss drei kleine dramatische Fragmente und nur zwei ausgeführte Dramen der Nachwelt überlassen hat. Wir lesen zwar in Pichlers Briefen und Tagebüchern (Ges. Werke Z. u. Z. 177) von allerlei Plänen, so von einem "Nero", einem "Salzburger Bauernkrieg", einem "Moimir", einem "Heinrich aus der französischen Ligue" u. s. w., doch hatte er diese teils, wie er selbst im Vorwort von 1896 sagt, bloss im Kopf entworfen, teils sie, z. B. den "Albrecht", den er bereits vollendet gehabt haben soll, bis auf den ersten Akt vernichtet. Wer die oft recht bescheidenen Sonderdrücke der einzelnen Szenen von älteren Fassungen seiner Dramen gelesen hat, muss sich sagen, dass Adolf Pichler seine Fragmente sicher nicht vernichtet hätte, wenn sie einigermaßen von Bedeutung gewesen wären.

Wer war nun eigentlich Adolf Pichler? Ein Tiroler, armer Leute Kind, 1819 zu Eyr bei Kufstein geboren, besuchte er zu Innsbruck das Gymnasium. Grosser Leseifer, der ihn sein ganzes Leben hindurch auszeichnete, bereicherte nebst persönlicher Erfahrung und einige Reisen ins Ausland seine Weltkenntnis. Im Jahre 1848 kämpfte er an der italienischen Front, 1852 war er in Venedig, 1855 trat er eine Reise nach Deutschland an und von 1869 ab verliess er jedesmal [?] seine engere Heimat und fuhr nach Italien. 1867 war er Professor geworden, 1890 trat er vom Amt zurück und 1900 schloss der betagte Greis sein langes, reiches Leben.

Pichler war vor allem Epiker und Lyriker, auf diesen Gebieten hat er unumstritten Vortreffliches geleistet. Durchschnittlich sechs Jahrzehnte hat sich Pichler mit seinen Dramen beschäftigt. Immer wieder kehrte er zu seinen Sorgenkindern zurück. Von einer ausgesprochenen dramatischen Schaffensperiode kann man bei ihm nicht sprechen. Von rein theoretisch-dramatischen Studien

hat er nichts Nennenswertes hinterlassen. Dass er sich ab und zu mit Fragen über das Drama beschäftigt hat, bestätigen zwei Tagebuchstellen, die eine aus dem Jahre 1844, worin es heisst, dass er dramatische Studien im weitesten Umfang treibe und 1887 berichtet der Dichter, dass er sich eifrig mit Lessings Dramaturgie beschäftige. Die literar-historischen Schriften beinhalten reine Werturteile, dramentheoretische Anschauungen sind aus ihnen nicht abzuleiten. Pichler war kein ausgesprochener Denker, bei ihm überwogen Gemüt und gesunder Volkssinn. Seine theoretischen Schriften, so "Zur Geschichte des deutschen Dramas" (Gesammelte Werke 12,1.Aufsatz) oder sein "Drama des Mittelalters in Tirol" (1850) sind bloss Sammelchriften mit anekdotenmässigem Anstrich. Ausser ein paar Bemerkungen sind keine weiteren Studien über das Drama, wie wir sie z.B. in reichlicher Masse von Hebbel besitzen, erhalten. In der Tagebuchstelle vom 1. Dezember 1870 wendet sich Adolf Pichler gegen die kriminalistische Auffassung von Schuld und Strafe, 1888 rühmt er die Franzosen; sie hätten mehr klassische Werke als die Deutschen, denn ihre Dramen seien korrekter. 1866 findet er im Drama der Alten die Individualität der einzelnen Menschen zu wenig betont und an Prem schrieb er noch 1900, dass Aeschyloes, Sophokles und Shakespeare, obwohl sie Vollendetes schufen, nicht unsere Muster sein dürfen. Seine dramatischen Leistungen hat Pichler selbst stets schwankend beurteilt. So betont er 1851 am 9.1. in einem Brief an Frankl, dass viel Mühe und Arbeit in den "Tarquiniern" liegen. Er denke aber, es soll nun etwas gleichsehen. Am 27. Jänner 1852, ein Jahr später, schrieb er an denselben, dass er auf eine szenische Darstellung ohnehin nicht rechne. Ebenfalls an Frankl schrieb er am 2.1.1859: "Die Dornenpfade, welche auf die Bühne führen, mag ich umsoweniger betreten, da ich nie gelernt habe, zu Fuchsschwänzen oder Kulissengöttern zu huldigen." Spricht aus diesem Satz gelindes Grausen vor den Schicksalen des Bühnendramatikers, so klingt Missmut aus dem Vorwort von 1896: "Ich übergebe (das Drama nun der Geschichte,

denn auf einen Erfolg rechne ich längst nicht mehr, wenn mir auch Friedrich Hebbel am 13. Dezember 1852 Lob spendete. Auf dem Theater hätte das Stück mit der Hinrichtung der Verschworenen zu schliessen. Das wird aber nicht eintreffen." Pichler hat richtig gesehen, die "Tarquinier" haben nie die Bretter betreten. Aber aus den Aeusserungen gegen seine Frau und seinen guten Bekannten, Herrn Geheimrat Alois Brandl fühlt man doch das Selbstbewusstsein des wegen geringer Beachtung seiner Dramen tief verletzten Dichters. "Und sie sind doch bedeutend."

Eine genaue Untersuchung der Dramen und dramatischen Fragmente auf einzelne Details hin hätte nicht der Mühe gelohnt, wenn nicht ein Gesamtergebnis auf Land und Leute, im engeren Sinn auf die tirolische Literatur, seine besonderen Schlag Schatten würfe. Erst ein Hinblick auf grosszügigere Ergebnisse lässt die Arbeit reizvoller erscheinen. Mögen die Facta selbst sprechen!

Bücherverzeichnis.

- Arnold of. Robert: Geschichte d. deutschen Volksliteratur von d. Anfängen bis 1800, Bd. 1, Halle-Vienna 1909. Bd. 2 noch nicht erschienen.
- " : "Das deutsche Drama", München 1925
- " : Tad. Kosciusko in d. deutschen Literatur, Berlin 1898 Mayer & Müller.
- Baumbach Felix: Helles Briefwechsel m. Freunden u. berühmten Zeitgenossen, 1898, II, 397-408
- Bechtel Ign: Untersuchungen über die buchh. Zustände in d. k. österr. Staaten, Wien 1849 S. 157 ff. S. 185 ff.
- Bellmann Friedrich: Kellers Frauen, Beiträge zu ihrem Verständnis, Bd. 1, 1919, Berlin - Einleitung etc.
- Benzelsternau Josef: Hutten zu Gulesa, 1. Stück d. Hoftheater zu Buda, Wien 1828.
- Brandl Alois: Erzherzogin Sophie v. Oesterreich, "Das böhm. Büchlein" 1903.
- " : zu Tschers Anfängen, Archiv f. neuere Sprachen 1926-150, S. 83 etc.
- " : Briefe v. Ad. Tschler an L. Brandl 150-7 (1847-66) V
- Brunner Sebast: Die theolog. Dienerschaft am Hof Josefs II. Wien 1868
- " : Mysterien d. Aufklärung in Oesterreich. 1770-1800, Leipzig 1869, S. 563 ff.
- Büchlerhand J.: "Hütten" 3 Bde, 1717-23
- Byss William-Dippold: Geschichte des Hauses Oesterreich, 4 Bde, Wien 1818
- Dörner Anton: Silesus, Weg u. Reisen, Tyrolia, Innsbruck 1924
- " : selbe Hefte, 2. Aufl. S. 65 etc. V
- " : Silesus u. die Jesuiten, München 1925. S. 4.
- Delius Felix: Könige d. Germanen Bd 5/6 Königsberg 1870, 5. Bde. Politische Geschichte d. Westpoten. Ser. Werke 2; Serie, Bd. 6 Leipzig, Breitkopf-Härtel.
- Dreyer A. : 2 Tiroler Dichter (Silesus u. Tschler) in Briefen an Stein; Jullp. Ges. 24, 199 ff. 206 ff.
- Edlingus Lit. Blatt: 1878, S. 6 ff. Tschler - Hebel Briefe.
- Elversen Arthur: d. Silesus Werke, Bonn Bd. 4, Roman. Studien II. Gruppe 372, 290, 303 etc.
- Enginger Moriz: Probleme einer tirol. Lit. Geschichte, Festschrift für Aug. Sauer, 1925 Metzler-Stuttg. 388-402
- " : Das deutsche Buch als Drama. Abhandl. Antiquar. Vereinsung Innsbruck 1922, S. 23 ff.

- Auginger Moriz: Deutsche Tiroler Lit. - 1900, Berlin. Tiroler Heimatbücher
 Bd. 1 [1929, S. 97 ff.
- Guntzinger J.: Das dichterische Kunstwerk } 3. Kap. S. 306, 375,
 378, 385 ff.
- Anphorion: 7. Kap. Hft. 1, 1900, 96, Kappel-Tiroler (Briefe)
- Fischer Kuno: Hegels Leben, ~~Witten~~ Heidelberg 1906
- Flor Alois: Briefe aus Innsbruck, Frankfurt u. Wien, Neudruck 1865
 (1825-53)
- Geyer Rudolf: Die Typen d. Komödie in d. klass. Dramen, Leipzig 1924
 5. Kap. 1-93
- Freytag Gust.: "Die Fabier", Ges. Werke III, Chemnitz, Hebe II, Leipzig, Kugel 1910
 115 ff.
- Grottel E.: Geschichte d. neueren Historiographie, München-Berlin 1911,
 Rankel S. 472-485.
- Grottel Gust.: Die jüdischen Protestanten u. ihre Ausweisung aus Tirol, Wien,
 nassig dargestellt. Neuausg. 1892.
- Geibel - Schack: Romane u. d. Spanien u. Portugiesen, Stuttgart 1860.
- Geibel Hermann: Volkslieder d. Spanien, Berlin 1843, S. 110-11.
- " : König Roderich, 1844, 2. Ausgabe, Stuttgart-Tübingen, J. S. Cotta.
- Gellert Johann: Bd. 9, 213-47, 429, 291, zur Erinnerung an die
 v. Kuhn. Münc.
- Hammer W. A.: Zs. österr. Kunstschau, LX (277-8) Tiroler Briefe.
- Hecker: Teutscher Merkur, 1776, Bd. 1-3, 3. u. 7. Heft, 3 ff., Hatten.
- Hegemann Carl: 1. Bd. Regie. Berlin-Leipzig 1916, 4. Kap. S. 114, 180 ff.
- Hildebrand A. C.: Siebel's Chemnitz. Dichtg. Neue Jb. 35, 1915, S. 522
- Hirt E.: Gungesetz d. ep. Dramat. d. hebr. Dichtg. Berlin 1923,
 1. Kap. Epik d. Dramatik.
- Hommeyer's Taschenbuch f. vaterländ. Geschichte, 20 Bde., Wien 1807-14
- " : Oester. Literatur 1807-14, Wien Bd. 1
- Jun Zty.: 1861, S. 511 usw. Beschlüsse über Rodolfo.
- Innsbrucker Nachrichten 1862, S. 675, 1900, Nr. 288
- Jäger Alb.: Kirchl. Reaktion in Oester. unter Josef II. Zs. f. kath.
 Theologie 3, 1879, 417 ff. 625 ff.
- James Fitzmaurice-Kelly: Geschichte d. span. Literatur, Heidelberg 1915
 260 ff.
- Jung J.: Anphorion 8, 229, 271 ff., zur Erinnerung an Tihler.
- Kalkoff Paul: Antons Vagantenzeit d. Untergang, Weimar 1925, Vorwort

- Koch G. : Abt. Lindner als Dramatiker. Dissertation Heimer 1914, IV. Kap. 28-43, Forschungen z. neuem Lt. Geschichte II = 47, A. Dücker.
- Koren : Fr. 3. Weil u. 2. Ullmann. V
- Koch Wilhelm : Das deutsche Theater u. Drama seit Schillers Tod. 2. Aufl. Leipzig 1922, 4 Bänden. S. 163-64 ff.
- Küh Emil : Biographie Hebbels, 2 Bde, Wien Braunmüller 1877, S. 425 ff.
- Leustor Vater Savage : The Works of . London Sibbings u. Co. Vol. II, 1895 S. 502 - 24
- Lugwaster A. : Alois Lie. Innsbruck-Wagner 1899, S. 50
- Lembke : Geschichte Specimens, 3 Bde. 1. Bde. 1841, Heftung. S. 120 ff.
- Lasson Georg : Hegels Philosophie d. Geschichte, Philos. Bibliothek Bd. 171 a, Leipzig-Heimer 1912, Vorwort d. Herausgeber; allg. Einl. Hegels 1-166.
- Livii : Abt. crudit. Libri I, II. A. Einzule, Wien-Lipp. 1907 u. Commentar
- Marius Benno : Das Proletariat u. die Arbeiterfrage im deutschen Drama, Simulation Bonn-Lipp. 1913, 1-45
- Mengel Georg : Geschichte d. Deutschen Bd. 1, 1843
- Müller Johann : " " Abt. u. d. Gewerben Bd. 1, 2, Zürich 1816.
- Müller Josef : Lit. Geschichte d. dt. Dichtung u. Land. Schäften, Bd. 4, 1899, 234-37, 309 ff.
- Nestor. Ungar. Berner : 1886, Briefe u. Ad. Töbler an G. Küh (1862-76)
" " 1890, 8. Bd. Briefe, p. Bd. S. 252
- Norsten O. v. d. : Helden u. Hesen d. Histor. Dramas, (Leipzig), 1901 Heibel Leipzig.
- Pöcher Adolf : Ges. Werke 17 Bde. S. Müller-München-Lipp. 1907
- Reinhold Maria. Ad. Töbler : Innsbruck-Wagner 1901, S. 32
- Rühl Johann : Das junge Deutschland. Kritik, 1892
- Rütz Robert : Deutsche Literatur d. Gegenwart. 2 Bde 1848-58
- Ranke Leop. v. : Geschichte im Zeitalter d. Reformation 5 Bde, Bd. 1, 27-6 ff. Berlin 1839-43
- Reallexikon : G. König, junges Deutschland, Bd. 1, 256, Einleit. 710 ff. Schändel 407, Gen. Kurmehp. 159, Bd. 2/ 415 München u. Dichte, schule, 402 ff. Kroslop. Bd. 3?
- Scherr u. Rütz : Germania 5. Aufl. Hutz. 1882, S. 407.
- Scherrer Max : Kampf u. Krieg im deutschen Drama v. Goethe - Kleist, Zürich 1919. S. 57, 59, 62, 173, 217-18 ff.
- Schubert G. Witten. Lipp. 2. Aufl. 1791, 1816-17
- Prof. Schülers Schriften mit Biographie von seinen Freunden herausgegeben. Innsbruck 1861, 19, 25 Einleit. u. Schülers.

Scott Walter : The Vision of Don Rodrich. The Cambridge History, Vol. XI, 159, 166, 591.

Shakespeare W. G. : 3 Bde. Münsch. v. Kegel-Verl., Suppl. Becken 1876.

Sothen Joh. v. : Jordan in English Men of Letters, London 1902

Sprenger Otto : Geschichte d. poln. Aufstands in d. Jahren 1830/31 3 Bde., Altenburg 1832

Spiess " : Dramat. Handb. in Sothen Florigo etc. Beiträge z. Technik d. Dramas, Halle 1918.

" : Dramat. Handb. in Sothen, Amalia u. Minna, Halle 1911, S. 40 ff.

Stöckh H. Ritter : Metternich. Bd. I, 494 ff. München 1925

Stürmer Joh. v. : "Ulrich v. Hutten" Suppl. 1858, Bd. I, 13-18

Stürmer Joh. v. : Die Jesuiten in Tirol v. einem Tiroler, Heildelberg 1855.

Tirolerbote : 1860, Nr. 265, S. 1206-7, Ankündigung d. "Turquimier".

" : 1877, S. 1317, Keibel-Tiroler.

Tümpel ? : allg. Geschichte III, Wien 1910

Vergleichnis über nachgelassenen Werke aus d. Schränke bibl. thec. Musina, sität's bibl. thec. Innsbruck.

Victor Carl : Zs. f. alt. Bildung, 4. Jhg. 4. Hft. 1920, Heftverlag: Zu Tübingen u. die Geschichte.

Vogt-Koch : Geschichte d. deutschen Literatur. 4. Aufl. Bd. III, 73 ff.

Vogt S. : Ulrich v. Hutten in d. deutschen " Literatur. Suppl. 1905

Wackernell J. : - Ant. Döner, "Alt. Tiroler 1819-1900 Leben u. Werke, Freiheit, B. Müller, 1925

" : Jüdisch. Stenb, Alt. Tiroler u. d. Tiroler Sängerkrieg, Innsbruck, Kapfer 1916, S. 50 ff.

" : Alt. Tiroler Vespere u. Senas Marionetten, Souverän Druck.

" : Beside Heber, 1798-58, Innsbruck 1903 S. 14, 210 etc.

Wapensiel Joh. : Huttenbiographie, Künzberg-Langwe 1823

Walzel G. : Deutsche Dichtung seit Goethes Tod. 1919, S. 75 ff.

Wiesinger Joh. : "Hutten". Langwey-Küngsb. 1730

Wiesinger Joh. : "Hutten u. Lieber". 3 Bde. Langwey 1902

Wiemer R. M. : "Hutten's Werke", 3. Aufl. Bd. II, V, 296, 207, 233 1190, 239, 248
Wiemer R. M. : "Hutten's Werke" Bd. I, S. 1-199

Wipplinger Joh. : Geschichte d. deutschen Dichtung, Köln 1922, S. 33 ff.

Wismar G. : Amphion, 5. Jhg. Hft. 1901, Bd. 2, S. 93-199

Witzsch Volk. : Biograph. Lexikon, 3. Bde. 24. Bd. S. 119

Hingbuch. v. d. Spen. Drama am Burgtheater z. Zeit Sillpurgus. Pr. Th. Bd. 8, S. 108.

Ziegler Theodor: Beiträge in soziale Historie. d. 19. Jhd. v. 1. 11, 11-50
Kleiner R. M.: Vollenstedt in. hingebule, München 1910, S. 75 ff.

Allgemeine Inhaltsübersicht:

Kritiken:

Tauquiniere.

- 1 Entstehungszeit.
- 1-16 Stellungnahme zu zeitgenössischen.
- 16-22 Besprechung d. Fragments.
- 22-23 Fremde einfluss.
- 23-27 Quellefrage.
- 27-31 Kritik.

- 75-88 Aufbau.
- 88-114 inhaltliche d. Drama.
- 114-119 Verhältnis zur Geschichte.
- 119-120 Quellenfrage.
- 120-131 allgemeine d. Drama.
- 131-135 Hebel-Trauer.
- 135-147 Fremde einfluss.
- 147-150 Quelle.
- 150 Conclusion.

Stüden:

Rodrigo:

- 31-39 kritische Voraussetzungen.
- 39 Entstehungszeit.
- 39-47 Aufbau etc.
- 47-53 Fremde einfluss.
- 53-59 Quelle.

- 151-156 Aufbau
- 156-186 allgemeine d. Drama
- 186-188 lit. histor. einstellung.
- 188-197 Fremde einfluss
- 197-202 Quelle
- 202-208 Voraussetzungen
- 208-210 Conclusionen.

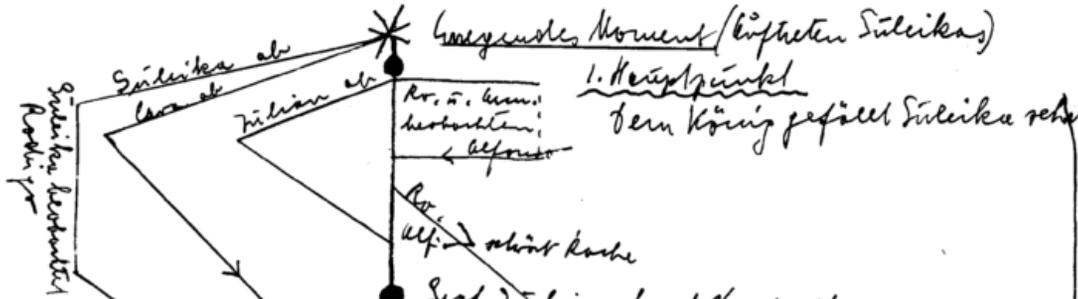
Albrecht.

- 59 Entstehungszeit
- 60-62 lit. histor. einstellung.
- 62-68 allg. Besprechung d. Fragments.
- 68-69 Vorbilder.
- 69-75 Quelle.

L
L

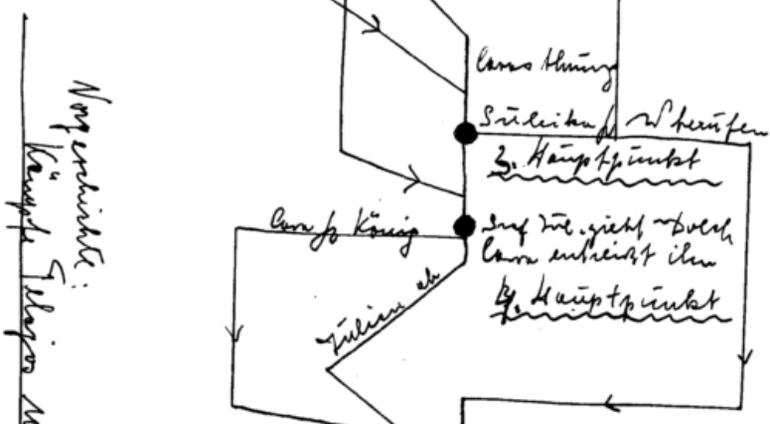
Beiliegend zwei graphische Darstellungen über den Aufbau der 'Tauquiniere' in der 'Rodrigo', ebenso eine planmäßige Separatdarstellung der Voraussetzungen der 'Tauquiniere'.

1. Akt



Ende des 1. Aktes

2. Akt



Noperschichte: Könige Julian mit dem Lernen

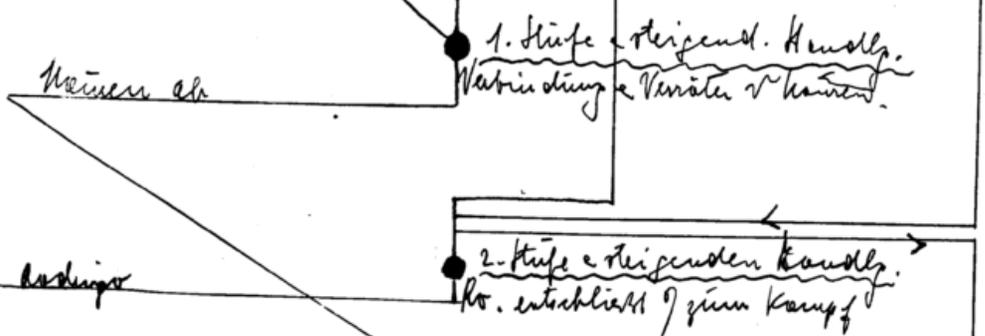
Ende des 2. Aktes

3. Akt



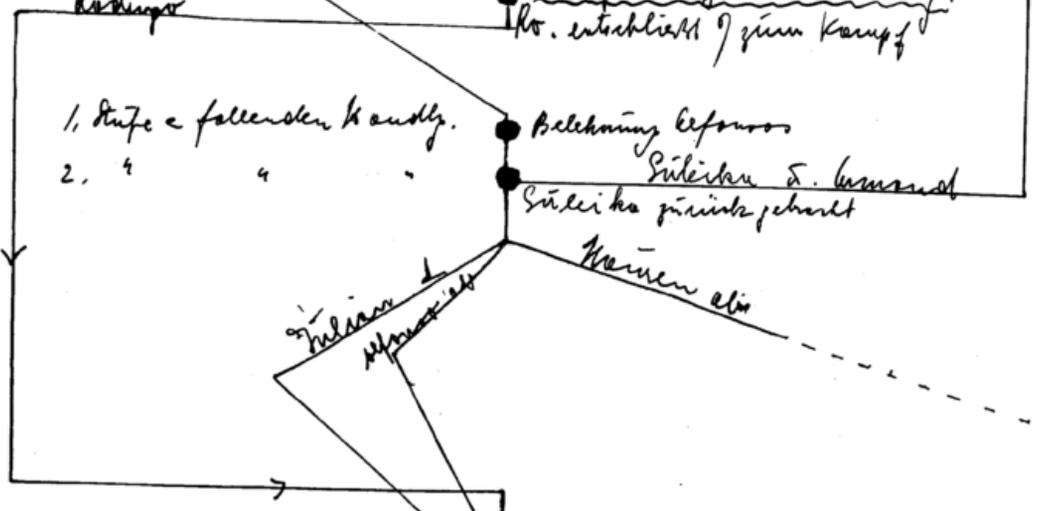
Ende des 3. Aktes

4. Akt



Ende des 4. Aktes

5. Akt



Ende des 5. Aktes

Katastrophe

Sraf Julian tötet ~ König

Höhepunkt

Tiefpunkt

Folgerung: Teilweis visuelle Note von der künftigen Wiedererstehung eines neuen großspanischen Reiches.

" H u t t e n " (1839)

Zwanzigjährig schrieb Adolf Pichler sein erstes dramatisches Fragment, das er "Ulrich von Hutten" betitelte.

Es dürfte angezeigt sein, vor Besprechung der einzelnen Details des Stückes die näheren Zeitumstände zu beleuchten, aus denen dieses Fragment geboren wurde und werden konnte.

Pichlers Jugend verlief in einer Zeit grosser Streitigkeiten sowohl auf dem Gebiet der Philosophie als Theologie. Die Aufklärungsperiode hatte im 18.

Jahrhundert noch nicht ihr Ende erreicht, sie erstreckte sich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein.

Sie beherrschte Staat und Literatur, vor allem aber setzte sie sich mit der Theologie auseinander, besonders mit der orthodoxen Theologie des Protestantismus.

Es handelte sich in diesem Kampfe stets um den übernatürlichen Offenbarungsglauben, um die Verbindung von Glauben und Wissen. Vernunftreligion der Aufklärung und romantische Katholizismusbegeisterung standen sich schroff gegenüber. Dadurch dass man gewagt hatte, mit dem Verstande an die Religion heranzutreten, wurde der Weg zur theologischen Kritik eröffnet, der bis in Pichlers junge Jahre hinein reichte.

Je nach ihren persönlichen Anschauungen hatten bereits vor jenen Jahren einzelne Philosophen Stellung zu dieser Frage genommen. Schon Leibnitz hatte zwischen Glauben und Wissen zu vermitteln gesucht. Ebenso Chr. Wolff. Kant war Aufklärer, Fichte religiös eingestellt. Ausgehend von Kant strebte er mehr dem Christentum und der Bibel zu. Auch Schleiermacher war für religiöses Empfinden, dies bezeugen seine Reden über die Religion an die "Gebildeten unter ihren Verächtern". Begriffe wie Offenbarung, heilige Schrift, Glaube und Eingebung kamen wieder zur Geltung. Auch Hegel, der Modephilosoph seiner Zeit, glaubte den Punkt ge-

*Wolff, Junges Deutschland
Hüttgart 1892*

*Frederick, geistl. u. 103. Störung,
des 19. Jh. 2
11-256*

*Voigt: N. v. Hutten i. d. alt.
Lit. Dis. Leipzig. 1905*

*Mueller: Lit. Gesch. d. alt.
Kaiser u. Landesherrschaften
Bd. 4 734-37 ff. 19 ff.*

*Kopf-Koch: Lit. Gesch. Bd. III
73 ff.*

funden zu haben, in den sich Glaube und Wissen ruhig vereinigen lassen. Hengstenberg, der Herausgeber der evangelischen Kirchenzeitung, versuchte das Gegenteil, nämlich Glauben und Wissen zu trennen. Derjenige, der durch seine radikale theologische Kritik und durch sein Buch "Das Leben Jesu" am meisten Aufsehen erregte, war David Friedrich Strauss, ein Theologe aus Tübingen. Er versuchte mit Hilfe des Mythos alles das zu erklären, was der Verstand nicht eindeutig zu erfassen vermöchte, besonders galt dies der Wesenheit Gottes und den neutestamentlichen Berichten. Auf Grund des der Hegel'schen Philosophie entnommenen Satzes, dass es die Idee nicht liebe und ihre Art nicht sei, ihre ganze Fülle in ein Exemplar auszuschütten und gegen alle anderen zu sparen, kam Strauss zu der Schlussfolgerung, dass Christus nicht ein einzelner Mensch, sondern vielmehr die Menschheit im Ganzen sei. Also Strauss leugnet historische Wahrheiten, für ihn bedeuten Christi übernatürliche Geburt, Wunder, Auferstehung und Himmelfahrt bloss ewige Wahrheiten: "Die Berichte über den Stifter des Christentums führen uns nicht den Christus der Geschichte, sondern den des Glaubens vor Augen, sind Wunder, Mythen, heilige Sagen der gläubigen Christenheit." Einzelne Lücken, die Strauss in der Quellenuntersuchung zurückgelassen hatte, suchten noch Radikalere als er, so die Tübinger Schule unter Baur's Führung zu verdecken. Somit hatte auch David Friedrich Strauss den Glauben an den Inhalt der biblischen Ueberlieferung heftig erschüttert. 1835 war sein "Leben Jesu" erschienen. Kaum ein anderes Buch hat im 19. Jahrhundert ähnliche Wirkungen erzielt.

*Beispiel: Untersuchg. über
d. kirchl. Zustände
i. d. k. öst. Staaten
Wien 1849, S. 157*

Das Werk fand besonders in den österreichischen Staaten einen ungeheuren Absatz. So haben sich auch aus dem Bekanntenkreise Pächlers H.v.Gilm, Sebastian Ruf, der mit Strauss persönlich verkehrte und Johann Senn für das "Leben Jesu" und die Person des Verfassers interessiert; Senn hatte sogar Auszüge aus dem Werk

gemacht, die heute noch in der Bibliothek des Ferdinandeums liegen. Da in diesen Jahren um 1835 noch Hegel's Philosophie die herrschende war und David Friedrich Strauss von Hegel ausgegangen war, so ist es leicht verständlich, dass man sich für sein Werk so sehr interessierte.

Obige Erörterungen sollten vor allem zeigen, welch tief einschneidende Kritik man damals an den christlichen Dogmen übte und dass es darum umso leichter zu verstehen ist, wenn in diesen Zeiten an den Religionen auch von Seiten des Publikums Kritik geübt wurde, dass es nicht Wunder nehmen darf, wenn ein junger Mann in religiöse Zweifel verfällt. Pichler hatte das "Leben Jesu" erst in Wien gelesen, dafür spricht eine Briefstelle vom 17. März 1874: "Mit welchem Staunen haben Purtscher und ich zu Wien als Mediziner das "Leben Jesu" gelesen. Jetzt ist es freilich überholt und die Zukunft wird sich nur an die formell vollendeten späteren Werke von Strauss halten!" Der junge Dichter hatte also um 1839 das Werk noch nicht gekannt, da es aber bereits 1835 das erstemal erschienen war und in den folgenden Jahren mehrere Neuauflagen rasch hintereinander herausgekommen waren, so kann doch angenommen werden, dass Pichler in diesen Jahren speziell durch seine Freunde etwas ab und zu gehört hatte und dadurch leichter als in ganz geruhigen Zeiten zu religiöser Skepsis im allgemeinen gelangen konnte.

Das Buch, welches ^{mir} Adolf Pichler um 1839 gelesen hätte, wäre schwerlich geeignet gewesen, für ein orthodoxes Luthertum, dem sich der junge Mann laut eigenen Angaben damals zuneigte, Propaganda zu machen. Vielmehr ist anzunehmen, dass weniger Zweifel an den Dogmen des katholischen Glaubens als vielmehr Begeisterung für die Reformation, für Hutten und Luther, als den Männern freier Taten, ihn dem Protestantismus zugeführt hatten. Der Protestantismus fiel damals

Depts. imp. Revue 1886
Briefe v. Ad. Pi. an K. K. K. K.
2 Bde (1862-76)
g. r.

Zeithaus!

Z. m. Z. 40 ff.

unter den Begriff "Revolution", besonders Friedrich von Gentz hatte im Protestantismus etwas Staatsgefährliches gewittert. Als es im Jahre 1815 zur heiligen Allianz gekommen war, beschlossen die Monarchen, fürderhin, in Eintracht nach den Vorschriften der christlichen Religion zu regieren. Die führenden Kreise sahen in der Religion eine staats-erhaltende Macht und traten für eine Zusammengehörigkeit von Thron und Altar ein. Im Lauf der Jahre empfand man aber das Staatsregime, besonders Metternichs Tätigkeit, immer drückender und deshalb wandten sich bald alle politischen Oppositionsparteien gegen Kirche und Religion, weil sie in ihnen Verbündete der Herrschenden sahen. So neigten auch der junge Pichler und seine Freunde mehr dem Protestantismus als dem vom Hof beschützten Jesuitismus zu.

Das ihrige zu diesen Umwälzungen trug die Hegel'sche Philosophie bei, die auch Pichler in jungen Jahren eifrig studiert hatte. Nach dem Tode Hegels 1831 zerfiel seine Schule in eine konservative "Rechte" und eine streng radikale "Linke". Hegel hatte den Satz gepredigt: "Alles was vernünftig ist, ist seiend und alles was seiend ist, ist vernünftig." So hing es nur davon ab, ob man das Seiende oder das Vernünftige, das Wirkliche oder das Seinsollende in den Vordergrund rückte. Dann gab es noch eine dritte Partei, die zwischen den beiden Extremen die Wage zu halten versuchte. Alles aber, was jung und wagemütig war, lief der Linken zu. Sie bedeutet die revolutionäre Seite der Hegel'schen Lehre, wonach nur das Vernünftige zu herrschen habe. Die Anhänger dieser Lehre nannten sich Junghegelianer.

Dem "Leben Jesu", das mit Schuld trug an der Spaltung der Hegel'schen Lehre, folgte 1840 Straußens "Christliche Glaubenslehre". In diesem Buche wurde der christlichen Dogmatik restlos der Stab

gebrochen. Glauben und Wissen waren wieder unvoll-
ständig getrennt. Straussens Wunsch war, dass der
Glaubende nicht den Wissenden und der den anderen
nicht behellige. "Wir lassen ihnen ihren Glauben, so
lassen sie uns unsere Philosophie." 1841 erschien
Feuerbach's Buch "Vom Wesen des Christentums", das
weit über das "Leben Jesu" hinausging. Er war schon
deswegen radikaler, weil er nicht Theologe, sondern
Philosoph war. Er ist der Begründer der sogenannten
Wunschtheologie, er suchte das Wesen der Religion
im Menschen und fand es in dessen Glücksverlangen.

Pichler selbst hat sich auch laut eigenen Anga-
ben mit religiösen Fragen beschäftigt. In Z.m.Z. 1892
Seit 56ff schilderte er seine seelisch-religiöse Ent-
wicklung bis 1839, dem Entstehungsjahr seines "Hutten",
wie folgt: "In ein neues Geleise brachte mich die
Religiosität." In diesem Aufsatz erzählt der Dichter,
wie er langsam aus einem gläubigen Christen ein Eife-
rer gegen die Kirche wurde. Schuld seien eben an die-
ser Umwandlung vor allem die "Ideen" gewesen, die in
der modernen Luft lagen. Hiebei dachte Pichler sicher
neben den politischen Umsturzideen an die oben geschil-
derten theologischen Kritiken. Auch eine Reformations-
geschichte, einige Schriften Luther's samt der Bibel-
übersetzung, das klassische Altertum, dieser Urborn
männlicher Gesundheit und ein allzu fanatischer Beich-
tiger hätten das ihrige zur religiösen Skepsis getan.
Es kam soweit, dass der junge Pichler mit seinen Freun-
den sogar das heilige Abendmahl unter beiden Gestal-
ten nahm. Dies soll sich am 10. Dezember 1838 ereignet
haben. Das heimliche Treiben dieses Kreises wurde aber
bald entdeckt und weitere Ausschreitungen verhindert.
Auch Pichler hatte sich bald über diese Seelenstim-
mungen hinausgelebt: "Ich liess daher die Verbindun-
gen mit dem Romanschriftsteller Spindler, die ein
Freund angebahnt hatte, wieder fallen, gewiss nicht
zu meinem Schaden, denn ich hätte im orthodoxen Luther-

2
L181

183

schreiben

183

L 1,89

thum schwerlich eine Heimat gewonnen." Karl Spindler, mit dem auch H.v.Gilm und Senn in Verbindung standen, hatte 1829 einen Jesuitenroman geschrieben, der aber verboten wurde. Aus Dr. Johann Schuler's Briefkonzeptbuch war zu ersehen, dass dieser bereits ¹⁸²⁹ den Jesuitenroman durch seinen Lese- und Bücheraustauschverein unter Freunden, zu denen auch

Dörner 1: gelbe Hefte 2. dep.
S. 60 ff.
1829. Pichler 10h.

Adolf Pichler zu zählen ist, verbreitet hatte. Ueber das Verhältnis seiner religiösen Entwicklung zu seinem dramatischen Erstlingswerk "Hutten" schrieb Pichler noch: "Die Muse hat all' diese Verirrungen
/; und Kämpfe treu begleitet, den Kern dieser Zeit
suchte ich in einem jugendlich-übermütigen Drama
/i "Ulrich v. Hutten" zu kristallisieren, das aber nicht
vollendet wurde, indem ich über den Stoff hinaus-

L 1,93

wuchs, ehe ihm völlig die Form umschlossen." Was die religiöse Entwicklung des jungen Pichler betrifft, so wäre noch hinzuzufügen, dass die von ihm selbst angegebene Lektüre der damaligen Zeit sehr geeignet war, die Gefühle eines religiös empfindenden Gemütes auf das ^{lebhafteste} Lebhafteste zu steigern. Er las ^{zu dieser Zeit} ~~damals~~ mit besonderer Vorliebe die Schriften zweier kirchlicher Klassiker, des hl. Augustinus "Confessiones" und "de imitatione Christi" von Thomas a Kempis. Beide hatten sich nach langen inneren Kämpfen zu Ruhe und Klarheit durchgerungen. Speziell die "Confessiones" sind geeignet, ein religiös empfängliches Gemüt in Ekstase zu steigern, denn sie sind letzten Endes nichts anderes als eine grosse Apotheose Gottes. Auf den Mystiker Suso wurde Pichler durch Flir verwiesen. Ob Pichler bereits um 1839 die Schriften La Mennais gelesen hat, ist fraglich, jedoch leicht möglich, denn in einem seiner Briefe an Sebastian Ruf (4. September 1842) heisst es: "Für die Bücher Dank, einen Teil hier zurück. La Mennais kenne ich schon früher." (Z.m.Z. 1892, 126) Da auch Johann Schuler,

1. Dörner, gelbe Hefte 65 der treue Ratgeber des jungen Pichler sich für La

Mennais' Schriften interessierte^{hat}, wird Pichler voraussichtlich auf diesem Weg zur Lektüre der Schriften La Mennais' gelangt sein. La Mennais war Priester, ultramontaner Schriftsteller. Er stand zuerst im Gegensatz zum Gallikanismus. Von Papst Leo XII. wurde er hoch geehrt. Nach der Juli-Revolution begann er für die Verbindung des Ultramontanismus mit dem politischen Radikalismus zu wirken. 1830 gründete er die Zs. "L'Avenir", die unter dem Wahlspruch "Gott und die Freiheit, der Papst und das Volk" die Trennung der Kirche vom Staate, sowie völlige Religions-, Unterrichts- und Pressfreiheit forderte. Er wurde in Rom verklagt, reiste dort hin, jedoch ohne Erfolg. Der neue Papst Leo XII. hatte inzwischen 1832 seine Ansichten verdammt. Nun schrieb er seine "Parole d'un croyant" Paris 1834, die der jungdeutsche Börne ins Deutsche übersetzte. Darin fordert er die Revolution und Volkssouveränität im Namen der Religion. 1834 wurde auch dieses Buch vom Papst verurteilt. Er erhob dagegen in seinen "Affaires de Rome" Paris 1836 die schwersten Anklagen gegen die römische Kurie. Seitdem strebte La Mennais, die demokratische Bewegung zu fördern und sittlich zu heben, sowohl in seinen Schriften, wie auch als Mitglied der Nationalversammlung nach der Februar-Revolution von 1848, bis er sich nach dem Staatsstreich gänzlich zurückzog. Er starb 1854 in Paris.

Vielleicht hat Pichler um 1839 auch schon die Werke Pascal's gekannt, denn am 7. August 1842 schrieb er an seine Freundin Cornélie Schuler, dass er im Pascal blättere. Es ist jedenfalls interessant, mit welchen Schriften man sich dazumal überhaupt befasste. Die Lektüre war zum mindesten sehr zeitgemäss im Hinblick auf die Streitigkeiten mit dem Innsbrucker Jesuitenkolleg, denn Pascal, ein theologischer französischer Schriftsteller (1632-1662) war Jansenist, Jansen hinwiederum war ein berühmter holländischer

s. oben!
Hilfswort!

Z. m. Z. 1892, 125

Theologe, der den strengen Augustinismus, besonders in Bezug auf die Lehre vom freien Willen und der göttlichen Gnade lehrte, wodurch er mit den Jesuiten in Streit geriet. Er lehrte in strenger augustinischer Weise die gänzliche Verderbnis der menschlichen Natur und des freien Willens nebst der Prädestination. Vom 4. Brief an sind seine "Lettres à un Provincial" eine Anklageschrift gegen die Jesuiten und eine vernichtende Kritik der jesuitischen Probabilitätsmoral.

Es muss nur noch gesagt werden, dass laut eigenen Angaben Pichler auch durch das sogenannte Zillertaler Ereignis zur Abfassung des "Hutten" gedrängt wurde.

Der Uebertritt von der katholischen zur protestantischen Kirche, Glaubenszweifel an den Dogmen etc., sind auch für Menschen des 20. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches. Um so weit zu kommen, braucht man nicht die zittrige Atmosphäre von 1838 geatmet zu haben. Da es sich aber im Pichler-Kreis mehr um junge Studenten als um reife Menschen handelte und deshalb ihre Handlungsweise umso auffälliger erscheint, Pichler obendrein bewusst die äusseren Anstösse, die seiner Zeit entsprangen, betonte, so müssen sie auch gedeutet werden.

Bei dem Zillertaler Ereignis, der Ausweisung der Zillertaler Protestanten, handelte es sich um eine religiöse Bewegung gleich der der Manharter, ist doch der Unterschied der beiden Sekten ungeachtet mancher innerer Verwandtschaft ein sehr grosser. Die Manharter waren Katholiken, die Zillertaler aber protestantisch. War es bei den ersteren ein Uebermass von Rechtgäubigkeit, welche sie zum Skisma trieb, so war es bei den Zillertalern gerade der Mangel an solcher. Interessant ist, dass die Wurzeln nicht im 19. Jahrhundert, sondern in einer kontinuierlichen Kette zurückreichens im 16. Jahr-

*Fortsetzung S. v. Zillertaler
Protestanten u. ihre Aus-
weisung aus Tirol. Akten u. s. w.
ausgestellt. Wien 1872*

hundert in der Reformation zu suchen sind. Dass die Zillertaler jedoch zuletzt Tirol verlassen mussten, hängt allerdings mit den Wünschen des Herrschers und des katholischen Klerus zusammen. Nicht zu vergessen ist auch, dass die Zillertaler durch ihre Handlungsreisen stets mit dem protestantischen Ausland in Berührung blieben und dass die auswärtigen Protestanten behufs Verbreitung ihrer Lehre, eifrig bemüht waren, ihre Bibeln ins katholische Land einschmuggeln zu helfen. Der letzte Grund für ihre Opposition dürfte nach G.v.Gasteiger im menschlichen Herzen selbst zu suchen sein. Wie der Verlauf der Bewegung zeigte, gab es auch einige Punkte im Handeln der Zillertaler Protestanten, wo man von einem hartnäckigen Versteifen auf ihre vorgefassten Ideen sprechen kann. Dann dürfte sich die Bewegung bloss, wie dies bei Volksbewegungen doch meistens der Fall ist, dank der Energie einiger Weniger bis zum letzten Augenblick gehalten haben. Das, worauf sie Hauptwert gelegt hatten, waren die beiden Gestalten.⁹ 1829 begann die eigentliche Bewegung,¹⁰ 1830 kam es zu einer Visitation des Erzbischofs, jedpoh ohne Erfolg. 1832 hörte sich Kaiser Franz persönlich die Wünsche der protestantischen Zillertaler an und versprach, sich die Sache zu überlegen. 1833 kam die Zillertaler Angelegenheit zum erstenmal vor den Tiroler Landtag, 1837 wurde den Bauern das Ultimatum gestellt, in einen andern Teil Oesterreichs, wo bereits protestantische Gemeinden waren, zu übersiedeln oder Tirol zu verlassen. Die Zillertaler zogen das Letztere vor aus lauter Erbitterung vor dem Nichtentgegenkommen ihres Herrschers. In Schlesien fanden sie 1837 eine neue Heimat. Ein paar suchten im nächsten Jahr um Wiederaufnahme in den österreichischen Staat an. Ein Fall ist wegen Auswanderung noch 1839 zu verzeichnen, also waren diese Ereignisse zur Zeit der Konzeption des Pichler'schen "Hutten" noch nicht der geschichtlichen Vergangenheit

anheimgefallen, wie überhaupt Pichler's ganze Jugendzeit von diesen Daten aus dem Zillertaler Ereignis beherrscht war.

Wenn man bedenkt, dass in anderen Teilen Oesterreichs das möglich war, was diese Tiroler Bauern für sich ersehnten, so ist nicht einzusehen, warum man einer Idee, der sogenannten Glaubenseinheit, die übrigens nicht einmal so alt war, den Willen von mehr als 400 Menschen zum Opfer bringen musste. Solch eine Schilderung über die Auswanderung liest sich schön und spannend auf dem Papier, doch die Praxis zeigte nur von schweren seelischen Erschütterungen und teilweisen finanziellen Schäden.

Das war es jedenfalls, was Pichler am Zillertaler Ereignis gefesselt haben mag, rein menschliches Empfinden für die Tragik dieses Geschehens. Weiters waren die Zillertaler Protestanten. Auch Pichler neigte dazumal dieser Konfession zu. Sie mussten um des Glaubens willen ihr geliebtes Tirol verlassen. Was konnte mehr ein junges Dichterherz begeistern, als diese freie Tat inmitten der drückendsten Regierungsmassnahmen ?

Diese erreichten in der Rückberufung der Jesuiten nach Innsbruck 1836 einen gewaltigen Hochpunkt. Die Rückkehr ^{auf Wunsch} einer ah. Entschliessung begründete man damit, dass es dem Vaterland an Erziehungsanstalten fehle. Bedenkt man, dass sich gegen die Berufung der Gesellschaft Jesu sehr katholisch gesinnte Laien wie auch Welt- und Ordensgeistliche im Land aussprachen, umsomehr musste diese allgemeine Gegnerstimmung wider die Jesuiten Pichler gedrängt haben, ein dramatisches Bild über den Reformationshelden Ulrich von Hutten zu entwerfen. Zu diesen antijesuitisch Eingestellten zählten u.a. ^{u.a.} Flor, Seb. Ruf, Vinz. Gasser, Al. Messmer oder auch Quandolini, Bischof von Ferrara, der seinem Klerus Bücher gegen den Orden vorlas.

Früher waren viele, so auch J. Wackernell, der

Jöcher A. Silenus Kap. u. Wissen
Innsbruck, Tyrolia 1824

Silenus u. d. Jesuiten aus
gelbe Heft 1825
S. 8.

Wackernell, B. Weber, S. 210 ff.

Beißtel, kirchl. Zustände
S. 185 ff. 1849

Wackernell v. Frisch, Kemp, ed.
Pichler u. d. Tiroler
Stürgerkrieg, Innsbruck
Kopfer, 1846, S. 50

Meinung, dass zu den Folgen, welche die Zillertaler Ereignisse mit sich brachten, die Berufung der Jesuiten nach Innsbruck zu rechnen ist. Diese Meinung liess sich schon aus rein chronologischen Gründen nicht aufrecht erhalten. Es gelang kein Versuch, die Jesuiten mit den Zillertalern in Verbindung zu bringen. Bei diesen handelte es sich um eine Volksbewegung, die Jesuiten wurden von Anfang an zur Wirkung auf studierende Kreise bestimmt. Die Berufung ging nicht vom Landtag, sondern von der Regierung aus und zwar schon 1836. Der Bozner Merkantilkanzler Giovanelli hatte bei dieser Frage die Führung im Landtag. Er führte in seiner Rede u.a. aus: "Es fehle dem Vaterlande an Erziehungsanstalten, welche die zu einer höheren Bildung berufenen Jünglinge ihrem Ziel näherzubringen bestimmt sind. Man darf mit einer umso festeren Zuversicht einer beifälligen Entschiessung entgegensehen, als es gewiss den landesväterlichen Absichten Sr. Majestät im höchsten Grade entspricht, dass Jünglinge, welche zum Staatsdienst herangezogen werden sollen, an der Hand des Glaubens und der Gottesfurcht in christlicher Zucht und Sitte auf der Bahn der Wissenschaften ihrem Beruf entgegengeführt werden. Was die Gesellschaft Jesu in dieser Beziehung von dem Beginn ihres Wirkens bis zu ihrem Untergang geleistet hat, ist welthistorisch geworden und wird selbst von ihren bittersten Feinden ohne Widerspruch zugegeben."

Aus Giovanelli's Worten spricht deutlich seine Begeisterung für eine Zusammengehörigkeit von Thron und Altar, gegen welche Idee die Jungtiroler so eifrig wetterten, denn sie erblickten im veralteten Erziehungssystem der Jesuiten Werkzeuge der Verfinsternung und des Aristokratismus. Zu Beginn 1839, also dem Entstehungsjahr des "Hutten" übernahm der Orden die Leitung der ihnen zugewiesenen Anstalt. Besonders bei einem Teil der studierenden Jugend erhob sich viel

Widerspruch. Wenn im ^{Vor}Märzmärz auch mehr undeutliche als bestimmte politische Anschauungen vorherrschten, so ahnte man doch bald, wo hinaus die Regierung mit der Berufung der Jesuiten wollte. Der Staat unter Führung Metternichs hatte die Keime eines erwachenden Freiheitsgefühls in Tirol g-emerkt. Dem musste sofort ein Dämpfer aufgesetzt werden. Auch hatten die josefinischen Eingriffe in die Verwaltung des Klerus dort manche Freiheiten eingeräumt, deshalb wehrte sich auch der einheimische Klerus gegen die Rückberufung des Ordens so sehr, denn man fürchtete, dass dieser zu irgendwelcher Regeneration ausersehen wäre. Dem Staat kamen die Jesuiten, die dem Hof von altersher (sehr) ergeben waren, sehr gelegen. Der grössere Teil der Bevölkerung stand noch im Bann der Aufklärung. Für Nahrung der Freiheitsideen sorgten die politischen auswärtigen Verhältnisse und die Schriften der Jungdeutschen, so die Briefe Börne's über die Pariser Juli-Revolution von 1830, die Dichtungen Heine's, Herweg's, Freiligraths und die der vormärzlichen Literatur, von Lenau, An. Grün u.a. Auch Senn und Gilm traten in den Bannkreis des jungen Deutschland und wollten Freiheit verkünden. Damals drängten Beamtentum und Bürgertum zur Macht, die oberen Stände bekämpfend in einer unklaren Sehnsucht nach neuer Gestaltung. So sah man in den Jesuiten mit ihren wenig bürgerlich-republikanischen Gesinnungen eine Art von Volksverdummern, eine scharfe Waffe mehr gegen die aufsteigenden Freiheitsgelüste. Welche Gefahr für die Zukunft darin lag, dass die Jesuiten den Willen der Jugend nun nach ihren Ansichten lenken konnten, dessen war man sich damals wohl bewusst. Aber erst 1843, bei der Grundsteinlegung des Konvikts kam es zu öffentlichen Demonstrationen. Nun gab es eine neue Partei mit politisch liberaler Gesinnung, wenn auch noch ohne Organisation und Vertretung, die sich "Jungtirol" nannte, weil die führenden Kreise aus

studierender Jugend und jungen Dichtern bestanden.

Die Jesuiten-Streitigkeiten gingen über 1839 hinaus. Der Bozener Advokat J. Streiter, das sogenannte Haupt der Liberalen in Südtirol, erliess eine scharfe Streitschrift gegen die Jesuiten, die viel Aufsehen erregte. M. Stotter dichtete ein komisches Epos "Die Nebeljungen". H.v.Gilm entlockte seiner Muse scharfe Worte gegen den Orden, die sich in die oft zitierten Verse zuspitzen:

"Wie kann man doch solch wüstem Ding
So schönen Namen leih'n."

Der von dem Innsbrucker Theologen Albert Jäger gehaltene Museumsvortrag über die Jesuiten wurde von den Liberaten rein politisch und nicht historisch, wie er gemeint war, ausgelegt und mit Absicht so aufgefasst, denn man freute sich, einmal öffentlich aus dem Mund eines Geistlichen gegen die Jesuiten schimpfen zu hören.

Versteht es sich nun, dass Pichler im "Hutten" Stellung zu den Zeitereignissen genommen hat, so bleibt noch zu erklären, weshalb er dazu "Hutten", den Helden aus der Reformationszeit, gewählt hat.

Man sah eben im Zeitalter der Reaktion in Hutten den Freiheitshelden, das Vorbild des echten Deutschen, die Verkörperung der Unzufriedenheit der Zeit mit den bestehenden kirchlich-sozialpolitischen Verhältnissen, der Sehnsucht nach einem einigen Deutschland, nach Recht, Wahrheit und Freiheit. Begriffe wie deutsch, frei, antimonarchisch, demokratisch, protestantisch, huttenisch, waren den Jungdeutschen gleichbedeutend. Da auch Hutten, ihr geistiger Kampfgenosse, verkannt im Elend starb, liebten sie ihn, denn auch manche der Ihrigen mussten Kerker und Verbannung über sich ergehen lassen. Sie zogen manche Parallele von ihrer Zeit zur Reformationszeit, denn wie man damals gegen die Verkünder der neuen Lehre mit Bücherverboten und Ge-

Die Jesuiten in Tirol" v. einem
Tiroler Kreisler 845
(J. Streiter)

Jäger der Benediktiner

Gröb, J. Deutschland
1. Kap.

Kripl, N. v. H. "Wiederholung"

Kalkoff, Feil: K. u. s. Kap.
Zeitschrift u. Unterfang
Heimer 1925
Vorwort 5. 1. Kap.

fangennahme vorgegangen sei, so gehe man jetzt gegen die Presse und ihre Vertreter vor, und wie man damals die Frage gestellt hatte, ob die Sache des Glaubens oder die des Vaterlandes höherzustellen sei, so habe die Sache der Freiheit jetzt ähnliche Gegensätze erregt. Die Beziehungen zur Reformationszeit wurden damals allgemein empfunden. Wie schon einmal früher oben erwähnt, fand Gentz, der Chef von Metternichs Geheimkanzlei, als scharfer Beobachter und Gegner der Reformationszeit bald heraus, dass der Protestantismus die Quelle der gährenden Revolution im Geistesleben der Deutschen sei. Man fürchtete diesen protestantischen Geist, protestierend gegen jede Abhängigkeit, des Gottesdienstes, von weltlichen Mächten, gegen das Einspruchsrecht des römischen Papstes in die kirchlichen Angelegenheiten der Nation, fordernd auch die deutsche Einheit in kirchlichen Dingen. Schon Börne berief sich zu Beginn seiner Laufbahn auf Huttens Beispiel, ^{nannte} (nennt) sich selbst einen kleinen Hutten. Heine feierte Luthern als den gewaltigen Bahnbrecher der Geistesfreiheit.

Weiters wäre noch auf Hegels Philosophie zu verweisen, die der junge Pichler durch Senn's Einfluss auf sich wirken liess. Hegel sah nämlich in der Weltgeschichte nichts anderes als die Entwicklung des Begriffs der Freiheit. Den Höhepunkt bildet nach ihm die Reformation, ihr Inhalt ist, dass der Mensch durch sich selbst bestimmt ist, frei zu sein. Ihr Werk ist die ^{Versöhnung} Religion mit der weltlichen Macht des Staates, ihr gegenüber ist der Katholizismus in der Bildung zurückgeblieben. Durch seine Stellungnahme gegen Mittelalter und Katholizismus und seine Betonung der Freiheit im Wesen der Reformation tritt Hegel mit Bewusstsein auf Seite der Antirömantiker. Auch Strauss, der Tübinger Theologe, fühlte sich geistesverwandt mit Hutten. In der Vorrede zu seiner Hutten-Biographie (Leipzig 1858) fand

Jessen's: Hegels Philosophie
d. Geschichte, phil.
Bibl. Bd. 171 a, 4 Bde.
Leipz. Meiners 1817, Novemb.
des Hegels u. d. d. d. d. d. d.
r. Hegel 1-166

Fischer's: Hegels Leben
Winter-Kreisel 1906

er begeisterte Worte für den deutschen Ritter:

"Möchte doch meine Schrift alle diejenigen herzlich ärgern, die ihr Held, wenn er heute lebte, ärgern würde. Mögen sie den Spiegel zertrümmern wollen, aus dem ihr Gesicht ihnen so ungeschminkt entgegenblickt. Das eben ist ja das Schöne an Hutten, dass er Dinge und Personen, vorab die schlechten, durchaus beim rechten Namen nannte. Eines solchen Mannes Bild kommt in dieser Zeit der Konkordate wie gerufen. Des päpstlichen Roms Feind war Hutten bis zum letzten Atemzuge; er wusste, warum er es war. Wenn er auch bereits tot ist, so sind seine Pfeile doch unsterblich und wo immer in deutschen Landen gegen Verfinsterung und Geistesdruck; gegen Pfaffen und Despotismus eine Schlacht gewonnen wird, da ist Huttens Geschoss dabei gewesen."

Die hehre Auffassung, die das junge Deutschland von Hutten hatte, suchte Kalkoff in seinen Schriften als unberechtigt hinzustellen. Er führte u. a. aus, dass die Bezeichnung Huttens und Sickingens, als den Vorkämpfern der kirchlichen und geistigen Freiheit, den Bannerträgern des nationalen Gedankens, eine teuere Legende sei. Die Ueberschätzung der beiden sei von der Romantik vererbt. Luther selbst sei gegen Hutten gestimmt gewesen, dieser habe nur aus Selbstsucht seine ^{eh} ~~Fäden~~ geführt, seine Schriften seien ganz subjektiv gefärbt etc. Man habe seine spitze Feder gefürchtet. Kalkoff ^{el} ~~fangt~~ weiters heraus, dass Hutten nicht Vorkämpfer, sondern bloss Mitstreiter der Reformation gewesen sei. Der Romantik sei es Bedürfnis gewesen, auch literarische Grössen zu verherrlichen. Nach der Ansicht Kalkoffs liegen die Anfänge der Hutten-Legende bei dessen Zeitgenossen und vor allem bei ihm selbst. Die Blütezeit erreichte sie durch Goethe und Herder und durch den Missbrauch im Reaktionszeitalter. Die Romantik weckte Huttens Ruf auf in Sehnsucht nach einem Nachleben

Hutten A. d. d. B. Biographie
 1858 in Leipzig
 1858 in Leipzig

aller Grösse. Auch H.v. Kleist zählte Hutten zu Deutschlands grössten Geistern. D.F. Straussens ^{Buch} Werk ist das letzte und bedeutendste Werk der wissenschaftlichen Rechtfertigungsversuche der romantischen Auffassung.

Dass das Buch Kalkoffs, in dem er Hutten den Lorbeer von der Stirn zu reissen versuchte, einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen hat, ist begreiflich, denn kein Volk lässt sich seine Helden gerne rauben.

Da nun die kulturellen und geistesgeschichtlichen Bedingungen, unter denen das Stück entstehen konnte, dargelegt wurden, kann zur Besprechung der Einzelheiten im ⁴Huttens (Werk) übergegangen werden.

Das Buch

Er zerfällt, rein äusserlich genommen, in zwei Teile, einen ausgeführten und einen bloss im Entwurf vorliegenden Teil, wodurch sich der "Hutten" ⁷selbst als Bruchstück charakterisiert.

Die erste Hälfte besteht aus einzelnen kleinen Szenen, in denen Huttens Kloster- und Kriegsdienstleben geschildert wird, während ein weiterer Teil, wie dies aus den skizzenhaften Angaben zu ersähen ist, Huttens reife Mannestaten und sein Sterben behandeln sollte.

Pichler's erstes Jugenddrama wäre nach Vollendung voraussichtlich als eine Art Seelendrama, eine Persönlichkeitsdarstellung anzusprechen gewesen, in der der Held gleich Goethe's "Egmont", falls dieser Vergleich gestattet ist, stets in neuer Situation gezeigt wird; zuerst Hutten als junger Novize, den die Kutte drückt, als scharfer Ankläger des Papismus, als begeisterter Vorkämpfer für Deutschlands Freiheit oder als schneidiger Kämpfer und weiters, wie dies aus den skizzenhaften Angaben deutlich wird, als poeta laureata, liebender Sohn und als das mit dem Tod ringende, von der Welt vergessene Dichtergenie.

Der "Hutten" wäre auch bei Vollendung kein

rechtes, im technischen Sinn dramatisches Bühnenstück geworden. Für diese Anschauung spricht der mangelnde dramatische Bau und die Stoffwahl.

Vor allem fehlt der Konflikt, auf den sich die für das Drama so unentbehrliche Kampfhandlung aufbauen könnte. G. Voigt hat in der Einleitung zu seiner Dissertation "Ulrich von Hutten in der deutschen Literatur" eingehend besprochen, warum alle dramatischen Behandlungen ^{des Huttenstoffes} Misserfolg gezeitigt haben. ^u Hutten's Leben ist eben eine Summe von einzelnen Schicksalsschlägen, von Kämpfen aller Art, in deren einzelnen Zügen sich sein ganzes Wesen offenbart, an denen er langsam verblutete. ⁴ "Aber es mangelt diesem Leben die Zuspitzung auf einen gewaltigen persönlichen Konflikt, an einem momentanen Aneinandergeraten mit Gegnern, das entscheidend für sein ganzes Leben gewesen wäre. Pichler hat im Z.m.Z. 1905, S. 93 den Grund angegeben, warum "Hutten" Fragment blieb. Er schrieb dort: "Hutten wurde nicht vollendet, indem ich über den Stoff hinauswuchs, ehe ihn völlig die Form umschloss." Dieser eine Punkt wird stimmen. Doch hat der Dichter den zweiten übersehen, dass eben der Huttenstoff als Dramenstoff nicht geeignet ist, es sei denn, dass man die geschichtlichen Tatsachen stark verändert. Die bereits sich hier vordrängende epische Veranlagung Pichlers sah sich zum Huttenstoff, der eine Menge einzelner Motive birgt, hingezogen, ohne den Mangel an dramatischer Zuspitzung störend zu empfinden. Deshalb zerfällt auch das überlieferte Material in lose zusammenhängende bildhafte Szenen, durch die schon darum ein gewisser Bruch durchgeht, weil die Bühnenzeit mit einem ganzen Lebenslauf, nahezu 30 Jahren nicht in Einklang gebracht werden kann.

In den einzelnen Szenen kommt keine zusammenhängende Handlung zustande, deshalb wirken sie so

G. Voigt. U. v. H. in d. dt. Lit.
art. Leipzig 1905
Dissertation

bildhaft. Bis zur Flucht des Novizen aus dem Kloster ist ja eine gewisse Steigerung zu verzeichnen, die Spannung erzeugt, sie bricht aber rasch genug ab, denn die folgende Szene hat den Ort gewechselt, sie spielt in Padua und nimmt keinen weiteren Bezug auf die vorhergehenden Ereignisse und Personen.

Der Umstand, dass Huttens Umgebung für seinen tatendurstigen Geist eine ständige Reibungsfläche bildet, charakterisiert ihn als die Hauptperson des Stückes, während die anderen Personen kulissenartig in den Hintergrund zurücktreten.

Der ausgeführte Teil ist tendenziös gehalten, ^{entw.} in ultramontanem Sinn verfasst, eine herbe Anklage gegen die Missverhältnisse bei Papst und Priestertum. Da das Grundthema ernst ist, kann man beim "Hutten" am ehesten von einer Satire sprechen.

Was das Fragment anregend macht, ist die Frische, mit der die Verse zu uns sprechen, auch der Umstand, dass sich der junge Pichler mit dem Helden identifiziert, dieser gleichsam zum Sprachrohr wird. Die Knittelverse, frei in Reim und Rythmus passen gut zum ganzen Ton des Stückes. Die Ausdrucksweise ist wenig gewählt, mitunter sogar derb zu nennen. Durch veraltete oder lateinische Ausdrücke suchte der Dichter das Zeitkolorit zu treffen. Auch dialektische Färbung erhöht den Realismus der Sprache. Da sehen wir Worte wie "Pönitenz", "Miserere", "Repetition", "Konsistorium", "Verba sunt, Sed quid nunc faciendum est", "Succession", mit "mummeln", "Obrist", "Gauch", "plärren", "duseln", "zweifelzig", "herfürziehen", "Popanz", "Partisane", "patzig", "Fuchtel", "Gläsli", "Pfäffli", "Schwein", "Lumpenhund", "Schmiss" für Ohrfeige, "Fressen" für Essen etc. bunt durcheinandergemischt. Nur dort, wo Hutten für eine ernste Sache spricht, wirkt die Rede pathetisch. Aus dem Lutherlied "Eine feste Burg" ist der Vers zitiert: "Das Wort sie sollen lassen stan".

Vital!

Die Bemerkung im Anhang "Die Bauern reden im Dialekt" beweist, dass Pichler bewusst realistisch schreiben wollte. Er verfolgte damit jedenfalls eine ähnliche Idee wie Schiller es mit seinem "Tell" getan hatte. Kleine Liederleinlagen wie:

"Ein Adler auf der Stange sass"

"Das Pfäfflein in die Mühle schlich" oder

"Martin Luther, Martin Lu ther - - -"

beleben Sprache und Situation. Pichlers Vorliebe für Vergleiche kommt schon hier zur Geltung, nur sind sie noch etwas gesucht. So heisst es von den Mönchen:

"Wie Spinnen, die ein Loch verschliesst,
So hocken sie in ihren Höhlen."

Die böse Welt wird mit einer Gestalt, die einen Kranz voll spitzer Dornen trägt, verglichen. Die Feder nennt der Dichter des Geistes Schwingen. Welt, Sünde und Gewissen werden personifiziert gedacht.

Die Personen im Stück sind in grossen, derben Zügen gezeichnet, gleich wie in einem Holzschnitt. Von einer Charakterentwicklung kann wegen mangelnder fortschreitender Handlung keine Rede sein. Allen haftet etwas gewisses Typisches an, die Gestalten sind voll aus dem Leben gegriffen. Da sehen wir u.a. den behäbigen, gefrässigen Prior, der ein Tröpflein guten Weins nicht verschmäh't, doch alle Aufregung hasst, weiters den gestrengen Novizenmeister, den ehrlichen Freund, die resche Kellnerin, den listigen Pfaffen oder den rauflustigen Landsknecht. Sie alle ergeben zusammen ein buntes Genrebild.

Dass der jugendliche Dichter in Sachen der Reformation sehr bewandert war, beweisen die vielen Anspielungen auf diese Zeit. Sie mögen an dieser Stelle ihre Ausdeutung finden. Ausser Hinweisen auf bekannte Themata aus der Reformationszeit wie Primat, Unfehlbarkeit des Papstes, Simonie, Ablass, Investiturstreit und Schlüsselgewalt des heiligen Petrus etc.

S. 6

S. 10

S. 14

werden Parallelen gezogen, die vielleicht einer Erklärung bedürfen. Es kommen hiefür fünf Punkte in Betracht.

Hel. 16, S. 2

1.) "Was kümmert mich, ob Reuchlin siegt,
Ob Hogstraten darniederliegt?"

" S. 3

2.) "Du knusperst an Aquinos Schale,
Erfren dich nur an diesem Mahle,
Mich treibt es aus dem engen Haus,
Nie werd' ich eine Kirchenmaus!"

" S. 8

3.) "Mit Sankt Marias blauem Mantel,
Verhüllt der Eck den Wunderhandel."

" S. 9

4.) "Da steht der Tetzels am Himmelstor,
Er hält dir beide Hände vor
Und füllst du sie mit reichem Gold,
Er dann den Ablasschlüssel holt
Aus seinem unergründtem Sack."

5.) "Wir brechen uns über die Alpen Bahn
Und stürmen frisch den Vatikan,
Der Frundsberg hat gerüstet schon,
Zu stürzen die stolze ^bBavillon."

Nr. 1 entspricht dem Streit zwischen

Reuchlin und dem Inquisitor Hogstraten. Im Jahre 1508 war von einem alten Rabbiner, der christlicher Priester geworden war, eine Schrift herausgegeben worden, in der es seinen früheren Glaubensgenossen die

L. Ranke: St. Gesch. im grössten Irrtümer wie Anbetung, Sonne und Mond vor-
Zeit alter u. Reformations warf, auch ihnen schwere Lästerungen gegen das

h. d. 1, 183 p, S. 276 Christentum in die Schuhe schob und dies aus dem
H. Talmud zu beweisen suchte. Auf Grund dieser Anklagen

forderten die Kölner Dominikaner den Kaiser auf, die Auslieferung des Talmud anzubefehlen und gegen die

Juden als Ketzer zu verfahren. Der Hof zog zur Be-

gutachtung den Erneuerer der kabbalistischen Philosophie Reuchlin zu Rate. Dieser gab seine Meinung

zu Gunsten der Bücher ab. Die Kölner, arg gereizt,

weil sie mit ihren Vorschlägen nicht durchgedrungen

waren, verfahren inquisitorisch gegen Reuchlin. 1513

konstituierte sich das Gericht zu Mainz unter dem Vorsitz des boshafteu ketzerischen Inquisitors J. Hogstraten. Der Streit wogte lange Zeit hin und her, bedeutende Männer wie Peutinger, Pirkheimer, Hutten etc., die in der Sache Reuchlins die ihre sahen, nahmen lebhaften Anteil. Die "Epistolae obscurorum" sind eine Folge dieser Zwistigkeiten.

Nr. 2. "Mit Aquino und dem engen Haus" ist voraussichtlich einfach die Scholastik gemeint.

Nr. 3. Jedenfalls bloss ein bildlicher Ausdruck für Ecks schlaue Beredsamkeit. Dr. Eck, Professor in Ingolstadt, forderte den Freund Luthers, Dr. Bodenstein vulgo Karlstadt, zu einer Disputation in Leipzig auf. Auch Luther erschien und beteiligte sich, als er merkte, dass sein Freund der Aufgabe nicht gewachsen sei, persönlich am Kampfe. Aber auch er wurde von dem redegewandten und gelehrten Gegner in die Enge getrieben. Da tat Luther den entscheidenden Schritt. Er verwarf den göttlichen Ursprung des Primats und die Unfehlbarkeit der Konzilien (1520).

Nr. 4. Vielleicht kam Pichler zu diesem Bild durch die Lektüre von Huttens "Totengespräch" "Der ausgesperrte Julius". Der verstorbene Bullenhändler Papst Julius II. (+ 1513) kommt in Begleitung seines Genius vor die Himmelstür. Er will aufschliessen, aber er hat nur den Schlüssel zur Geldtruhe, nicht den zum Himmelstor bei sich.

Historisch liegt die Tatsache zu Grunde, dass der Dominikaner J. Tetzl in den bischöflichen Sprengeln von Mainz und Magdeburg mit der Verkündigung des Ablasses betraut wurde.

Nr. 5. G. von Frundsberg war der namhafteste deutsche Feldhauptmann zur Zeit Luthers. In der Schlacht von Pavia 1525 tat er sich rühmlichst hervor. Es war dies der erste Krieg Karl V. mit Franz von Frankreich, da Franz die übergrosse Macht der Habs-

2

Ranke I, 383 ff.

Ranke I, 312 ff.

Ranke II, 274 ff.
372 "

burger fürchtete. Im 2. Krieg 1527 - 1529 hatte sich Franz mit dem Papst Clemens VII. verbunden. Das kaiserliche Heer zog gegen Rom, um den Papst für seine Teilnahme an dem Bündnis zu strafen und eroberte es 1527.

Es fragt sich nun weiter, ob für das Fragment ein anderes Huttendrama vorbildlich sein konnte. Die Frage muss verneint werden. Es käme, rein zeitlich genommen, bloss ein kleines Hutten-Stück in Betracht, das vor 1839 fällt. Der Verfasser ist Graf Benzels-ternau. Das Dramolett führt den Titel: "Hutten zu Fulda" oder "Was eine Nessel werden will, brennt bei Zeiten" und wurde als erstes Stück von Sternaus "Hoftheater von Barataria" gedruckt. Der Graf war 1827 mit seinem Bruder aus innerem Herzensdrange zur protestantischen Kirche übergetreten. Auch er hatte gleich dem jungen Pichler aus ähnlichen Gründen für Hutten sympathisiert. Pichlers Stück hat mit diesem nichts gemein, bloss kleine Parallelen ergeben sich ob des gleichen Stoffes.

Doch scheint Hutten's Lager vor Padua in Einzelheiten durch Wallensteins Lager beeinflusst. Manche Aehnlichkeiten mögen sich aber auch daraus ergeben, weil ja beide Szenen Lagerszenen darstellen. Vor allem sind beide Teile in Knittelversen verfasst. Bei Schiller wie bei Pichler ist alles sehr realistisch gezeichnet, so recht aus dem Leben gegriffen. Die Personen des Stückes sind toller heiterer Laune, an Derbheiten fehlt es bei beiden Dichtern nicht. Der Ulan bei Schiller sagt z.B. "Da trink, du Hund" und der Feldpfaff bei Pichler "Halt's Maul, du Schuft!" Wie der zweite Jäger bei Schiller zur Nichte der Marketenderin zudringlich wird, so im Hutten der Schweizer zur Kellnerin. Die Soldaten sind bunt zusammengewürfelt, Vertreter verschiedener Nationen, daher kommt es auch zu kleinen Streitszenen. Im Wallenstein sind manche Figuren nummeriert; das hatte

Graf Benzels-ternau
"Hutten zu Fulda"
1. Stück des Hoftheaters
Barataria

schon Shakespeare getan. So unterscheidet Schiller einen ersten und zweiten Jäger. Das Gleiche machte Pichler, auch bei ihm treten ein erster und zweiter Jäger auf. Lyrische Partien sind ebenfalls in beiden Szenen eingeschaltet, so singt der Rekrut bei Schiller das flotte Soldatenlied:

"Trommel und Pfeifen, kriegerischer Klang
Wandern und streifen die Welt entlang."

Bei Pichler singt der tolle Soldatenhaufen zusammen das Lied vom Pfäfflein, das in die Mühle zum Mädel schlich und vom Müller ertappt, in den Mühlbach geworfen wurde. Zu erwähnen ist noch, dass sowohl bei Schiller wie auch bei Pichler der Feldgeistliche eine gewisse Rolle spielt. Im "Lager" ist es der Kapuziner, dessen Predigt nach Abr. a S. Clara weltberühmt wurde, im "Hutten" der Feldpfaff. Auch er will die Soldaten eines Bessern belehren, bekommt aber Händel mit ihnen. Wie der Feldpfaff über ^{Luther}Hutten schimpft, so der Kapuziner über Wallenstein:

"Wie die Glieder, so auch das Haupt".

Wie der Kroat den Kapuziner in Schutz nimmt, weil der Trompeter zornig auf diesen eindringt, so tut dies der Italiener I, weil Hutten den Feldpfaff zu Boden schlug.

Es wäre noch hinzuzufügen, dass die Klosterzene zu Fulda bei Pichler, ganz im Grossen genommen, nämlich was die gutmütige Verspottung der Pfaffenwelt betrifft, in Lenau'schem Geschmack geschrieben erscheint.

Unbeantwortet blieb bis jetzt die Frage, aus welcher Quelle Pichler wohl geschöpft hat. Er gab, wie schon einmal erwähnt, in Z.m.Z. 1892, S.62 an, dass er anno dazumal eine Reformationsgeschichte studiert hat. Den Verfasser hat er leider nicht genannt. Vor 1839 hat es bereits viele derartige Werke gegeben, so die Reformationsgeschichte eines Salomo Semmler 1790, Wäitmann 1801-1817, Hagenbach

1834 - 1843, Merle d'Aubigüe 1835, Marheineke
 1831 - 1834, Menzel 1826, H.J. Schmitt 1828 u.a.mehr,
 doch dürfte Pichler voraussichtlich die von L.v.Ranke
 benützt haben, die 1839 als im Entstehungsjahr des
 Hutten erschienen war und in der alle geschichtli-
 chen Ereignisse der Anspielungen gefunden wurden.
 Obendrein spielte Ranke damals als Geschichtsschrei-
 ber eine grosse Rolle. Er wird der Vater der deut-
 schen Geschichtsschreibung genannt. Dieser Thüringer
 Gelehrte erhob die Geschichte zu einer selbständigen
 Wissenschaft, die nicht mehr im Dienst der Theologie
 oder Rechtsgelehrsamkeit steht. Ausgehend von der
 zuerst durch Niebuhr gewonnenen Erkenntnis, dass die
 uns vorliegenden Quellen nicht die Ereignisse selbst,
 sondern nur und zwar meist durch verschiedene Mittel-
 glieder getrübt, den Eindruck wiedergeben, den sie
 auf den Berichterstatter oder dessen Benutzer hervor-
 gebracht haben, unternahm es Ranke, auf dem Weg feiner
 psychologischer Beobachtung die geistige Eigenart
 der Berichterstatter zu rekonstruieren und von da
 aus das sich in ihr widerspiegelnde Ereignis seiner
 wahren Gestalt nach möglichst festzustellen. Mit be-
 sonderer Vorliebe ging er daher den unerschöpflich
 reichen und bis dahin kaum benutzten Quellen nach, die
 in den Berichten der diplomatischen Agenten an ihre
 Regierungen vorliegen und behandelte daher vorzugs-
 weise die Zeit, für welche diese zuerst grosse Wich-
 tigkeit erlangten, die Geschichte des 16. und 17.
 Jahrhunderts. Woraus Pichler die biographischen Daten
 für seinen "Hutten" entnommen hat, konnte nicht mit
 Sicherheit festgestellt werden. Ausser den vor 1839
 geschriebenen Biographien kommen ja noch alte Schul-
 bücher, Zeitungsartikel oder mündlicher Bericht in
 Betracht. Deß Verfasser kann ja auch zwei oder mehre-
 re Quellen auf einmal benutzt haben, es ist wegen
 der bereits verflossenen 90 Jahre sehr schwierig,
 gerade das richtige Buch herauszufinden. Es wurden

Früher G. Senk. d. neuen
 Historiographie, München
 G. Berlin 1911, Kap.
 Ranke u. s. klüde,
 S. 472 - 85

Kenntnis in Trützschmann's
 S. 407

alle in der Kolonne mit * versehenen, in Innsbruck vorhandenen Hutten-Biographien auf die Quellenfrage hin durchsucht, doch in keiner einzelnen alle Belege zusammengefunden. Am Aehnlichsten sind die Beziehungen zu Herder. Wegen der relativen Nichtigkeit der Frage dürfte ein weiteres Forschen unnütz erscheinen. Die vor 1839 erschienenen Biographien sind:

- * Johann Weislinger, Konstanz-Augsburg 1730, * J. Burckhard, 3 Bde 1717 - 1723 (auf ihr fussen zum Teil Schubart und Herder). Herder schrieb 2 Aufsätze:
- * Teutscher Merkur 1776, 3. 1/4 Jahr Bd. 1 - 3, S. 3ff.
- * Denkmal Ulrich von Hutten, 5. Sammlung d. zerstr. Blätter, Gotha 1793. Lessings Rettungen, Herr v. Moser, 7. Bd. d. patr. Archivs, Goethe's Aufsatz "Hutten" im 1. Bd. von Wagenseils Ausgabe aufgenommen, Chr. Wagenseil, I. Bd. 1783, 1800 im Pantheon des Deutschen eine Skizze von Huttens Leben herausgegeben. * Wagenseil 1823 H.-Biographie, Nürnberg, Campe.
- * Meiners 3 Bde., Lebensbeschreibung berühmter Männer, F. Mohnike "Huttens Jugendleben". * Schubart 1791, Leipzig, 2. Auflage 1816 - 1817, A. Schreiber "Hutten und seine Zeit", Giessen 1813. Auch Gervinus in seiner Literaturgeschichte und * L.v. Ranke beschäftigten sich mit Huttens Leben.

Im ersten Teil sind der Geschichte entnommen: Huttens Aufenthalt im Kloster und seine Flucht. 1499 wurde Hutten elfjährig ins Kloster Fulda gesteckt. Als er heranwuchs, sah er ein, dass er nicht zum Mönch taugte. Eitelwolf von Stein suchte die Eltern zu bereden, doch es half nichts. Entgegen allen historischen Berichten spricht sich bei Pichler Eitelwolf für ein Bleiben Huttens im Kloster aus. Hutten floh 16- oder 17jährig aus dem Kloster. Er hat wirklich die Belagerung von Padua mitgemacht, aber den geschichtlichen Tatsachen entsprechend kam es nicht im Lager vor Padua zu einer Raufszene zwischen

*V. Gesch. Hutten's;
Huttens Leben 1493-1498
Bd. I, 13-18*

I, 96
I, 165

Hutten und fremden italienischen Söldnern, sondern Hutten hatte auf seiner zweiten italienischen Reise bei einem Spazierritt mit einem Freund nach Viterbo ein Abenteuer mit 5 Franzosen. Diese machten sich über Kaiser Maximilian wegen seines Kriegsunglücks lustig. Das war im Jahr 1516. Hutten verteidigte seinen Kaiser. Die Fünf fielen über ihn her, da schlug Hutten einen nieder, die vier andern in die Flucht. Seine Tat verherrlichte er durch 6 Epigramme.

2. Teil, Kontinuität

Bezüglich der kurzen, skizzenhaften Angaben der zweiten Hälfte des "Hutten" wäre zu bemerken, dass sie sich teils mit den historischen Tatsachen decken, teils auf freier Erfindung oder auf unhistorischen falschen Angaben beruhen.

- 1.) Als streng historisch wäre anzusprechen: "Huttens Dichterkrönung, Bildersturm, Hutten und Sickingen, Verhältnis zueinander, Hutten über die Grenze in die Schweiz."
- 2.) Dichterische Zutat sind: "Prozession am Tag Maria Himmelfahrt;" ein Ablasskrämer findet sich dabei ein, Hutten zerwirft ihm den Kram, Hutten flieht von der brennenden Ebersburg, Nachts vor dem väterlichen Schlosse, ein Leichenzug mit Mönchen, Hutten legt den Dichterkranz auf die Bahre seines Vaters, die Mönche verfluchen ihn, er flieht erst nach Tirol, erzählt in einer Hütte von Kaiser Max.

Strauss I 276

Zu Punkt 1.) muss noch hinzugefügt werden, dass im Jahre 1517 wirklich Huttens Dichterkrönung stattfand. Kaiser Max krönte ihn feierlich mit einem Lorbeerkranze, den Constanze, Peutingers Tochter, geflochten hatte. Pichler teilt Klara Pirkheimer diese Rolle zu. Wahrscheinlich liegt hier eine Verwechslung mit Charitas Pirkheimer, der Schwester Pirkheimers, die Aebtissin der Nürnberger Clarenklosters war, vor. Bloss Herder hat mit Pichler den Namen Pirkheimer zitiert. Der Strauss weiss auch nur zu berichten, dass nicht Crotus, sondern Peutinger

sich beim Kaiser für ihn verwendet hatte. Crotus Rubeanus ist, nebenbei bemerkt, eine historische Figur, er war der Jugendfreund Huttens. Mit der Anmerkung "Das Volk steht auf, Bildersturm" sind jedenfalls die Unruhen in Wittenberg vom Oktober 1521 bis März 1522 gemeint. Karlstadt regte zum Bildersturm an. Die Beziehungen Huttens zu Franz von Sickingen sind ebenfalls historisch bezeugt. Ob Hutten während der Zeit von Sickingens Feldzug gegen Trier auf der Ebernburg zum Schutz derselben zurückgeblieben war, wissen wir nicht. Wann er sich von den Burgen seines Beschützers und aus Deutschland entfernt hat, ist ebenfalls nicht genau bekannt. 1522 war Huttens Vater gestorben. Man weiss aber, dass Hutten Ende Juli 1522 noch auf Landstuhl war. Er ging dann nach Schlettstadt und Basel. In Mühlhausen erfuhr er von Sickingens Fall. 1523 entflohr er nach Zürich, dann auf die Insel Ufnau, wo er 1523 starb. Dass die Schlösser Sickingens grösstenteils von den Feinden ausgebrannt wurden, ist richtig.

Alles in allem genommen, sieht man, dass Pichler eine Quelle zugrunde gelegt hat, die es mit historischen Daten nicht allzu genau nahm.

Zum Schluss bleibt noch zu erörtern, wie sich Pichlers Umgebung zu diesen Rebellenversen verhält. Zu Pichlers damaligen reiferen Bekannten sind mit Sicherheit zu rechnen Al. Flir, der Aesthetikprofessor in den philosophischen Kursen, der mehrmals bezeugt, auf die studierende Jugend grossen Einfluss übte und Joh. Schuler, ständ. Archivar und Besitzer der sog. "Giftbude". Auch soll Pichler noch vor 1839 nach der mündlichen Aussage Herrn Geheimrats Professor Brandl den Irrenhauskaplan Sebastian Ruf, den lieben Wastele, gekannt haben. Sicher ist, dass Ruf mit Flir seit 1833 bekannt war, es ist das Jahr, in dem Flir Primiz feierte. Als Ruf 1837 die Stelle eines Irrenhauskaplans in Hall i.T. bekam, eilte er jede Woche

I 294

Panke, II, 20 ff.

II 237, 241, 201, 306/5

Könnte er nicht
einige erfahren
haben?

Brandl H.: Herzogin
Sophie v. Böh.
"Das böhmische Bünzeln"
1903

Schulz: se. flir
Hansbrink, Kapfen 1899
S. 50

Frankfurter Stadtpfarrer und Domherr, besuchte 1818 in Innsbruck die beiden philosophischen Klassen, den Uebergangsunterricht vom Gymnasium zur eigentlichen Universität und berichtete über seine Professoren folgendermassen: "Es lehrten fast lauter Männer der josephinischen Schule. Die Professoren waren zum grossen Teil aus der bayrischen Zeit herübergenommen, zum Teil Spötter im Sinn der liderlichen Encyclopädisten. Ich ging in all ihre Doktrinen ein, soweit sie mit dem Verstand erfasst werden konnten, aber ohne Glauben dafür, ohne Zutrauen zu den lehrenden Personen". Wackernell zitiert in seinem "Beda Weber" noch eine Reihe solcher Briefstellen, die hier nicht alle erwähnt werden können, bemerkenswert wäre noch, dass Bedas Professoren nach Rechbergers Grundsätzen unterrichteten. Dieser war bischöflicher Konsistorialrat zu Linz a.D. Er gab 1807 ein Handbuch des österreichischen Kirchenrechts heraus, das ganz in josephinischem Geist verfasst war. Die Geistlichkeit glaubte sich, da sie nunmehr allgemein der Ueberzeugung war, dass in der Kirche fast alles durch Staatsgesetze geordnet sei, ganz in die Klasse der Staatsbeamten gestellt. Denselben Schulgeist musste auch Flir auf sich wirken lassen, denn auch er besuchte die beiden philosophischen Kurse und zwar von 1824 bis 1826. In Flirs Briefen offenbart sich sein religiöses Ringen. Von einer Wiedergabe der Briefstellen muss hier Abstand genommen werden.

Bezeichnend für die freisinnigen Anschauungen des Kaplans Ruf ist wohl der Umstand, dass er sich in Hall von dem gefürchteten, aufklärerischen D.F. Strauss besuchen liess und als ihm seine Amtsbrüder nachher Vorwürfe deshalb machten, redete er sich dahin aus, er hätte an Strauss bloss Bekehrungsversuche anstellen wollen.

Alois Flir verkehrte bis 1849 aufs Freundschaftlichste mit dem freisinnigen Wiener Theologen Anton

Beichtel: 16 p

Saugmutter, Flir, 20, 85, 96

M. Flir, Briefe aus Innsbruck
Frankfurt a. M. 1825
53, Innsbruck 1865

Saugmutter, Flir S. 31

M. Krauß, hoch. Sophie S. 28-36

Günther. Dieser fand es für den reifen Denker nicht notwendig, dem positiven Offenbarungsglauben untertan zu sein. Günther hat sich aber 1857 dem Lehrspruch Roms unterworfen. Im Brixner Seminar, in dem Flir seit 1831 weilte, wurden die Werke Günthers oder Hegels eifrig studiert. Die Brixner Domherren waren aber eifrig bemüht, dass nicht zuviel aufklärerisches Licht in ihre "Finsternis" falle. So fand auch das Lehrbuch von Dannemayr keinen Eingang. Dieser war Professor der Kirchengeschichte an der Wiener Universität. Es wird ihm vorgeworfen, in seinen Vorlesungen die katholische Lehre geradezu untergraben zu haben. Als letzte bedeutende Persönlichkeit aus dem Kreise Pichlers kommt hier Schuler in Betracht.

*sch. Bäume, Mysterien d.
Aufklärung in Aesth.
1770-1800, Mainz
1869, S. 563*

*Khülers Schriften in Biographien
v. 1. Freunden bei Pichler
1867, 18, 23, in Khülers
Biograph. hinterl.*

Er hat den meisten Einfluss auf Pichler ausgeübt, am eigenen Leib eine Art Hutten-Schicksal erlebt, indem er, von seinem Vater gedrängt, ins Kloster Fiecht kam, aus demselben aber eines Tages entfloh, weil ihn die Klostermauern zu sehr drückten. Er wurde später ständischer Archivar und Redakteur des "Tiroler Boten", ein höchst freisinniger Mann, der besonders durch seine reiche Bibliothek wissbegierige Geister an sich zog. Schuler besass auch solche Werke, die durch die Zensur sonst ausgeschlossen waren.

Im Hinblick auf all diese Erörterungen dürfte es nun nicht mehr Wunder nehmen, dass der junge Student Adolf Pichler seinen "Hutten", dieses echte Sturmlied Jungtirols, schreiben konnte.

Noch im Alter war Pichler für Hutten begeistert. In seinem Todesjahr, der Zeit des Alldeutschtums, der Schönerer- und Los von Rom-Bewegung, da ein neuer Kulturkampf um den Scherrer entbrannt war, schrieb der greise Dichter am 2. Mai 1900 ein Gedicht "Zum Hutten-Fest!":

"Du hast gewagt! Was dürfen wir verzagen,
 Wenn durch den Himmel schwarze Wolken jagen?
 Dein Wort - ein Blitz in dieser finstern Nacht.
 Es ruft auch uns zur kühnen Freiheitsschlacht.
 Ja Hutten hoch - schweb' unsern Reihen voran!
 Es sei gewagt! - wir folgen deiner Bahn."

Mucksteine Ges. K. Bd. 13, 80

" D e r S t u d e n t " (1840).

Zugleich mit den Beweggründen, die Pichler zum "Hutten" gedrängt hatten, gibt er die an, die ihn bewogen, einen "Studenten" zu schreiben. Er meint damit die Ideen, welche damals "meteorgleich" die Jugend an der Universität bewegten und zum geistigen Kampf herausforderten.

Wie aus dem Fragment herauszulesen ist, offenbarten sich diese Ideen in vierfacher Richtung:

1. In einem grossen Interesse für Hegel.
2. In einem Eintreten für den Sozialismus.
3. In einer Opposition gegen die geheimpolizeilichen Machinationen Metternichs und
4. In einer Begeisterung für den polnischen Freiheitskampf.

I.

Auf Hegels Bedeutung wurde zum Teil in der Abhandlung "Hutten" hingewiesen. Er war zu Pichlers Jugendzeit Modephilosoph. Auch im "Studenten" mengte der Dichter ein Stück Hegelscher Philosophie ein "Sein ist gleich nichts". Mit diesem Satz beginnt Hegels Logik. Dass dem jungen Pichler diese Worte nicht leicht einleuchteten, ist begreiflich, dennder Begriff des Seins ist ein sehr interessantes, aber schwieriges Problem. Der Anfang der Logik und der Philosophie überhaupt befindet sich in einer Zwangslage, welche schon die alten Skeptiker erkannt

Z. m. Z. 1905 116, 126, 351
 " 1892, 71, 173

und für unveränderlich erklärt haben.

Pichler hat in seiner Selbstbiographie mehrfach bezeugt, dass er Hegel-Studium betrieben habe. "Messmer biss sich wie Purtscher, v. Schnell, Einsiedle, ich und andere tüchtig mit Hegel herum", erzählt er von seinen Kollegen. Von Ruf berichtet er: "Ruf beschäftigte sich eifrig mit Hegel, ging jedoch bald zu Feuerbach über, welcher ihm kongenialer war. Ruf half den Studierenden nach, wo und wie er konnte. Und auch mich machte er mit Feuerbach bekannt. Ruf lieh mir Feuerbachs Werke Band für Band." Ein andermal schreibt Pichler: "Während der philosophischen Kurse beschäftigte ich mich eifrig mit Plato, Fichte, dann aber vorzüglich mit Schelling und Hegel, dessen Geschichte der Philosophie ich fleissig und vollständig exzerpierte. Ich stand lange unter dem Eindruck seiner Weltanschauung und Ausdrucksweise, wie sich aus verlorenen aesthetischen Aufsätzen nachweisen liesse." Senn soll vor allem die Studenten für Hegel begeistert haben. Noch in späteren Jahren legte Pichler Wert auf die Kenntnis von Hegels Philosophie, denn in einem Brief an Ruf vom Jahr 1866 heisst es: "Ab und zu lese ich wohl auch ein Kapitel von Hegels Geschichte der Philosophie, um hier nicht ganz zu vergessen, was ich so mühsam gelernt."

II.

Wahle v. alt. Sichtg. seit Goethes Pichler ging in "Studenten" unbekümmert ob
 Tod, 1919, S. 75 ff. des anscheinend krassen Unterschieds von Fragen der
 Hegel'schen Philosophie zu sozialen Betrachtungen
 über. Er schneidet Seite 23, Bd. 16 die bis heute
 noch nicht beigelegte Streitfrage "Kapital - Arbeit"
 an, indem er einen gewinnstüchtigen Fabriksherrn und
 Arbeiter, die sich ihres schweren Loses wohl bewusst
 sind, im Zwiegespräch vor Augen führt. Es fragt sich
 nun: Ist die Kluft zwischen Sozialismus und Hegel'
 scher Philosophie wirklich so gross? Nein, denn
 in Hegels Lehre und noch viel mehr in der des aus

Wahle v. alt. Sichtg. seit Goethes
 Tod, 1919, S. 75 ff.
 Trüb 175/6, 650-8
 Fiegler 127-520
 Reallexikon, J. Schulerkamp
 Maxims B. Linn: d. Proletariat
 u. d. Arbeiterfrage i. alt. D. u. n. e.
 Ein. Bonn-Liz. 1913
 1-45

seiner Schule hervorgegangenen Feuerbach liegen die Keime für den Sozialismus. Beide Philosophen kannte Pichler bereits vor 1840, wie bereits einmal erörtert wurde, ob er aber damals den Scharfsinn besessen hatte, aus eigener Kraft dies aus den Schriften herauszulesen, das bleibt freilich eine andere Frage.

Hegel hat sich viel mit dem Begriff "Staat" befasst. Nach ihm wird es dem Einzelnen zur Aufgabe gestellt, der Gesellschaft zu dienen. Für ihn ist der Staat Selbstzweck, Notwendigkeit. Im Staat kommt die Freiheit zu stärkster Geltung, doch hat der Staat das höchste Recht gegen das Individuum, für dieses ist es Pflicht, Mitglied eines Staats zu sein und sich ihm ganz zu unterwerfen. Hegels Standpunkt wurde idealistischer Sozialismus genannt. Aus dieser Staatsauffassung entspringen der Begriff der Freiheit und der der Autorität, des Ganzen und des Einzelnen.

Karl Marx, Anhänger der äussersten Hegel'schen Linken, begnügte sich nicht mit reinen Vernunft-ergebnissen, er verfocht den positiv-materialistischen Standpunkt, wonach er nicht auf politische und geistige Strömungen, sondern nur auf rein ökonomische Verhältnisse Bezug nimmt. Er sieht im geschichtlichen Ablauf nur Klassenkämpfe zwischen Herrschenden und Beherrschten.

Auch bei Feuerbach sind wie bei Hegel soziale Anklänge zu verzeichnen. Er stellt auch dem Individuum die Gesellschaft gegenüber, denn "ich will" das "du sollst". Feuerbach ist so Mitbegründer der deutschen Sozialdemokratie.

Ist Pichler nicht durch die beiden Philosophen Hegel und Feuerbach auf soziale Probleme gestossen, so vielleicht auf rein empirischem Weg, durch Gespräche mit seinen Bekannten, durch Lektüre oder persönliche Erfahrung.

Bei einer Huldigungsfeier, die man dem greisen Dichter zu Ehren veranstaltete, wies Pichler mit Stolz darauf hin, dass er gewissermassen der Erste war, der es für wert erachtete, in belletristischer Literatur die Arbeiterfrage anzuschneiden. Was das soziale Problem als solches anbelangt, so ist es schon längst verwertet worden. Wir brauchen hier nur an die sozialen Probleme des Sturmes und Dranges zu erinnern. Goethe hat 1829 seine "Wanderjahre" oder "Die Entsagenden" herausgegeben. Die Personen des Romans entsagen persönlichem Glück, um sich ganz dem Wirken für das Allgemeinwohl zu widmen. Die ältesten Spuren sozialistischer Anfänge in Deutschland sind am Ende des 18. Jahrhunderts in Fichte und Pestalozzi zu suchen. Die Schriften des politischen jungen Deutschland trugen zwischen 1830 und 1840 bereits sozialistisch-kommunistischen Charakter. Um 1840 waren Erörterungen sozialer Probleme bereits internationales Gemeingut. England mit seinen Chartisten, Dickens, Frankreich durch Saint-Simon, Enfantin, Bazard etc. waren Deutschland vorausgegangen. In der Schweiz hatte sich unter Mazzinis Leitung das "Junge Europa" gebildet.

Wir sehen somit, dass der Sozialismus schon um 1840 gewichtige Schritte in die Welt getan hatte. Pichler hat es in seinem "Studenten" allerdings gewagt, das Proletariat, den Arbeiterstand auf die Bühne zu bringen und ihn in Gegensatz zum Kapitalismus zu stellen:

"So schlecht bezahlt und stets getrieben"

Aber er hat die Arbeiterfrage ja kaum angeschnitten, bloss einige Verse handeln davon, das Problem des "Studenten" ist ganz etwas anderes. Den Hass der Besitzlosen liess bereits Heine in den Zwanzigerjahren in seinen Versen widerhallen. Ludwig Tieck hatte 1795 bis 1811 einen Handwerkerroman "Der junge Tischlermeister" geschrieben. Bereits das

bd. 16, 23

undian 1836

16. Jahrhundert kannte eine Handwerkerfrage, wenn auch noch keine Arbeiterfrage. Dies beweisen z.B. "Die ungleichen Kinder Eva" von Hans Sachs. Soziales Mitleid predigen A.v. Chamisso's Gedichte "Der Bettler und sein Hund" aus 1829 und 1833 "Die alte Waschfrau". Der Berner Pfarrer J. Gotthelf schrieb 1837 lediglich aus sozialen Interessen "Der Bauernspiegel". Das erste Proletarierdrama fällt allerdings erst um 1850, die Priorität gebührt J.L. Klein ob seiner sozialen Tragödie "Kavalier und Arbeiter". Jedoch handelt es sich bei Pichler um kein Arbeiterdrama, sondern um eine Art oberflächlichen Hinweises auf diese damals sprunghafte Arbeiterfrage. Pichler steht in dieser Hinsicht mitten im sogenannten ²ten Frühnaturalismus (1837 - 1850), der im Naturalismus der Neunzigerjahre seine Fortsetzung gefunden hatte,

III.

Nahm Pichler im "Studenten" Stellung zur sozialen Frage, so auch gegen den Fürsten Metternich. "Gradiska, Spielberg, Metternichs Ketten,

Die schnellste Flucht nur kann ihn retten."

In der Einleitung zu den "Schattenbildern aus der Vergangenheit" schrieb Pichler: "Meine Jugend fällt in jene Zeit, wo noch der Odem des weisen Metternich alle auftauchenden Wölkchen wegblies, ohne den allmählich erwachenden Freiheitsdrang der Völker hemmen zu können."

Die drückenden Metternich'schen Ketten wurden durch folgende Umstände fühlbar: Nach der Schlacht bei Leipzig 1813 kamen die Sieger auf den Wiener Kongress 1814 - 15 zusammen und versprachen dem deutschen Volk aus Dankbarkeit ob der grossen Opferwilligkeit bei der Besiegung Napoleons die Herstellung landständischer Verfassungen. Die Nichterfüllung der vom Kongress erweckten Hoffnungen erzeugte in Deutschland, namentlich an den Universitäten,

Bel. 10, 40

Ziegler 107-126

Tupetz allg. Geschichte III
Kün 1910, 83 ff.

H. Ritter v. Srbik, Bel. T. 494 ff.
"Metternich"

eine Misstimmung, die sich durch heftige Reden beim Wartburgfest im Jubeljahr der Reformation 1817 kundgab. Man gründete auf den Hochschulen die allgemeine deutsche Burschenschaft, die sich mit der Vorbereitung auf die Schaffung eines einigen und freien Alldeutschland befassten. Doch ihnen, die das Beste wollten, fehlte der Führer und darum ging die Bewegung zugrunde. Die Ermordung Kotzebues durch den Studenten Sand war die Tat einiger revolutionär Gesinnter, die glaubten, das Volk könne nur durch Schlag und Tat aus seiner stumpfen Gleichgültigkeit gerissen werden. Bald genug trat die Reaktion ein. Denn gerade diese Vorgänge bewogen Metternich, eine Versammlung nach Karlsbad einzuberufen. Infolge der dort 1819 gemachten Beschlüsse wurde die Pressfreiheit aufgehoben, eine Zentraluntersuchungskommission eingesetzt und eine strenge Ueberwachung der Universitäten angeordnet. Auch das "schwarze Kabinett" begann seine Tätigkeit. Wie drückend diese Spitzelwirtschaft für Deutschösterreich war, wissen wir von Labbe und Genossen, von Fritz Reuters "Festungstid", von Grillparzer, Raimund, Nestroy, Anastasius Grün oder J. Senn. Bald nach 1819 kam es in Oesterreich und Preussen zu Provinzialtagungen der Stände. Im Zusammenhang damit stand die Gründung des allgemeinen deutschen Zollvereins 1828, durch den Deutschland wenigstens in handelspolitischer Hinsicht geeint werden sollte. An der Spitze des Vereins stand Preussen, das nach und nach alle deutschen Kleinstaaten zum Beitritt veranlasste, während Oesterreich vom deutschen Bund ausgeschlossen blieb. So stand es in nachteiliger Stellung Preussen gegenüber. Metternich verhinderte nun das Eindringen deutscher Bücher und Zeitungen, die ausserhalb Oesterreichs erschienen waren. Dadurch wurde der geistige Zusammenhang zwischen Oesterreich und Deutschland unterbunden. Metternich glaubte ^{mit dem} (dadurch) die Verbreitung

liberaler Ideen, von denen er den Umsturz der bestehenden Staatseinrichtungen befürchtete, hintanhalten zu können. Je mehr sich aber die Reaktion einlebte und verschärfte, je mehr die Presse geknebelt und gegen Liberale und Demagogen persönliche Gewalt gebraucht wurde, desto radikaler wurde auch der Liberalismus. Gegen die Gewalt konnte nur Gewalt, gegen den Druck von oben nur mehr die Revolution von unten helfen. Dies bewies das Jahr 1848, das Sturzjahr Metternichs.

Schon Adolf Pichler schrieb in sein Tagebuch 1877: "Metternich ! Die Zukunft wird ihm kein Denkmal errichten, aber bereits die Gegenwart rechtfertigt manches, was er gesagt, getan und geplant hatte". Solch eine Rechtfertigung versuchte in neuester Zeit H.v. Srbik. Er führte in seinem Werk "Metternich" u.a. aus, dass der ehemalige österreichische Staatsmann niemals in seinem Leben an der Notwendigkeit scharfer Polizei und strenger Zensur gezweifelt habe, aber Hemmung unpolitischer Geistigkeit sei nicht in seinem Willen gelegen. Der geistvolle Fürst habe sich begnügt, in einzelnen Fällen, besonders wissenschaftlicher Art, mildernd und beschleunigend in den Gang der Zensur einzugreifen, aber er habe zur Zeit des Kaisers Franz nichts getan, um grundsätzlich der Vielheit der zuständigen Stellen, die oft den ganzen Charakter der vorgelegten Werke in der tollsten Weise änderten, dem oft jahrelangen Liegenlassen und dem Walten der beschränkten und charakterlosen Zensoren ein Ende zu bereiten. H.v. Srbik sucht die Gründe für dieses Uebel anzugeben. Erstens sei es Rücksicht auf Kaiser Franz und seine mächtige Umgebung gewesen, auch das Bewusstsein, dass Präsident Sedlnitzky sehr tüchtig, zweitens fand Metternich, dass seine eigene Sphäre die des Regierens sei. Er habe das Technische, Mani-

pulative nicht als seine Sache angesehen und die administrativen Interessen der österreichischen Monarchie, die er für zu klein hielt, um sich als weltregierender Staatsmann damit abzugeben, vernachlässigt und verkannt. Er begnügte sich nach Srbik mit dem Satz des Systems, dass die Regulierung der Presse staatliche und gesellschaftliche Notwendigkeit sei und gab wohl gelegentlich offen zu, dass diese Regulierung der grossen Gewalt Presse kleinen Regulatoren überlassen sei, beschränkte sich aber darauf, die Zensurvorschriften von der unzulänglichen Art ihrer Durchführung theoretisch zu trennen und Missgriffe der Organe erschienen ihm, je mehr sein System starre Formen gewann, gegenüber der Vortrefflichkeit der Prinzipien nicht allzu bedenklich. Er hat viel Teil an der unglückseligen Erstickung freien geistigen Regens in Oesterreich und an dem unstreitbaren Zurückbleiben Wiens hinter Berlin und München und doch dachte er nie daran, das Volk vom Geistesleben des Mutterlandes abzusperren. Es fanden ja auch Classik, Goethe besonders und katholische Romantik im Vormärz in Wien lebhaften Anklang.

IV.

Noch in einer anderen Hinsicht wirkt Pichler im "Studenten" modern, in seiner Begeisterung für Polens Heldenkampf. Er stellt sich somit in die Reihe der Polenschwärmer, zu denen J. Mosen, Uhland, Platen, Auersperg, Grillparzer, Freiligrath, Hebbel, Lenau etc. gehören. Pichler nimmt im "Studenten" Bezug auf die unglückliche Insurrektion von 1830/31. Neben der Lyrik hallte der Polenschmerz im Tendenzroman und im Drama wider. Die ganze Bewegung wurde um 1848 durch die eigenen politischen Angelegenheiten erstickt. Für die Literaturgeschichte kommt die Polenliteratur als ein interessantes Stadium der politischen Dichtung in Betracht. For-

R. F. Arnold: Sach. d. dt.
Polenlit. u. d. Kämpfen
- 1800 Bd. I
Karl Niering 1909
hd. II noch nicht erschienen

Reallexikon S. 710 ff.

mal und stilistisch hat sie nichts Eigenes zu bieten und steht somit hinter dem literarischen Philhellenismus zurück. Ihr künstlerisch wertvollstes Ergebnis sind die Polenlieder Platens. Auf einzelne Punkte zu diesem Kapitel wird in der Quellenfrage Bezug genommen werden.

Die Entstehung des "Studenten" begründet Pichler mit denselben Worten wie die des "Hutten". Schuld seien die Ideen^h gewesen, die in der modernen Luft lagen. Diese Ideen wurden bereits in den obenstehenden vier Punkten erörtert. Als Entstehungszeit wird allgemein 1840 angegeben. In der Einleitung zur 17bändigen Ausgabe von Pichlers Schriften setzte Professor S.M.Prem die Jahreszahl 1838. Das muss ein Druckfehler sein, denn erstens behielt der Herausgeber für den Dramenband die richtige Datierung von 1840 fest und zweitens kann Pichler den "Studenten" erst während seines juristischen Studiums gedichtet haben, denn den im Fragment verewigten Professor Kopatsch hörte er erst auf der Hochschule, diese Zeit fällt aber ins Jahr 1840/41.

Gleich dem "Hutten" zerfällt der "Student" in einzelne Bilder, die durch eine kleine Liebeshandlung zusammenhängend erscheinen. Aber von einer echten Kampfhandlung, in der sich zwei Parteien schroff gegenüberstehen, kann auch im "Studenten" nicht die Rede sein, sondern der Held, als welcher sich der "Student" durch das stärkere Hervortreten seiner Rede kennzeichnet, wird gleich "Hutten" stets in neuer Situation vorgeführt. Erstens als junger Mann, der sich gern in philosophischen Erörterungen ergeht, da er einen offenen Blick für die sozialen Misstände besitzt, zweitens als Jungverliebter, dem seine Marie höchstens Erdenziel bedeutet, drittens^w zuletzt als Freiheitsheld.

Wenn man aber den "Studenten" liest, fühlt man

deutlich heraus, dass diese Vorgänge nicht die Hauptsache im Stück sind, nur Mittel zum Zweck. Hinter den Worten des Studenten tickt unaufhörlich das Rad der Zeit. Altes und Neues begegnet sich; Ersteres kämpft heiss um die einzige Vorherrschaft, doch die neue Zeit lässt sich nicht irre machen, festen Schritts eilt sie vorwärts. In diesem Schwanken zwischen Altem und Neuem dürfte das Problem des "Studenten" zu suchen sein. Der Student selbst ist gleichsam Symbol für diese Vorgänge. Sein Inneres ist der Kampfplatz, entgegengesetztes ^{der} Anschauungen. Einerseits berauscht er sich an "mondbeglänzten Zaubernächten", anderseits zieht es ihn doch mächtig der neuen Zeit entgegen, ⁴ von der Abstraktion ins frische Leben.

S. 30

Der "Student" ist somit ein kleines Zeitgemälde, ein Kulturbild zu nennen. Der seelische Verlauf in der Brust des Helden ist ein getreues Abbild der damaligen philosophischen Orientierung, eine Abkehr von der spekulativ-idealistischen Epoche, von der Kultur der Idee und zugleich eine Hinwendung von der romantisch-idealistischen zur modernen realistischen Kultur der Erfahrung.

S. 20, 25 Lange hat sich der Student mit Fragen abgegeben wie: "Was ist das Sein?" Oder "Der Zukunft ^{*} dient Vergangenheit".

^{*} Doch wem dient wohl die ganze Zeit?

Mitten im frischen Leben, im Moment der Tat, des raschen Handelns, nicht des stillen Träumens, vergisst er auf alles philosophische Sinnen. Diese konträre Zweiteilung ist auch bei den Personen und im Stil zu finden. Dem materialistisch gesinnten Fabriksherrn steht der idealistische Student gegenüber, der schwärmerischen Marie die lebensgewandte Freundin Klara. Ein gleicher Gegensatz tritt beim "Studenten" und Wilhelm zutage.

Was die Sprache anbelangt, so möge schon

hier vorweggenommen werden, dass dort, wo von vergangener romantischer Herrlichkeit die Rede ist, die Ausdrucksweise gewählt und pathetisch erscheint, während die anderen Szenen realistisch wirken.

Der "Student" ist ein Fragment, das ersieht man aus dem Fehlen eines abgerundeten Schlusses, eine Art Lesedrama, weil verbindende Prosastellen eingeschoben sind und weil der "Student" auch bei Vollendung schwerlich mangels spannender Handlungsführung Bühnenwirksam geworden wäre. Für ein Drama als solches sprechen Dialogform und szenische Angaben.

Die Verse sind teils in vierhebigen Knittelversen geschrieben, teils sind drei- und fünfhebige Verse eingestreut. Der Reim ist äusserst frei behandelt, für einzelne Worte fehlt überhaupt die Reimhälfte. Vokalisch unreine Reime und identische Reime sind an der Tagesordnung. Auf das Typische der Sprache wurde schon einmal hingewiesen. Sie steigert sich in gefühlsbetonten Szenen, besonders den Liebeszenen zu ziemlicher Schöne und Reinheit, in realistischem jedoch schwelgt der junge Dichter förmlich in derben Worten und Gesprächen. Die Verwertung der historischen Namen Dr. Schuler, Dr. Kopatsch deutet ebenfalls auf Realismus. Wie im "Hutten", so sind auch im "Studenten" lyrische Partien eingeschoben. Seite 23 singt der Student zur Laute das Lied:

"Kennst du die alte Sage

Von jenem Geisterschiff etc."

Schluck singt:

"Was kann ich dafür, was kann ich dafür,

Warum schmeckt's mir so wohl, so wohl."

Und die Studenten brüllen im Chor:

"Halloh, halloh, den Becher voll,

Heut ist Kommers, drum seid recht toll!"

Seite 40 stehen die Verse:

"Steht auf, ihr wackern Brüder

10/11/12
S. 17/18

Und schwingt die Sensen wieder". Seite 41:

"Was steht die Tanne düster

Einsam am schwarzen Stein?"

Seite 29:

"Es lispelt durch die dunklen Bäume

Wie des entschwundenen Frühlings Träume.

An etwas gesuchten Vergleichen fehlt es auch im

"Studenten" nicht. Der Held sagt von Marie:

"Ein hehres Sternbild bliebst du hoch vor mir,

Dich sah ich durch die grauen Nebel,

Ein holdes Bild: dich sah ich halten

Den lichten Kranz des Schönen,

Den Ring der Ewigkeit!"

Oder:

"Du bist der liebe Sonnenstrahl,

O bleib mir treu, du Himmelsbild."

Deutlich verrät sich in solcher Sprache der jugendliche Ueberschwang des Dichters. Formen wie:

"Ist's, bezahl', wär', mag's, in's, Aug',
geht's etc. wirken dialektisch.

Auch ein paar Sentenzen sind eingestreut. So :

"Der Gegenwart muss alles dienen,

Ihr Knecht ist die Vergangenheit." L

"Der Zukunft dient Vergangenheit." L

"Nur hübsch markierte Mittelmasse,

Das ist gewiss die beste Strasse!" L

"Das Erste, Freunde, das ist Brot,

Das andere hat dann keine Not." L

"Studieren erst, dann Brot, dann Brot." L

"Si non caste, saltem caute!" L

"Mein Freund, Erfahrung macht den Mann.

Und die Wissenschaft

Gewinnt erst durch das Leben Kraft." L

Und ist die Jugend Leben nicht ?" L

"Zu seiner Zeit hat jeder Recht,

Doch werde nicht dein eigener Knecht.

Hoch über allem steht die Pflicht.

Es schafft die Tat die Harmonie,

Du lebst was andre schon gestrebt,

Doch was nicht wächst, das wird dir nie."

"Bei jedem fängt's von neuem an,

Es löst sie (Rätsel) jeder wie er kann,

Er kommt soweit ihn trägt sein Fuss."

"O lerne Mensch mit Menschen sein!"

Solch sentenziöse Sprache zeigt sich auch in Pichlers späteren Dramen. Sie dürfte seiner ur-eigensten Natur entsprechen.

Die Zahl der Personen ist gross, fast in jedem Bild treten neue Typen auf. Wie im "Hutten" sind die Charaktere auch hier in scharfen, grossen Zügen gezeichnet. Der äusseren Form nach gliedert sich der "Student" zwar nicht in Akte, jedoch in einer Reihe von Szenen oder Bildern. Deren kann man ungefähr elf unterscheiden:

Das erste Bild ist eine Art Einleitung. Der Student beobachtet einen Pilger, der sich angst-erfüllt vor dem Wallfahrtsbild niederwirft, bald aber von Schergen fortgeschleppt wird. Die szenischen Angaben sind hier sehr reichlich, die Szenerie ist romantisch, eine stille, einsame Gegend mit einer hohen Eiche, hübschen ⁱⁿ Kontrast zur wilden Verzweiflung des Pilgers.

Das zweite Bild führt den Studenten in seiner Wohnung vor. Er quält sich mit Fragen aus der Hegel'schen Logik ab. Der Gesang vorüberziehender Handwerker bringt ihn auf realere Gedanken. Die Erörterungen klingen für den Einundzwanzigjährigen etwas altklug, angelesen. Voraussichtlich ist Pichler hier bei einem reiferen Dichter in die Schule gegangen. Lose Verbindung erhält diese Szene mit der vorhergehenden dadurch, dass die Leiche des Pilgers, der vom Gericht aus gehängt worden war, dem Studenten für anatomische Studien gebracht wird. Der Pilger hat einen Grafen totgeschlagen, der ihm sein Kind verführt hat. Das ist ein echtes Sturm- und Drangmotiv. In diesem zweiten Bild lässt Pichler den Studenten als Mediziner, später merkwürdi-

gerweise als Mathematiker auftreten. Mit einem Fluch auf die menschliche Gesellschaft eilt der Student ins Freie.

Die dritte Szene spielt wieder in einem anderen Ort, auch treten dem Studenten neue Personen gegenüber. Die Verbindung mit dem Vorhergehenden wird nur durch die Person des Studenten erreicht. Ein Fabriksherr lässt eine kleine Kapelle niederreißen, um an ihrer Stelle eine Fabrik zu bauen, der Student ist empört ob des Vorhabens des Fabrikanten. Dieser kennt von früherher den Studenten. Zwischen Beiden entspinnt sich eine Debatte über die Vorzüge der alten und neuen Zeit. Von hier ab entwickelt sich eine kleine Handlung, der Student wird eingeladen, ins Haus des Fabrikanten zu kommen.

Die vierte Szene spielt am gleichen Ort und wieder ergeht sich der Student, aber auch sein Freund Wilhelm, in philosophischen und sozialen Erörterungen. Von Handlung kann keine Rede sein, doch bildet diese Szene das Vorspiel zur Liebeshandlung, denn Wilhelm gibt seinem missmutig gestimmten Freund den Rat:

"Nur Liebe kann o Freund dich retten."

Der Fabrikant tritt wieder auf und nötigt beide, in sein Haus zu gehen.

5.) Diese Ereignisse fallen in den Zwischenakt, denn in der fünften Szene erzählt Marie ihrer Freundin Klara, wie der Student errötet sei, als er sie gesehen. Beide kannten sich nämlich schon von früherher.

6.) Alle vorhergehenden Szenen waren von Selbstgesprächen erfüllt, doch ereignete sich kaum etwas. Auch jetzt ~~hinwiederum~~ füllt ein Monolog das Bild aus. Der Student, der bis jetzt nur Interesse an Büchern und Vorliebe für liebgewordenes Altes hatte, der sich mit abstrakten philosophischen Ideen be-

S. 27

schäftigte und altes Handwerk neu aufstrebender Industrie vorzog, dessen Brust ist nun von Zwiespalt erfüllt, den die Liebe noch nährt. Der Geist der neuen Zeit hat ihn erfasst, es drängt ihn mit aller Gewalt vorwärts, hinaus ins frische Leben. Er greift zur Laute und singt das Lied vom Geisterschiff. Auch dies ist symbolisch gemeint. So wie der fliegende Holländer dazu verbannt ist, einsam öde Meere zu durchstreifen, bis ein liebendes Weib ihn erlöst, so sucht auch der Student nach langem Ringen und Zweifeln auf dem Boden reiner Liebe sicheren Grund zu fassen.

S. 31

"O legten sie mir Erde
Auf Auge, Mund und Herz,
Da würd' ich wohl gesunden--- "

Diese Stimmung hält aber nicht lange an.

"O pfui, der blöde Reim: der Schmerz! ...
Ein frischer Tod, ein neues Leben,
Nur eins davon kann Rettung geben!"

7.) Der Student, der beschlossen hat, in den polnischen Freiheitskrieg zu ziehen, nimmt von Marie Abschied. Diese ahnt, dass es das letzte Zusammentreffen sein könnte. Die Spannung der Lage führt zu gegenseitigem Geständnis.

8.) Der Held des Stückes will nun durch tätige Arbeit nach aussen Marie gewinnen, doch fühlt er dumpf, dass für ihn die Liebe nur eine Fessel ist; dennoch kann er von seiner Braut nicht lassen.

9.) Doch das Schicksal wollte es anders mit ihm. Als eines schönen Abends mit seinen Kollegen im Löwenhausgarten beisammensitzt, entsteht Streit mit einem "Spitzel". Der Polizist erfasst den unschuldigen Studenten, dieser reisst sich los und entflieht. Die ganze acht Seiten lange Szene ist letzten Endes bloss Zeitgemälde, das österreichische Denunziantenwesen wird so recht sichtbar. Mit der Grundhandlung der Liebeshandlung hat diese

realistische Genreszene nicht viel gemein, bloss die Flucht des Studenten wird angezeigt.

10.) Wilhelm und Klara gehen zur Trauung in die Kirche. Marie bleibt traurig allein zurück:

"Was flecht' ich diese Rosen ein,

Wann wird für mich der Frühling sein?"

11.) An diese Betrachtung schliesst sich eine Szene an, die im polnischen Lager vor Warschau spielt. Der Student tritt in Waffen auf und als der Student von Wilna und dessen Braut fallen, wirft er die Leichen der beiden zusammengebunden in den Fluss. Hierauf verschwindet er aus dem Stück. Ob er zu seiner Braut zurückkehrt oder im Kampf fällt, bleibt ungewiss.

12, 13.) Zwei kleinere folgende Szenen handeln nur noch vom polnischen Krieg, von der Kapitulation Warschaus und dem "Finis Poloniae".

Der Schluss des Stückes spricht besonders deutlich dafür, dass es dem Dichter im "Studenten" eigentlich nur um die Schilderung der Zeitverhältnisse ^{im} von 1840 zu tun war, nicht um eine Darstellung der Freuden und Leiden eines jungen Studenten. Pichler ist auch im "Studenten", nicht nur im "Hutten" ein echter Sohn seiner Zeit. Abgesehen von seiner Stellungnahme zur modernen Zeitfrage ist er insofern ein Jungdeutscher zu nennen, als die Form locker ist, denn die Jungdeutschen wollten sich gemäss ihrem Freiheitsdrang an keine bestimmten Regeln binden. Die von ihnen, besonders von Heine beliebte Ironie kommt auch bei Pichler in bescheidenem Masse zu ihrem Recht. Traten die Jungdeutschen für Realismus, schon aus Oppositionslust gegen die vorausgehenden Geistesströmungen, ein, so tut es Pichler nicht weniger in seinem "Studenten". Besonders die Wirtshausszene spricht deutlich dafür, alle kleinen Zufälligkeiten des Lebens werden hier nicht nur nicht unterlassen, sondern deutlich betont.

Junges Deutschland
 "Hölz, Realistikon"

Nur überschwängliche Gefühlsergüsse, wie sie Pichler in den Liebesszenen zutage treten lässt, waren den meisten Jungdeutschen, denen der kühle Verstand über alles ging, fremd.

Wenn der "Student" auch im allgemeinen symbolisch gemeint ist, so hindert es doch nichts, nach realeren Vorbildern zu suchen. Am ehesten verfällt man hier auf die Person des Dichters selbst, denn Pichler hat ja innere Widerstände überwinden müssen. Er äusserte sich selbst in späteren Jahren in einem Brief an Münz: "Der "Student" und "Hutten" im Z.m.Z. sind durchaus subjektiv, dann trat ich voll und frei auf den Boden der Geschichte. Jetzt ist alles vorbei." In der Tat drückt der "Student" unmittelbarstes innerstes Erleben aus. Man wird auch nicht zu weit springen, wenn man in der Szene Löwenhausgarten ein getreues Nachbild dessen sieht, was Johann Senn als junger Mann in Wien mit seinen Freunden wirklich erlebt hat. Als sie sich eines Tages in einem Gasthaus beobachtet fühlten, forderten sie den Spion auf, das Lokal zu verlassen und da er sich weigerte, warfen sie ihn bei der Tür hinaus. Noch in der Nacht wurden Senns Kollegen ins Gefängnis abgeführt, er selbst war nicht zu Hause. Die jungen Leute wurden bald enthaftet, aber Senn dafür als Hochverräter festgenommen, denn in einem Tagebuchblatt eines Freundes las ein Polizist die Worte:

"Senn ist der einzige Mensch, den ich möglich halte, für eine Idee zu sterben."

Nach mehrmonatlichem Kerker wurde Senn nach Innsbruck abgeschoben, dadurch war aber seine Karriere vernichtet.

Mehrere Stellen im "Studenten" sprechen für eine Beeinflussung von andern Dichtern, vor allem von Lenau her, dessen "Faust" scheint auf den

*Süßpuzer Ib. 24, 291
für Erwähnung an B. Münz.*

zitiert?

"Studenten" abgefärbt zu haben. Dafür spricht schon die äussere Form, Vermischung von Vers und Prosa. Aehnlichkeiten weisen z.B. folgende zwei Stellen auf:

Lenau: Du kühnste
 hast
 viel

"Ja wohl muss unsereines hämmern,
 Wenn längst der Tag hat seine Rast
 Wie bei den Morgens früh'stem Dämmern.
 Doch sind wir fröhlich, schwing ich doch
 Den Hammer für mein Weib und Kind."

Student: Bild 2

"Da sieh die Bürger! In den Falten
 Der Stirn ist tiefe Spur erhalten.
 Nur Handwerksgram und neue Sorgen
 Bringt ihnen stets der neue Morgen.
 Doch glücklich sie beim Tageswerke,
 Denn dieses gibt zur Arbeit Stärke
 Für Weib und Kind....."

Als Parallelen wären hervorzuheben:

1.) der fast gleiche Inhalt, 2.) das gleiche Versmass, vierfüssige Jamben, 3.) die Gegenüberstellung von zwar - aber, 4.) bei beiden Dichtern die Redewendung "Für Weib und Kind". Lenau hat diese Wendung auch noch im "Jugendfreund" verwertet:

"Ich hab's erfahren, Weib und Kind
 Das höchste Gut auf Erden sind."

Sind diese Parallelen mehr gröberer Natur, so bleibt immerhin die feinere Ausdrucksweise typisch für jeden Dichter. So schreibt Lenau vom Abend:

"Der Tag hat seine Rast" und den anbrechenden Morgen deutet er durch "Des Morgens früh'stem Dämmern" an. Pichler spricht nur konkret vom "Neuen Morgen".

Eine Gegenüberstellung folgender zwei Fälle ergibt ähnliche Verhältnisse:

Lenau: Du wästhliche
 jug

"Fast hält sein Ross und lauscht gespannter Sinne,
 Ob nicht der helle Schein und Klang zerrinne,
 Vor Blick und Ohr ein träumerischer Trug,
 Doch kommt's heran, ein feierlicher Zug."

Da scheucht es ihn ins Dunkel hoher Eichen
 Seitab des Wegs mit seinem Ross zu weichen.
 Und abzuschreiten zwingt unwiderstehlich
 Der zug ihn jetzt, der näher/wallt allmählich.
 Mit Fackellichtern wandelt Paar an Paar,
 In weissen Kleidern eine Kinderschar
 Zur heilig-nächtlichen Johannisfeier,
 In zarten Händen Blumenkränze tragend,
 Jungfrauen dann im ernstest Nonnenschleier,
 Freudvoll dem süßest Erdenglück entsagend.
 Mit Kreuzen dann im dunkeln Ordensrocke
 Zieh'n priesterliche Greise, streng gereiht
 Gesenkten Hauptes und in Bart und Locke
 Den weissen Morgenreif der Ewigkeit.
 Sie schreiten singend dort die Waldesbahnen,
 Horch, / wie in hellen Kinderstimmen
 Singt / die Lebensahnung und zusammenklingt
 Mit greiser Stimmen tiefem Todesahnen!
 Denk ich es noch? - Im lichten Mai
 Zog die Prozession vorbei,
 Der Priester trug die Goldmonstranz,
 Sie funkelte im Sonnenglanz
 Und hinten folgte Paar auf Paar
 In schöner Ordnung angereiht:
 Die Zunft, die sich den Ort geweiht.
 Die Fahnen wallten in der Luft,
 Es stieg empor des Weihrauchs Duft,
 Wie mischte sich der Kinder Sang
 Vielstimmig hell dem Glockenklang.
 Im blonden Haar die Mädchen wallten,
 Verklärte, sinnige Gestalten:
 Es schien ihm auch die ird'sche Liebe
 Zu streiten mit dem Himmelstriebe,
 Die Mütter wandelten, die Frauen
 Gar ernst und lieblich anzuschauen.
 Die Manner dann mit festem Schritt
 Sie zogen frei bedächtigt her,

Andent, Lied 4: 4

Als sollte künden jeder Tritt:

Nun Achtung: Bin mein eigener Herr!"

Ein Vergleich ergibt wiederum Parallelen und Gegensätze.

Bei Lenau wie Pichler wird eine Prozession beschrieben und zwar Paar für Paar, nicht etwa bloss der Gesamteindruck. Lenau wie Pichler erzählen von hellem Kinderstimmensang, doch Lenau, der Melancholiker, hört und sieht mit andern Ohren und Augen. Bei ihm singt die Lebensahnung in hellen Kinderstimmen und klingt zusammen mit greiser Stimmen & tiefem Todesahnen. Bei Pichler mischt sich der Kindersang vielstimmig hell dem Glockenklang. Auffallend, dass beide Dichter gerade bei dem Kindersang von einem Zusammenklingen, einem Mischen mit anderen Tönen sprechen. Ueber Pichlers Prozession liegt heiterer Sonnenschein, auf der Lenaus lastet düsterer Ernst. Lenau verliert sich gern im Abstrakten. So sagt er vom Alter "In Bart und Locke den weissen Morgenreif der Ewigkeit". Pichler bleibt bei der realen Wirklichkeit:

"Die Männer dann mit festem Schritt,

Sie zogen frei bedächtig her...."

Lenau erwähnt Mönche im dunklen Ordensrocke, Pichler lässt den Priester die Goldmonstranz tragen, also dem einen ^{stück} ~~Stück~~ die Helligkeit, dem anderen das Düstere ins Auge. Bei Pichler haben die Jungfrauen blondes Haar, bei Lenau schreiten sie im ernstesten Nonnenschleier einher, freudvoll dem süssen Erdenglück entsagend, bei Pichler schien "Im Aug die ird'sche Liebe zu streiten mit dem Himmelstriebe". Bei Beiden wieder eine auffallende Parallele, dass sie nämlich bei den jungen Mädchen aus dem Mienenspiel Rückschlüsse auf deren seelische Verfassungen ziehen. Lenau führt eine halbe Traumwelt vor Augen, bei Pichler ist alles

greifbare Wirklichkeit.

Pichlers "Student" trägt zu Anfang des Fragments Züge einer kleinen Faustnatur. Wie Lenaus "Faust" im "Besuch" als Anatom mit seinem Famulus im Theatrum an einer Leiche sitzt, so wird auch Pichlers Faust oder Student als Mediziner eingeführt, dem eine Leiche zum Sezieren gebracht wird.

Derbe Wirtshausszenen schrieb auch Lenau gerne. Im "Tanz" schildert er eine flotte Dirne mit:

"Die mit den schwarzen Augen dort
Reisst mir die ganze Seele fort.
Wie diese Brüste ringend bangen
In seelig-flutendem Verlangen."

Ähnlich drückt sich Pichler in der Löwenhausgarten-Szene aus, doch viel plumper als Lenau.

"Ach, dieses Mädchens volle Brust,
Das wär' dir eine Götterlust."

Pichlers geiler Dialog erinnert auch an das "Arme Pfäfflein" in Lenaus "Faust" mit seiner hübschen Dirne.

Auf Pichlers Ballade vom Geisterschiff mag die Sage vom fliegenden Holländer, aber auch "Mephistos Zauberschiff" eingewirkt haben. Der Einfluss wäre aber bloss rein stofflicher Natur. Die Ballade zeichnet sich durch einen fließenden Rythmus aus, den auch Heines Romanzen aufweisen:

"Kennst du die alte Sage
Von jenem Geisterschiff,
Das steuert durch die Fluten,
Geschützt vor Sturm und Riff."

Heine:
Die Kunde Ritter:
"Ich weiss eine alte Kunde,
Die hallet dumpf und trüb,
Ein Ritter liegt liebeswunde,
Doch treulos ist sein Lieb."

Die Parallelität ergibt sich durch das gleiche Versmass, diese vierzeilige Strophe mit gekreuztem

Versmaß?
Reimpaar!

G. Hackenell
bei Pichlers Versen in
Lenaus Nationalen
S. Dr. P.

Viel!

Viel!
Theologe I

Reim ist die Nibelungenstrophe mit Cäsurreim, die sogenannte Heinstrophe. ² | Echt Heine ⁴ ist auch die für diesen typische ironische Wendung am Schluss des Gedichtes:

"O legten sie mir Erde auf Auge, Mund und Herz,
Da würd' ich wohl gesunden. -

2 | O pfui, der blöde Reim: der Schmerz !...."
Der Vers: "O legten sie mir Erde etc." dürfte aus Heine's "Wallfahrt nach Kevlaar" fast wörtlich herübergewonnen sein.

Wahrscheinlich hat bei der Niederschrift von Pichlers "Loblied auf den fleissigen Handwerker" Schillers "Glocke" ihren Einfluss ausgeübt. Auch hier spricht nur der ähnliche Inhalt dafür:

"Und der Vater mit frohem Blick...."

"Von der Stirne heiss, rinnen muss der Schweiss...."

4 d. 16, 21
Dass Pichler um 1840 Schiller gelesen hatte, bestätigt er Z.m.Z. S. 71: "Während der zwei philosophischen Kurse lernte ich auch Schiller und dann Goethe näher kennen, der Einfluss Schillers war allerdings begeisternd, namentlich entflammte mich das Pathos seiner Lyrik. Er verschwand aber nahezu, sobald ich Goethe in die Hand bekam."

In dessen "Faust" scheint Pichler auch Studien für seinen "Studenten" gemacht zu haben. Die Szene "Löwenhausgarten" erinnert lebhaft an "Auerbachs Keller in Leipzig". Die Studenten bei Pichler Flaas, Gfrill und Schluck tragen einen ebenso schnurrigen Namen wie z.B. Frosch bei Goethe. In beiden Szenen werden recht ausgelassene Lieder gesungen, auch das "Schätzlein" kommt zu seinem Recht, Frosch singt:

"Schwing dich auf, Frau Nachtigall,
Grüss mir mein Liebchen zehntausendmal."

Und Gfrill:

"Ich schleiche her auf leisen Füßen,

Könnt' ich dich, teures Schätzchen, küssen!"

Bei Pichler wie Goethe fällt der Chor brüllend in den Gesang. Wie im "Faust" Altmayr das Geschrei zuviel wird und erzürnt ausruft:

"Weh mir, ich bin verloren,

Baumwolle her, der Kerl sprengt mir die Ohren",
so wehrt sich auch der ^{I.}Bürger im "Studenten" gegen den grossen Lärm:

"Das ist doch eine Höllenmetten,

O könnt' ich meine Ohren retten!"

Zu guterletzt möge noch darauf verwiesen werden, dass beide Szenen in Knittelversen verfasst sind.

Eine Frage bleibt noch zu erörtern, nämlich die, woraus Pichler die geschichtlichen Tatsachen für die Schlusszene, die vom polnischen Aufstand handelt, entnommen hat. Gar Manches spricht dafür, dass Pichler sein Wissen aus dem umfangreichen

Werk von O. Spazier geschöpft hat.

Erstens befand sich dieses Werk in der nachgelassenen Bibliothek Johannes Schulers, die bekanntlich eine Art Leihbibliothek war, zweitens wurde in den oben erwähnten Bänden alles gefunden, was an Belegen nötig war, drittens existieren über diesen polnischen Aufstand nicht allzuviel bedeutendere Werke. Hervorzuheben wäre etwa "Der Untergang Polens" von Raumer 1832, oder "Polen und seine Revolution" II, 1831 von Hartwig Stundt-Radowsky. Viertens und letztens sind bei Spazier Band I zwei polnische Volkslieder abgedruckt, wovon besonders eines grosse Aehnlichkeit mit dem Lied des Lirnicki bei Pichler hat. Vergleichsweise seien sie gegenübergestellt:

Band I, Seite 52, polnisches Volkslied "Die Birke":

"Birke, Birke, schöne Birke,

Warum bist du nur so traurig ?

Macht der alte graue Frost

Deine Säfte starren

Otto Spazier, Gesch. d. poln.
Aufstandes i. d. Jahren
1830/31

3 Bde, Altenburg 1832

Oder ist der böse Wind,
 Der dich angehaucht,²
 Oder ist's der Bach vielleicht,
 Der von deinen jungen Wurzeln
 Hat die Erde weggespült ?
 Schwester Olga, spricht die Birke,
 Nicht der alte graue Frost
 Machte meine Säfte starren,
 Noch der Wind ist's, der mir schadet,
 Noch der Bach ist's, der die Erde
 Von den Wurzeln spült:
 Doch aus fernen, fernen Landen
 Kamen die Tartaren
 Und sie brachen meine Aeste
 Und sie schürten grosse Feuer
 Und zertraten um mich her
 Schönes grünes Gras
 Und wo die schon Feuer legen,
 Da wächst nimmermehr das Gras:
 Wo die durch die Saaten reiten,
 Sieht es wie im Herbste aus;
 Wo ihr Pferd den Bach durchwatet,
 Mag kein Tier mehr trinken,
 Wo ihr Pfeil schon einmal trifft,
 Heilt der Schmerz im Grabe.
 Ach von dorther, ach von dorther,
 Da kommt Gottes Fluch,
 Böse Winde und Heuschrecken
 Bringen Hungersnot
 Und die Pest, die Menschen raffet
 Zieht von dorten her:
 Schade dass die liebe Sonne
 Auch von dorther zu uns kommt.

Pichler:

Pole: Was steht die Tanne düster,
 Einsam am schwarzen Stein ?
 Was färbt die rauhen Zweige

Was?

Mit blutig rotem Schein ?

Tanne: Vom Osten kommt die Sonne,
Die macht mich blutig rot;
Vom Osten kommt der Russe,
Bringt dir den Schlachtentod.

Pole: Und lasst den Russen kommen,
Bewehrt die Sklavenhand,
Siehst du die Polen ziehen ?
Sie zih'n für's Vaterland !

Tanne: Einst sah ich Kosziusko,
Wie floh er in die Schlacht.
Doch sah ich ihn nicht kehren,

Pole Er sank in Grabesnacht:

Tanne: Und lasst den Helden sinken -
Hurrah uns führt sein Geist,
Im heissen Schlachtentode
Die letzte Fessel reisst.

Gemeinsam beiden Gedichten ist vor allem die Dialogform, desgleichen die Personifizierung eines Baumes. Beide Lieder fangen mit einer Frage an, die den gleichen Inhalt hat. Der Baum wird gefragt, warum er so traurig ist. Er antwortet bei Pichler:

"Vom Osten kommt der Russe, bringt dir den Schlachtentod" und im Volkslied heisst es:

"Doch aus fernen, fernen Landen
Kamen die Tartaren."

Bei beiden Dichtern bedauert der Baum, dass leider von dort, wo die lichte Sonne herkommt, das ist von Osten, auch die böse Gefahr drohe. Beide Gedichte sind somit nach fast gleicher Struktur aufgebaut.

Das zweite polnische Volkslied "Lerchenbaum" betitelt, hat nur das mit Pichlers Lied gemein, dass es sich auch hier um ein Zwiegespräch zwischen einem Baum und einem Fragsteller handelt. Einem Baum menschliches Empfinden zugrunde zu legen, ist in der Dichtkunst nichts gar so seltenes. Man braucht sich nur an Heines schönes Gedicht aus dem Buch der Lieder

zu erinnern:

"Ein Fichtenbaum steht einsam

Im Norden auf kahler Höh.

Ihn schläfert...!"oder an Rückerts:

"Vom Bäumlein, das andere Blätter gewollt."

Auch Gilm hat aus antijesuitischer Stimmung heraus ein Gedicht geschrieben, das wahrscheinlich im Sommer 1839 entstanden ist:

"Es geht durch's blühende Haidefeld

Mit klösterlichem Schritt,

Mit breitem Hut und weitem Gewand

Ein langer Jesuit.

Ein alter, kahler Tannenbaum

Am Waldessaume steht,

Der spricht für sich: Könnt ich vom Platz,

Ich wüsste, was ich tät!"

Der Beweis durch obiges Gedicht "Birke" ist trotz dieser Parallelen zu schlagend, als dass es sich der Mühe lohnte, nach weiteren Vorbildern zu suchen. Es ist ja auch bezeichnend, dass Pichler in den "Marksteinen" Seite 137 das Lied vom Lirnicki separat drucken liess und zwar unter dem Titel "Polnisches Lied". Einzelne Kleinigkeiten wurden geändert. (Genauer wäre es noch gewesen, "Nach einem polnischen Lied" zu schreiben.)

Die Schlusszene in Pichlers "Student" behandelt in kurzen Zügen den Kampf der Polen und ihrer Verbündeten, der Lithauer, gegen die Russen, erwähnt weiters die Schlacht an der Weichsel, die Schanzarbeiten und den Rückzug nach Warschau. Zum Schluss erfährt man noch aus dem Munde der fliehenden polnischen Feldherren, dass Warschau kapituliert hat. Mit dem vielzitierten Ausruf: "Finis Poloniae", mit dem auch Krabbes "Kosziusko-Fragment" endigt, schliesst das Stück. Diese Details entsprechen historischen Tatsachen und sind bei Spazier erzählt.

Im verbindenden Text Band 16, Seite 44 heisst

es: "Eine Schar Damen mit ihren Kindern; sie tragen Schaufeln und Hacken und verteilen sich unter die Schanzarbeiter. Kanonenschüsse erst fern, dann näher. Der Priester Szynglarski mit Kreuz und Säbel führt die Lanzenreiter in den Kampf." Diese Belagerungsszenen dürfte der junge Dichter jedenfalls Spazier III, 220 entnommen haben. Dort heisst es von der für die Schanzarbeiten der Stadt Warschau begeisterten Bevölkerung: "Man sah die Bevölkerung mit Begeisterung auf die Schanzen eilen, um die Befestigungen Warschaus.... zu vollenden. Tausende sah man auf den Schanzen und Wällen.... Priester aller Orden, Bürger aller Stände....Vornehme Damen und zarte Kinder, alle mit Blumen und bänderunkränzten Gerätschaufeln....."

Von einem kriegerischen Priester Szynglarski berichtet Band II, 215, 171.

Für den Studenten von Wilna und Cäzilie, dessen Braut, waren jedenfalls Vinzent Poll und Gräfin Emilia Plater Vorbild. Poll war Adjutant der Studentenlegion der Universität Wilna, Emilie Plater eine tapfere Polin, die im Gefecht von Prystawiany vom Pferd stürzte und nur mit knapper Not einem grausamen Tod entging. Pichler steht mit der Verwertung eines solchen Heldenpaares nicht vereinzelt in der Polenliteratur da, das Auftreten des interessanten jungen Polenhelden und der polnischen Amazone war schon vor Pichlers "Student" traditionell. Hauff hatte diese Figuren später karikiert. J.v. Voss war der Erste, der die polnische Heldenjungfrau durch seinen 1812 erschienenen Roman : "Edwin Plasure" - Kleine Romane, Band IV - der Vergessenheit entrissen.

Was Pichler den Weisen Szaar nennt, betitelt Spazier als "Weisser Adler" I, 132. Die Gestalten des russischen Feldherrn Paskiewiecz und der militärischen Führer der Insurrektion von 1830 Jahn, B.Skrzynecki (1787 - 1860) und Henrik Dembinski (1791-1864)

Spazier I 143
 II 203, 157, 186, 171
 III 146

202

2

sind historisch.

Dadurch wirkt der "Student" umso realistischer. Der Geschichte ist auch der Name Kosziusko entnommen. Thadeusz Kosziusko verdankt seine weltgeschichtliche Stellung dem Jahre 1794, der Zeit der zweiten Teilung Polens. Unglückliche Liebesverhältnisse hatten den Dreissigjährigen aus dem Vaterland getrieben. Beim Unabhängigkeitskriege Nordamerikas erwarb er sich manchen Lorbeer. Nach 19jähriger Abwesenheit kehrte er in die geliebte Heimat zurück. In dem kurzen Krieg, welcher der zweiten Teilung Polens vorherging, schlug er als Generalmajor des polnischen Heeres 1792 bei Dubienka mit 4000 Mann die vierfache Zahl der Russen. Dieser Sieg trug seinen Namen durch ganz Europa und brachte das Diplom eines ⁴citoyen francais ein. Trotz des Sieges kam es zu einer zweiten Teilung Polens, die die Schwäche des Königs nicht hindern konnte. Auf das hin verliess K. neuerdings die Heimat. Um noch zu retten, was zu retten war, erhob sich 1794 die jüngere polnische Generation. Es war dies ein verzweifertes und von vornherein aussichtsloses Beginnen. K. musste wieder den Führer machen, obwohl er die Sache verloren sah. Jedoch hoffte er auf ein Wunder. 1794 erfocht er einen glänzenden Sieg bei Raclowice. Die Uebermacht des Feindes war aber zu gross, auch wurde K. am Unglückstage von Maciejowice durch Säbelhiebe der Kosaken verwundet und vom Pferd gerissen. Nachdem er von Russland auf freien Fuss gestellt worden war, ging er zuerst nach Paris, dann in die Schweiz und starb nach 13 Jahren als friedlicher Privatmann.

Wenn Pichler den Helden in der Schlacht fallen lässt, so ist dies unhistorisch. Er ist nicht der Erste, der den Namen des Helden in der Literatur verwertete. In der Polenlyrik und im Roman wurde er öfters verherrlicht. Im deutschen Drama tritt er nur in 3 Stücken auf: 1. in einem Fragment von Krabbe,

R. J. Busch:
 Thad. Kosziusko i. d. dt.
 Lit. Berlin 1898
 Meyer & Müller

"Kosziusko" 1831/32, 2.) in einem Liederspiel von Karl von Holtei "Der alte Feldherr 1825, 3.) im "Tod der Malachowski" von Gustav Kalenius, Ilmenau 1833. Der Diktator ist aber hier nur Nebenperson.

Wenn Franz Munker 1892 über die Fragmente Pichlers das Urteil fällte, dass sie mit fast Shakespeare'scher Kühnheit geschrieben sind und von Faustischen Gedankengängen reden, so ist dies entschieden übertrieben. Vom "Hutten" und "Studenten" zu Goethe's Geist und Shakespeare-Genie ist ein weiter Weg. Deswegen unangeachtet können leichte Anklänge verzeichnet werden.

" K ö n i g A l b e r t " 1843 (Trauerspiel).

Dieses dramatische Fragment ist 3 Jahre nach dem "Studenten" entstanden, das bestätigt ein Brief aus Wien vom 12.2.1843, der an Pichlers Freundin, Cornelia Schuler, gerichtet ist. Darin heisst es: "All mein Dichten war bisher lyrisch, ich fasste die Welt und die Dinge um mich nicht wie sie sind, sondern nach der Leidenschaft meines Herzens, aus der Einbildung. Jetzt ist die Selbstsucht des Gefühls in den Hintergrund gedrängt, ich sehe alles - nicht kalt - aber ruhiger an. Ein lyrisches Gedicht wäre mir jetzt unmöglich. Dagegen treibt mich eine innere Notwendigkeit auf das Drama. Oft spät abends, wenn ich fast allein im weiten Seziersaal bei einer Leiche arbeite, beginnt sich plötzlich der düstere Raum, den die schwache Kerze kaum erhellt, mit Gestalten zu füllen, sie wogen auf und ab, ich lege das Messer weg und kritzle mit dem Bleistift in das Taschenbuch. Der Gegenstand ist keine Herzensgeschichte, sondern berührt sich eher mit Politik. Hier in der Hauptstadt der Habsburger wählte ich den Tod des Kaisers Albrecht. Andererseits freilich wieder eine Familiengeschichte..."

Was Pichler in diesem Brief seiner Freundin vertraute, ist einleuchtend. Er hatte sich über den Sturm und Drang seiner jüngsten Jahre hinausgelebt, nicht wie früher rein subjektiv, sondern objektiv sieht er die Gegenstände um sich. Die Zeit des "Hutten" und "Studenten" war ^{fast} vorüber. Was lag jetzt näher als ein reiner Geschichtsstoff? Und dass Pichler in diesen Tagen der Uebergangsperiode zum Drama griff, darf nicht Wunder nehmen, denn 1.) bedarf gerade der Dramatiker der Objektivität und dann, wo sollte dem Dichter die Tragik alles Menschenlebens eher aufgehen als im Sezierraum, umgeben meist von solchen, die in der Blüte ihres Lebens von der Erde hinweggerafft wurden.

Indem Pichler in Wien einen historischen Stoff, einen Habsburgerstoff aufgriff, stellt er sich in eine Entwicklungsreihe, in der die Dichtung auf das Patriotisch-Nationale hingerichtet war und ihren Höhepunkt mit Grillparzers "König Ottokars Glück und Ende" erreichte. Die Verherrlichung des österreichischen Regentenhauses als solchen ist alt. Bereits im Humanistendrama des 16. Jahrhunderts war es üblich, von der Bühne aus das zuschauende Kaiserpaar anzusprechen. So war es z.B. in einem Stück von Chelidonius 1515 "Voluptatis cum virtute disceptatio". Das Nämliche war im Barock, in der italienischen Oper Brauch. So wurde 1682 in Avancinis "Theodosius Magnus, justus et pius Imperator" die Ahnenreihe des österreichischen Herrscherhauses aufgeführt.

War hier eine Apotheose von Regenten lediglich auf die ~~Habsburgische~~ Dynastie reduziert, so ist die Tradition, der Grillparzer folgte, von einem Hinstreben zum Patriotisch-Nationalen ins Allgemeine ausgegangen. Die ältesten Anregungen reichen ins 18. Jahrhundert zurück, in die Zeit Josef II., der aus politischen Gründen in dem vielsprachigen Oesterreich das Bewusstsein der Staatseinheit erwecken wollte und zu diesem Zweck zur Literatur griff. Heinrich Collin

Was hat das mit dem
dramatischen Stoff zu tun?

?

Wien J. Anthon
5. hyp. bfr. 1901

S. 93 ff. ~~Ant. P.~~

M. v. Collin u. d. patriot. Kunst
bestreb. in Oest.

stand ihm hilfreich zur Seite. Auch M.v. Collin befand sich unter dem Einfluss jener Gedankenrichtung. Michael Denis und Klopstock verfolgten ähnliche Ideen; eine Strömung, die auch aufs Patriotisch-Nationale und auf Versenkung ins Mittelalter hintrieb, ging vom Sturm und Drang aus, von Goethes "Götz". Auf diesen Stück basiert das Ritterdrama. Ein patriotisch-nationaler Zug machte sich auch in der Geisteswissenschaft geltend. In dieser Richtung wirkten Justus Möser und Johannes Müller. Letzterer beeinflusste Hormayr. Zu dessen Kreis zählten auch Karoline Pichler und der Orientalist Hammer. Auf Befehl Kaiser Franz I. wurden nach seinen Plänen "Vaterländische Blätter" herausgegeben. Die romantischen Bestrebungen beeinflussten stark die Vaterländischen in Oesterreich, so verwies Friedrich Schlegel auf die Hohenstaufen. Das Ihrige trugen die Beziehungen zum Berliner Patriotenkreis H.v. Kleist, A.v. Arnim, Clemens Brentano, Adolf Müller, Fouqué etc. bei. Zur Zeit der Finanzkrisis 1811 und auch schon 1809 unterliess die Regierung nichts, die Gemüter zu begeistern. Damals wurden auch die vielen historischen Gemälde der grossen Historienmaler wie Pettnr, Russ, Perger, Krafft, Gauer mann etc. geschaffen, die auch Adolf Pichler in jenen Jahren entzückt haben. Auch auf dem Gebiet der Musik war ein nationales Bestreben hervorgetreten. Statt italienischer Opera interessierte man sich jetzt für die deutsche Oper. Besonders Mosel trat für diese Idee ein. Als während des Freiheitskampfes der Franzosenhass in Deutschland sehr gross war, wurde anlässlich der Leipziger Völkerschlacht 1813 das Trauerspiel "H.v.Hohenstaufen" von Karoline Pichler gegeben. Collin plante einen ganzen Babenbergerkyklus. Auch Kalchberg schrieb in solchem Sinn. Bei den vielfachen Anregungen konnte es nicht fehlen, dass den jungen Grillparzer immer mehr historische Gestalten anzu ziehen begannen. Schon 1817 interessierte er sich für die Geschichte Böhmens. 1819 finden sich die ersten

Studien zum "Ottokar" verzeichnet. 1822 entstand auch ein Plan zu einem "Kaiser Albrecht". An diese Tradition ist Adolf Pichlers "Albrecht" anzuschliessen.

Was vom "Albrecht" erhalten ist, sind drei Szenen des 1. Aktes. Die erste Szene leitet ein Zwiegespräch zwischen dem Kaiser und seinem Sohn Leopold ein. Kaiser Albrecht plant eine Vergrösserung seiner Hausmacht. Die Rede wird durch das Auftreten des Kastellans gestört, der die Ankunft dreier Schweizer meldet, die den König um Gehör bitten.

Die Szene ist geschickt angelegt, mit ein paar Zügen gelang es dem Dichter, die Leser mitten in die Situation hineinzuführen. Die Unterredung mit Vater und Sohn gab Gelegenheit, die Absichten des Königs und seinen Charakter eindringlich vor Augen zu stellen. Spannungsbelebend wirkt, dass der Kastellan nicht gleich die Namen der drei Bauern zu melden weiss. Dadurch bricht des Königs späterer Unmut gegen die Bauern nicht so unvermittelt los, auch bleibt noch einmal Gelegenheit, seine Absichten dem Sohne kundzutun.

Die Sprache des Königs ist markig, sie zeigt von einem starken Willen, dadurch wirken die Verse fesselnd. Die Meinung wird unzweideutig klargelegt. Es fehlt jeder Schwulst der Ausdrucksweise, realistisch und klar reiht sich Wort an Wort. Gehoben scheint die Sprache nur durch das Versmass, den seit Lessings "Nathan" für das deutsche Drama übliche Blankvers. Der Dialog wirkt lebhaft, Rede und Gegenrede folgen rasch aufeinander, besonders wirksam ist die häufige Fragstellung des Sohnes Leopold, der aber immer schlagende Antworten erhält.

Die Meldung der drei Boten leitet verbindend zur zweiten Szene über, wo diese erst auftreten. Wurde bis jetzt der Spieler, eine Partei, die Königspartei vorgeführt, so nun die Gegenpartei, die renitenten Bauern. Aus dem Empfinden heraus, dass sie echte, freie Schweizer Bauern sind, stellen sie die herrische Frage:

"Gönnt Ihr das Wort uns?" und Kaiser Albrecht antwortet, seinem Charakter gemäss, knapp: "Tragt die Sache vor!" Die Schweizer schildern nun die Lage, in die sie durch die Zwingherrschaft versetzt worden sind. Sie pochen auf ihre Rechte von Vater Rudolf her. Kaiser Albrecht ist empört ob dieser Rede und spricht über sie die Acht aus. Sie werden ins Gefängnis abgeführt. Da tritt des Kaisers Neffe, Johann von Schwaben, vor. Er rät in heftigen Worten dem Kaiser, die Hand von den Bauern abzuziehen, diese besässen so nichts, was sich der Mühe lohnte, wegzunehmen. Ob dieser Worte schilt Albrecht ihn einen frechen Knaben und schickt ihn zu Bett. Johann von Schwaben tritt höhrend ab. Lichtenstein, der schlaue Ratgeber des Königs, rät diesem, die Bauern jetzt noch freizulassen, damit es während seiner kommenden Abwesenheit in Böhmen nicht zu einem Aufstand komme. Kaiser Albrecht willigt ein. Damit schliesst die zweite Szene. Auch sie ist Exposition, ein Stück Milieuschilderung. Die Verhaftung der Bauern und ihre kurze Einkerkierung kann nur als eine Art Vorspiel, nicht als Beginn der Handlung angesehen werden. Denn erstens folgt auf ihre Verhaftung die sofortige Freilassung und hasserfüllt waren sie schon vorher gegen den König, zweitens dürfte als voraussichtlicher Gegenspieler Johann von Schwaben, der Neffe des Königs, geplant gewesen sein, wie der Schluss der dritten Szene vermuten lässt. Die Schweizer stehen hinter ihm, sind nur Mitspieler, ~~nur~~ nicht der ["]Gegenspieler.

Die dritte Szene schliesst sich eng an die zweite Szene, denn die Schweizer werden jetzt aus der Haft entlassen. Der Gang der Entwicklung schreitet aber hier schon nicht mehr vorwärts. Das Drama erlahmt, das macht, weil Ritter über ~~dem~~ im Gespräch über den König vorgeführt werden und daraus zu entnehmen ist, dass der König, also der Spieler, schläft und jede Nacht zu seiner Sicherheit Zimmer wechselt, zweitens

weil nicht einzusehen ist, wie das Drama seinen Gang weitergenommen hätte, denn vor dem König liegt ja, wie dies auch der Geschichte entspricht, die Kriegsfahrt nach Prag. Das durchbräche aber gewaltig die Einheit der Zeit. Handlung bildet nur die Freilassung der Gefangenen, alles Andere ist episch, Erzählung. Johann von Schwaben ergeht sich im Gespräch mit den drei Bauern, aus ihrem geselligen Tun ist zu ersehen, dass der Neffe Albrechts alte vertraute Bekannte vor sich hat. Er pocht auf sein zukünftiges Erbe, doch die Worte Tschudis

"Ein altes Sprüchlein sagt:

Ein Spatz ist besser in der Hand

Als alle Sperber über Land."

machen ihn stutzig. In diesem Punkt könnte man das erregende Moment suchen, doch ist es schwer, hier etwas auszusagen, weil der weitere Handlungsverlauf durch nichts angezeigt ist. Demnach ist auch "König Albert" ein Fragment zu nennen.

Der hier sich entwickelnde Hass des Neffen gegen seinen Onkel hat im fertigen Stück wohl anscheinend die Reibungsfläche gebildet, auf der sich der dramatische Funke entzünden sollte. Wie aus dem bereits Gesagten zu ersehen ist, liegt das Fragment im rohesten Umfang vor, ein Werturteil aus diesem bescheidenen Bruchstück auf das vollendete Drama zu fällen, geht nicht an.

Dass das Drama bereits vollendet war und später vom Dichter vernichtet wurde, hat er selbst bestätigt, so in einem Brief an Münz: "Entwürfe liess ich unausgeführt, das Trauerspiel "König Albert" habe ich bis auf den ersten Akt vernichtet. Jüngst fiel es mir wieder in die Hand; er ist doch bedeutend und ich hätte vielleicht nicht meinem Unmut folgen sollen, ich mochte nicht mit dem Kopf an die Wand rennen und gab diese Richtung auf." Weniger günstig urteilte der Dichter über sein Werk im Z.m.Z. 177: "Das Trauerspiel

Spielplaner Jh. 24, 29/4

"Die Habsburger" habe ich bis auf den ersten Akt vernichtet, ebenso das spätere "Moimir" aus der mährischen Geschichte. An eine Aufführung war nicht zu denken, Buchdramen sind überflüssig, einiges andere, so "Nero", "Salzburger Bauernkrieg", Heinrich aus der französischen Ligue" kam über die Skizze nicht hinaus. Von all diesen Entwürfen hat sich nichts erhalten." Aber noch 1898 hat der alternde Dichter die Vernichtung seines "König Albrecht" bedauert.

Die Kardinalfrage, war das Stück antihabsburgisch gedacht oder nicht, ist schwer zu entscheiden, zumindest nicht aus den bescheidenen fragmentarischen Resten. Es kämen hier für die Beurteilung noch persönliche Aussagen des Dichters in Betracht, doch sind diese zweideutig. Dazu gehört z.B. das obige:

- 1.) "Ich mochte nicht mit dem Kopf an die Wand rennen und gab diese Richtung auf" oder
- 2.) ein Brief vom 31. Juli 1898 an R.M. Werner: "Gar Manches, ja Vieles ist in das Feuer gewandert, Einiges bedaure ich, z.B. "König Albrecht", wenn ich ihn auch unter der Zensur des Habsburgerreiches schwerlich drucken lassen konnte.
- 3.) Auch der bereits erwähnte Satz vom 12.2.1843 ist nicht ganz klar: "Der Gegenstand ist keine Herzengeschichte, sondern berührt sich eher mit Politik, andererseits freilich wieder eine Familiengeschichte."

Der erste Punkt dürfte ästhetisch aufzufassen sein, denn mit der Richtung kann ja auch das Drama, das Buchdrama gemeint sein. Das historische Drama als solches kann nicht gemeint sein, denn 10 Monate nach diesem Ausspruch begann Pichler mit den "Tarquinien". Punkt 3 wird durch der Vordersatz durch den Nachsatz förmlich aufgehoben, ist ^{also} das auch nicht leicht verständlich. Am ehesten spricht für antihabsburgische Tendenz Nr. 2. Doch muss deshalb noch lange nicht die ganze Grundstimmung des "Kaiser Albrecht" antihabsburgisch gewesen sein, wenn auch die Stoffwahl eher dafür spricht. Pichler hat an-

sonsten manches anerkennende Wort für die Habsburger gefunden, die Ungewissheit, ob patriotische oder anti-habsburgische Einstellung, schliesst nicht aus, das Drama in die in der Einleitung erwähnte literarische Tradition zu stellen, denn der Stoff ist ja ein Stück österreichischer Geschichte.

Das Stück war ein Trauerspiel, so lautet wenigstens der Titel und hat wahrscheinlich mit der Ermordung Albrecht durch den Neffen geschlossen. Der Hauptheld des Stückes wird wohl Kaiser Albrecht gewesen sein, wenigstens hat Pichler das Drama so benannt.

Das Ziel der Handlung dürfte von Seiten Albrechts die Unterdrückung seiner ganzen Umgebung inklusive seines Neffen, von Seiten dessen die Ermordung des Onkels gewesen sein. Die Hauptcharaktere des Bruchstücks sind scharf herausgearbeitet, allen voran steht Kaiser Albrecht, eine unbändige Willensnatur, die sich seiner Macht voll bewusst ist und sie auch zu nutzen versteht; rücksichtslos, wenn es den Vorteil des Landes und den eigenen gilt, eine echte Herrschernatur, der aber auch weichere Züge anhaften. So besitzt er viel Sinn für die Schönheiten der Natur, zugleich ist er aber auch misstrauisch und fürchtet seine nächste Umgebung.

NB.: Bei Wackernell, - Dörrer: Adolf Pichler S. 41 steht als Anmerkung: Die ersten Proben brachte der Scherrer 1901 Nr. 3 und 5. Diese Angabe muss auf Irrtum beruhen, weil weder in der besagten Nummer, noch in allen drei Jahrgängen von 1899 bis 1901 etwas vom Albrecht zu finden ist.

Ob sich sein Charakterbild nach der guten oder schlechten Seite hin entwickelt hätte, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Seite 46 ist Kaiser Albrecht ganz erfüllt von hehren Ideen.

"Stets habe ich gestrebt, du weisst es, Sohn!

Zu mehren unsres neuen Hauses Macht,

Dass es sich würdig an die alten Stämme

Von Deutschlands Fürsten Reihe: was dein Ahn'

Der grosse Rudolf, kühn und klug begonnen,
 Erspriesslich will ich's zu dem Ende führen,
 Das vorgeschaut sein Geist, das er gewollt."

Jedoch rein persönliche Habgier spricht aus den Worten
 Seite 53/54:

"Soll nur der Bürger sorgen für sein Haus,
 Der Bauer nur in weitgedehnter Scheune
 Dem Erben häufen langbewahrtes Gut ?
 Für sich bedacht ist jeder mit Gewinn
 Und sucht den andern rastlos zu verdrängen
 Und dieses soll dem König auf dem Thron,
 Der alle sie beherrscht, zum Schimpf gereichen?"

Kaiser Albrecht eine tragische Gestalt zu nennen, hängt davon ab, ob seine Habgier als Vergnügen an Privatbesitz oder als ein Bemühen um die Grösse, das heisst Vergrößerung des Landes erklärt wird. Herzog Johann trägt jugendlich sympathisches Gepräge, er versteht die Volksseele besser als sein Onkel, auch sein Schicksal ist, wenigstens wie es die Geschichte widerspiegelt, tragisch zu nennen. Albrechts Sohn Leopold tritt hinter der Person seines Vaters zurück. Er ist eine bescheidene, rechtschaffene Natur. Die andern Personen bilden gleichsam nur die Staffage, sind nur Nebenpersonen; die drei Bauern sind äusserst natürlich gezeichnet, freie Söhne der freien Schweiz. Die Anzahl der Personen ist nicht gross, was für ein Drama entschieden günstig ist. Es fehlen weibliche Rollen, das kann aber auch daher kommen, dass das Personenregister auf das Fragment allein beim Druck reduziert wurde. Die Ritter sind mit I und II bezeichnet, wie im "Studenten" und "Hutten", einige Nebenpersonen nach Shakespeares Vorbild benannt sind.

Pichler hat wenigstens in diesem überlieferten Fragment keine Gestalt ausgesprochen unsympathisch beurteilt, daher ist es auch schwer zu sagen, wo hinaus er mit dem Drama wollte. Nur die dritte Szene zeigt, dass Pichler die "Hutten-" und "Studenten-" Periode noch nicht ganz überwunden hatte, denn die beiden Ritter

ergehen sich in derben, scharfen Worten gegen den römischen Stuhl.

Die Sprache im "Kaiser Albrecht" ist realistisch, genau so wie in den beiden vorausgehenden Fragmenten. Die Rede ist (jedoch) etwas abgestuft, der König und dessen Sohn sprechen vornehmer, doch ohne jedes Pathos. Tschudi, Escher sind echte Schweizer Namen, dies spricht auch wieder für Realismus. Ebenso wie die historischen Namen Kaiser Rudolf, Gessler oder die geographischen Angaben ^{des} Wasgau^h Berge, der Rhein, die Aar, die Ostmark oder Schwaben, wie auch die historische Treue in kultureller Beziehung. Dazu sind noch zu rechnen "des Schlosses Söller", "der Kastellan oder die Habsburg", auch die fixierte Zeit der Handlung 1308. Abkürzungsformen wie: gält', stünd', setzt', fall' verleihen auch hier der Sprache leichte dialektische Färbung. Realistisch hinwieder wirken Redewendungen wie "Wenn ihr das Maul nicht zähmen wollt" oder "Die Kirche scheert dem deutschen Volk das Fell", desgleichen "Da möcht Ihr selbst den scharfen Kretzer saufen". Dialektisch ist auch: "Wider alle die Hände recken, um jedem abzuzwacken". Ohne einen Liedvers geht es auch in diesem Fragment nicht ab:

"Es setzte sich die Krähe fest

In eines toten Adlers Nest."

Besonders realistisch, der Wirklichkeit entsprechend, wirkt die Schilderung Tschudis vom schönen Gebirgsleben. Mit einem kleinen Sprüchlein schliesst das Fragment. Szenische Angaben und die Gesten sind genau bestimmt.

Es dürfte Pichler schwerlich ein Vorbild zu seinem "Albrecht" gedient haben. Zeitlich kämen drei Stücke in Betracht:

- 1.) 1780 "Kaiser Albrechts Tod" vom Jesuit^{en} Fr. R. Krauer.
- 2.) Gottfried Keller schrieb als Junge für das Puppentheater ein dreiaktiges Drama "Der Tod Albrechts, des römischen Kaisers".
- 3.) Ein Fragment von Grillparzer.

Necker 7: Lit. Serche
IV 309

S. Kellers Werke
Arnsperger 2. Aufl.
13.)

Wenn 2.) und 3.) auch vor 1843 entstanden sind, so kann sie der junge Dichter doch nicht gedruckt in die Hand bekommen haben; überhaupt ist ein Vergleich ob der geringfügigen Masse des Gelieferten nicht gut möglich. Nr. 1 wird Pichler schwerlich jemals (in die Hand ^{gesehen} bekommen) haben.

Den Dichter haben die Ausführungsarbeiten am "Kaiser Albert" keine Freude bereitet, das bestätigt er in einem Brief an U. Schuler vom 21. April 1843. Wien: "Die Habsburger sind fertig, nach einigen Monaten, wo mir das Werk gewissermassen fremd geworden, beginnt das Ueberarbeiten und ich kehre selbst zu kleinen Dingen mehrmals zurück. Fertig ist ein Gedicht bald, aber vollendet! Das ursprüngliche Schaffen ist unmittelbar eine Freude, das Ausfeilen, wodurch wir Rauhes glätten, Schroffes mildern, Flaches vertiefen, ist Reflexion, ist eine Mühe...." In einem andern Brief vom 12.2.1843 wird sichtbar, dass er um 1843 eifrige Geschichtsstudien getrieben hat. So heisst es u.a.: "Rudolf war gewiss in seiner Art ein tüchtiger Mann, jedoch mehr auf Deutschland berechnet und das hatte damals bereits enge Kulissen. Der welt-historische Zug beginnt eigentlich erst wieder mit Karl V. Am liebsten habe ich Maria Theresia, warein prächtiges Weib und der Kaisermantel ihren Schultern nicht zu weit..."

Pichler hat dazumal wahrscheinlich das 4bändige Werk von William Coxe-Dippold "Geschichte des Hauses Oesterreich von Rudolf von Habsburg bis Leopolds II. Tod" (1278 - 1793, Hamburg, - Lübeck, Wien 1818, studiert. Das Buch besass auch Schuler, der ihn schon 1841 zu eifrigem Geschichtsstudium anhielt. Das Gleiche tat Flir. Seine Hochschätzung gegenüber den Habsburgern die in einem merkwürdigen Widerspruch zu einem eventuell antihabsburgisch gerichteten "Kaiser Albrecht" stünde, drückte Pichler in einem Schreiben an C. Schuler (Dezember 1843) aus, worin u.a. zu lesen ist:

*Wohlens die Schillerarbeiten
Fall?*

*Z. m. F. 1892, 82
4 172*

"Im Belvedere grüssten mich von allen Wänden alte Bekannte. Ich nehme sichtlich zu im Verständnis dieser herrlichen Gemälde. Beim Heimgehen danke ich immer wieder den Habsburgern, dass sie diese Schätze zusammengebracht." Auch August Ludwig Frankl, mit welchem der Tiroler beim Bogner-Burgele in Absam und in Wien öfters zusammenkam, mag ihn auf die Geschichte verwiesen haben. Frankl hatte sich nämlich bald nach seiner Promotion zum Mediziner den geschichtlichen Studien zugewandt und bereits 1832 in Wien sein "Habsburgerlied" veröffentlicht.

Es bliebe zum Schluss noch die Quellenfrage zur Erörterung übrig. Die Bestimmung der Quelle ist schwierig, weil es sich hier um einen reinen Geschichtsstoff handelt, auch ist zu wenig Material überliefert, um auf reichlichere Details eingehen zu können. Das oben erwähnte Buch von Coxe-Dippold kommt für den Albrechtstoff als solchen nicht in Frage. Pichler selbst hat keine Quelle genannt, so blieb nichts anderes übrig, als die zu Pichlers Jugendzeit meist geschätztesten Werke, die auch Kaiser Albrechts Leben und Sterben behandeln, zu untersuchen, ob sie Quelle sein können oder nicht. Zum Vergleich wurden so 3 Werke herangezogen:

- 1.) "Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft" von Johannes Müller, Bd. I, II, Leipzig 1816.
- 2.) Hormayr "Oesterreichischer Plutarch" 1807-1814, 20 Bände, Bd. I.
- 3.) Menzel Wolfgang, "Geschichte der Deutschen", Bd. I, 1843.

Wenn sich auch das eine oder andere in diesen Werken gefunden hat, so kann noch immer nicht bewiesen werden, ^{das} ~~es~~ nicht irgend ein belangloses Buch, vielleicht ein Schulbuch, ebenso die nötigen geschichtlichen Daten in sich birgt. Es muss auch noch darauf verwiesen werden, dass Pichler sein Drama in Wien schrieb, wo ihm grosse Bibliotheken zur Verfügung standen, in

Z. m. F. 1905, 129

William Coxe - Dippold
"Gesch. d. Kaiserthums Oest."?

denen sich sicher manches Werk über habsburgische Geschichte findet, zumal da ja doch Wien einst die Hauptstadt der Habsburger war. Auch bleibt es schwierig, zu entscheiden, wo ungenauer Geschichtsbericht aufhört und wo die dichterische Freiheit anfängt. Ebenso braucht sich Pichler nicht auf eine Quelle allein gestützt haben, Schiller, Grillparzer u.a.m. haben auch meist mehrere Quellen benützt.

Müller I. 600, 4, 30,
Günter I. 49

Eine ausführliche Charakteristik Albrechts gibt Müller wie Hormayr. Beiden zeigen die guten wie die Schattenseiten auf, doch überwiegen bei Hormayr, dem Habsburgerverehrer, die schönen Eigenschaften. Auf Müller wie Hormayr könnte Pichlers Anschauung vom Wesen des Kaisers basieren, nur das eine stimmt nicht, dass er bei Pichler fabelhafte Selbstbeherrschung besitzt, seine Zunge im Zaum zu halten weiss und verschwiegen wie das Grab ist. Allerdings kann dieser Punkt nicht ausschlaggebend sein, denn einen wie das Grab Verschwiegenen kann das Drama nicht als seinen Helden brauchen. Pichler muss es von vornherein daran gelegen gewesen sein, den Kaiser nicht als reinen Unmenschen hinzustellen, denn sonst würde er bloss abschreckend, nicht tragisch wirken.

Dass Leopold von seinem Vater mit der Ostmark belehnt worden war, davon weiss keine Quelle zu melden, wohl aber steht bei Müller I. und auch bei Menzel I, 409, dass Rudolf seinen Söhnen Oesterreich, Steiermark und Krain übergeben hatte. Nachdem aber Kaiser Rudolf früh gestorben war und Albrecht der einzige Erbe blieb, ist es wohl möglich, dass dieser seinen Sohn mit der Ostmark belehnt hat. Albrecht hatte übrigens viele Söhne (Müller I, 597), Pichler konnte aber begreiflicherweise nicht alle für sein Drama verwerten.

Dass Johann, der Neffe Kaiser Albrechts, ein Recht auf Schwaben hatte, das ihm dieser als Vormund verwaltete, behaupten bloss Müller und Menzel. Cox-

Dippold ist gerade der gegenteiligen Meinung, nämlich dass Johann niemals Schwaben besessen habe, daher kann dieses Buch als Quelle von vornherein abgelehnt werden. Müller schreibt II, 761, Albrecht übervorteilte Johann an seiner Mutter Recht auf Böhmen und vorenthielt seines Vaters Erbschaft in Schwaben. Auch Menzel berichtet davon I, 419/20. Dass sich Kaiser Albrecht 1299 um Hennigau bemüht hat, ist bei Menzel I, 418 und bei Coxe I, 96 erwähnt. Dass er die Erbin Hennigaus dem Neffen als Ersatz für Schwaben bieten wollte, weiters dass er Schwaben seinem Sohn Leopold bestimmt hat und dass er die Ogtmark dessen Bruder als Lehen verleihen wollte, dies alles ist sicher Pichlers Phantasie. Schon deshalb kann es angenommen werden, weil Albrecht ja, wie schon erwähnt, viele Söhne hatte und der Dichter nur mit Zweien rechnete. Albrechts Wunsch, einmal das wackere Tirol zum Besitz seines Hauses fügen zu können, entspricht historischen Tatsachen, denn er war mit Elisabeth, einer Tochter des Grafen Meinhardt von Tirol und Görz vermählt und so konnte er natürlich leicht hoffen, nach dem Tode des Vaters seiner Frau dieses Land zu bekommen. Gesslers Tat ist durch Tellbekannt, ebenso der Bau von Zwingburgen. Die Worte Albrechts:

"Was liegt daran? Die Burgen waren nur
Von Stein; die lasst zerbröckeln, bald send ich
An ihre Marken meine stolzen Ritter:

Die sollen stehen ~~dann~~ als Türme dann von Eisen!"
Hat Pichler sicher im Anschluss an das Gedicht "Habsburgs Mauern" des Bonner Germanisten Simrock gedichtet. Wann dieses Gedicht veröffentlicht wurde, konnte (leider) nicht ermittelt werden. Auf geschichtliche Tatsachen gehen auch nachstehende Zeilen zurück:

"Einen neuen Freibrief

Will ich demselben (Schweizer Volk) wie dem
Pöbel Wiens

Plutarch 22
Menzel 409
Müller I, 601, 535

hd. 16, S. 50

4 S. 51

Am Kahlenberge blutig unterschreiben."

Davon berichtet Plutarch 57 und Müller I, 603 und zwar: "Albrechte drängte als die Stadt Wien, der Adel, Böhmen, Ungarn, Bayern und Salzburg wider ihn waffneten, die Wiener so, dass die Ratsherrn barfuss und barhaupt ihm die Schlüssel auf den Kahlenberg bringen mussten. Die ihm unbequemen Freiheiten zerriss er vor ihren Augen, hierauf überraschte, schlug und verjagte er seine saumseligen uneinigen Feinde."

Was die Personen anbelangt, so tritt einLichtenstein bei Müller I, 603 auf, jedoch auf der feindlichen Seite Albrechts. Dasselbe gilt von Menzel I, 420. Ein Lichtenstein tritt aber bei Plutarch 25 im Kampfe Albrechts und Rudolfs gegen Ottokar von Böhmen auf Seite der Habsburger auf.

Dass Kaiser Albrecht in der Schlacht am Hasenbühl 1298 Adolf von Nassau erschlagen hat, um sich auf den Thron zu schwingen, ist eine bekannte geschichtliche Tatsache. Diese Ereignisse schildern Plutarch 60 und Müller I, 617. Den Tod des Königs schildert Müller II, 4ff ausführlich. wie folgt: Bei diesem Ereignis spielen drei Edelleute eine gewisse Rolle, Walter von Eschenbach, Rudolf von Balm, Herr von Wart. Bei Pichler finden alle drei Männer Erwähnung, nur ist bei ihm Palm mit hartem P geschrieben und nicht Palm, sondern Wart heisst Rudolf. Interessant ist, dass man sich auf Grund der Quellen-erzählung ungefähr den weiteren Handlungsverlauf im Pächlerdrama rekonstruieren kann, denn bei Müller II, 4ff sind die eigentlichen Mörder des Kaisers Balm und Eschenbach. "Da spaltete Balm ihm den Kopf, da schlug Eschenbach ihm durch das Antlitz." Von Herrn von Wart heisst es aber bloss: "Betäubt stand Wart." Also spielt er hier gewissermassen eine Nebenrolle, wenn er auch als dritter Mitverschworener gilt. Bei Pichler ist Aehnliches der Fall. Wart

S. 51

wird von Herzog Leopold als sein Begleiter auf der Jagd erwähnt und Balm und Eschenbach von Johann von Schwaben: "Herr Walter Eschenbach und Balm erwarten uns." Die Beiden sind somit die engeren Freunde Johanns. Sie werden sich dann, nachdem sich Johann wirklich um sein Erbe bedroht gefühlt hat, mit ihm zum Mordanschlag verbunden und Wart wird eine gewisse Nebenrolle dabei gespielt haben. Somit kann geschlossen werden, dass es im Stück wirklich zum Mord Albrechts gekommen ist, weil sonst die Erwähnung der Namen der in den Quellen bekannten Mörder Albrechts keinen Witz hätte. Pichler lässt von König Albrecht Seite 55 sagen: "Erschlagen liegen Gessler, Landenberg." Dies ist historisch unrichtig. Bloss Gessler wurde von Tell erschossen. Landenberg musste Urfehde schwören, dass er nicht wieder in die schweizerischen Waldstädte kommen wolle. Mit den Waldstädten meint Pichler Schwyz, Uri, Unterwälden. Das, was die Bauern von ihren Vorrrechten aus Kaiser Rudolfs Zeit erzählen, berichtet auch Müller. Nach dem geschilderten Verlauf der Ereignisse bei Müller ersieht man, dass eine Gesandtschaft an den Hof vor Gesslers Tod, nicht nach demselben erfolgte. Damals trafen sie aber den König nicht an, weil er gerade mit seinem Schwager Krieg führte. So kam es zu Tells Tat. Pichler konnte die Ereignisse aber auch nicht gut anders gestalten, denn ihm war es ja nicht darum zu tun, die Tell-episode in den Mittelpunkt seines Dramas zu stellen, sondern Albrechts Tod und somit musste der Dichter Gelegenheit suchen, den Kaiser mit den Bauern irgendwie in Verbindung zu bringen, damit sein Charakter und die Zeitumstände klargelegt werden, auch wäre ein einfacher Totschlag auf der Bühne eine zu wenig interessante Handlung. Von der Fahrt nach Böhmen berichtet auch Menzel I, 419. Vom Bund der drei Städte und der Erneuerung desselben weiss Mül-

Müller II, 14
I, 633, 639

ler I, 605 zu erzählen. Von einem Hinweis auf den Reichstag zu Speyer, wo Kaiser Rudolf bestimmt haben soll, dass, wenn ein Reichsgericht dem Bedrängten nicht schnelles Recht schaffe, sich dieser helfen möge wie er könne, wurde in den Quellen nichts gefunden.

Aus obigen Quellenuntersuchungen ist zu ersehen, dass Pichler in seinem "Albert" ziemlich treu historischen Tatsachen gefolgt ist, weiters dass in den zitierten Quellen fast alles in allen drei, aber nicht alles in jeder einzelnen gefunden wurde. So können diese drei Werke zusammen ganz gut als Quelle gedient haben, müssen es aber durchaus nicht. Wie schon einmal erwähnt, ist es bei diesem Fall wirklich schwer, eine Quelle mit Sicherheit zu bestimmen. Vielleicht hat Pichler für das Geschichtsstudium auch Röpells "Grafen von Habsburg" Halle 1832 oder "Die Geschichte des Hauses Habsburg bis 1493" von Fürst Lichnowski, Wien 1836/44 verwertet. Seine Kenntnis über die Hohenstaufen, auf die er im "Kaiser Albrecht" u.a. angespielt hat, dürfte Pichler sicherlich aus Raumers 6bändigem Werk "Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit", Leipzig 1823 - 25 geschöpft haben.

" D i e T a r q u i n i e r " .

In den "Tarquiniern" handelt es sich kurz um Folgendes: Die Tarquinier, einst Beherrscher Roms, hatten höchst willkürlich regiert. Die Krone ihrer Schandtaten bildete die Gewalttat Aruns, des Sohnes des Königs an Lucretia. Brutus, nachmaliger Konsul Roms, vertrieb, nicht aus persönlichem Ehrgeiz, sondern empört über das tolle Treiben der Tarquinier, letztere aus Rom. Diese Ereignisse fallen in die Vorgeschichte unseres Dramas. In

den "Tarquiniern" wurde nun der Versuch der Vertriebenen, die verlorene Königskrone durch Kampf und List zurückzugewinnen, zum Problem des Stücks. Das Ziel wird nicht erreicht. Brutus bleibt der Stärkere, doch den Sieg muss er sich teuer erkaufen durch den Verlust seiner zwei Söhne.

Wie aus der kurzen Inhaltsangabe zu ersehen ist, kämpfen zwei Parteien um ein Ziel, die eine ihre einstige Machtstellung wieder zu erringen, die Gegenpartei dies zu verhindern. Das Drama ist also ein Zieldrama zu nennen und für diese Art von Dramen haben daher die von Saran-Spiess gegebenen Definitionen über einen Aufbau volle Geltung.

Bei der Untersuchung des Aufbaus der "Tarquinier" lassen sich nachstehende Hauptpunkte herauschälen: Nach Spiess 1911, S. 40 Nr. 5a gehört alles das, was vor das sogenannte erregende Moment fällt, ins Gebiet der Exposition. Diese hat den Zweck, den Hörer so weit in die Voraussetzungen einzuführen, dass er die Grundlagen des Stücks leicht übersehen kann. In diesem Pichlerdrama sind alle jene Verse, die zwischen Beginn des Dramas und dem erregenden Moment Seite 76 liegen, als Exposition anzusprechen. Man erfährt dadurch, dass die Tarquinier einst Herrscher Roms waren, Brutus sie aber vertrieben habe und der Hass gegen den Feind daher gross sei. Mit Tarquins

Worten Seite 76:

"Vom Konsul seufzen sie nach einem König
Und reifen meinem Plan...."

ist das erregende Moment gegeben. Dieses ist der Punkt, wo das Handlungsziel zum erstenmal deutlich sichtbar wird, es bezeichnet also den Beginn der dramatischen Handlung. Das Handlungsziel ist das, worum sich der Kampf der Parteien dreht, hier der in der Seele Tarquins aufgestiegene Wunsch, sich die Krone durch List und Krieg wiederzugewinnen. Seine Pläne gibt Tarquin durch folgende Worte kund:

*O. Spiess: Dramat. Abh. in
Lening. Anst. in
Kolle 1911, S. 40*

*O. Spiess: Dramat. Abh. in
Lening. Anst. in
Kolle 1918
siehe Einleitung*

*Die zitierten Verse sind
d. Gesamtangabe v. Bd.
Pichler's Werke entnommen.
16. Bd. S. Müller, München
Jug. 1907*

Spiess 1911, 40, Nr. 7

Nr. 6

Bd. 16, S. 76

....."Versuchen will

Ich heimlich sie, - ja selbst in Brutus Haus
Werd' ich die Fackel der Empörung schleudern,
Schon wankt Aquilius, der Schwester Sohn.
O könnt' ich auch noch Titus, Marcus locken,
Das wär' ein Tag!"

Und weiter sagt Tarquin:

"Zu diesem Krieg ^{Vejer}
Biet' ich ~~für~~ uns die ~~Wehe~~ auf."

Satz

Durch dieses demonstrative "diesem" verschmilzt
der Dichter beide Pläne zu einem, wie er ja auch
oben Seite 76 dem alten Tarquin sagen liess:

"Und reifen meinem Plan."

Und doch sind es zwei scharf zu trennende Pläne.
Was hier verwischt erscheint, sollte scharf heraus-
gearbeitet sein, damit der Zuschauer gleich von
Anfang an weiss, was eigentlich geplant ist. Von
einem Krieg war vor dieser Stelle Seite 77 ja noch
gar keine Rede. Erst durch längere Ueberlegung, be-
sonders aber durch die Verschwörungsszene, die
zweite des dritten Aktes, also schon ein bisschen
spät, kommen der Leser und der Zuschauer darauf,
wie die Sache gemeint ist. Tarquin und seine Kinder
Aruns und Augusta beschliessen, mit Hilfe des Nach-
barstamms, der Vejer, Brutus mit seinen Legionen
in offener Feldschlacht anzugreifen und für den
Fall, dass der Kampf für sie unglücklich ausgeht,
leiten sie noch vor dem Verlauf der Schlacht eine
Intrigue in die Wege, in die auch gemäss der Quelle
die beiden Söhne des Konsuln verstrickt erscheinen.

Diese Verschwommenheit und Unklarheit in
der Darlegung des beabsichtigten Handlungsverlaufs
verrät bereits hier den Epiker Pichler. Ein gewieg-
ter Dramatiker hätte diese Punkte weit schärfer
herausgearbeitet. Speziell bei einer Aufführung
mag dem Zuschauer Manches entgehen, was zur leicht-
teren Verständlichkeit der Handlung dienen sollte.

Und nebenbei bemerkt, erscheint die ganze Anlage des Stückes viel zu einfach für ein Drama, zu wenig spannend und vielleicht auch zu kurz, deshalb suchte der Dichter durch manches nicht streng Dazugehörige die Akte zu füllen. Dadurch tritt die Haupthandlung "Leiden und Freuden der Tarquinier" zu sehr in den Hintergrund, obwohl wenigstens gemäss dem Titel des Stückes diese als Haupthelden gedacht sind. Eine Schlacht, eine Bühnenschlacht, sollte für den weiteren Verlauf des Dramas entscheidend sein? Man kann voraussehen, dass sich dies nicht sehr bühnenwirksam gestalten wird. Lessings "Emilia Galotti" hat, abgesehen davon, dass für des Prinzen eigenen Plan die Parallele in Pichlers "Tarquiniern" fehlt, eine sehr ähnliche Anlage. Auch Marinelli hat zwei Pläne bereit. Er will den Grafen Appiani zur Gesandtschaft nach Massa bewegen, er rechnet aber mit einem etwaigen Misslingen und deshalb bespricht er mit einem Gedungen einen eventuellen Ueberfall. Bei Lessing hängt also die Entscheidung von der Unterredung des Grafen mit dem ihm von vornherein unsympathischen Marinelli ab. Das ist ganz anders dramatisch wirksam als eine Bühnenschlacht wie die in den "Tarquiniern", wo nicht einmal alle Hauptpersonen aktiv eingreifen und bloss der Schlachtausgang, aber nicht ein Zusammenprallen beider Gegner gegeben wird.

Adolf Pichler hätte Brutus vom Verrat wenn nicht schon definitiv wissen, so doch wenigstens etwas ahnen lassen sollen. Oder die Verschwörung hätte auf die Schlacht so Einfluss nehmen müssen, dass dadurch mehr Spannung entstünde. Mit einem Wort: der Dichter hätte den Stoff ganz anders, vielleicht ^{auch} etwas freier, der Quelle gegenüber anpacken müssen, um ein bühnengerechtes Drama in die Welt stellen zu können.

Der weitere Verlauf des Aufbaues der "Tarquiner" gestaltet sich folgendermassen: Die zweite Szene des ersten Aktes hängt mit der vorhergehenden kausal zusammen. Dort hatte Tarquin beschlossen, für den bevorstehenden Krieg mit Rom die Vejenter als Bundesgenossen anzuwerben. In den Zwischenakt fällt sein Gang zu dem benachbarten Veji. In der zweiten Szene des ersten Aktes tritt er selbst im Senat auf. Während die Verhandlung im Gang ist, erscheint Publius als Gesandter des Konsuls und fordert von den Vejentern die Auslieferung Tarquins. Durch diesen Schachzug hat es Pichler verstanden, Spieler und Gegenspieler gleich zu Anfang handelnd zu verbinden. Nach einigem heftigen "Für und Wider" in der Unterredung erreicht die steigende Handlung ihren ersten Punkt zur Höhe hin. Mit dem wirksamen Ausruf der Vejer:

"Den Römern Krieg!"

S. 8f schliesst der erste Akt.

Dieser Kriegsfaden, wie man ihn nennen könnte, läuft weiter und verknüpft die anstossende Szene, die erste des zweiten Akts mit der vorausgegangenen. Wiederum muss eine kleine Zwischenhandlung hinter der Bühne angenommen werden und zwar die Rückkehr des Boten zu Brutus, denn der zweite Akt beginnt mit des letzteren Worten:

"Schon brachte Publius den Krieg aus Veji,

Darum entböt ich Euch so spät hierher."

S. 90 Diese erste Szene des zweiten Aktes ist dramatisch kaum wirksam. Sie drängt aus sich heraus nicht vorwärts. Die Handlung als solche ruht. Das einzig Bedeutendere, was sich in dieser Szene ereignet, ist, dass Brutus die Liste der für den Heeresdienst freiwillig Gemeldeten in Empfang nimmt und zuletzt, nachdem der Liktor gemeldet hat, dass das Lager für das Heer abgesteckt sei, zum Kampf aufruft. Die ganze Szene, die vor allem jedenfalls den Zweck

1. Höhe der steigenden Handlung:

hat, einmal den Hauptgegenspieler Brutus vor Augen zu stellen, hat episodenhaften Charakter.

Der Dichter mag an diesem Akt entweder deshalb gescheitert sein, weil er im Gegensatz zum leidenschaftlichen Ungestüm der Tarquinierfamilie den "starren Brutus" in all seiner Herbe und Festigkeit wirksam herausarbeiten wollte oder aus dem Drang des geborenen Epikers heraus, der sich leichter in Einzelzüge verlieren darf, weil auf einen straffen Handlungsverlauf keine weiteren Rücksichten zu nehmen braucht.

Hat diese Szene keine Spannung erzeugen können, so gelingt dies in den nächsten auch nicht. Rein äusserlich aber auch nur so hängt die anschliessende zweite Szene des zweiten Aktes mit der ersten des zweiten Aktes zusammen, denn im "römischen Lager" glückt es Aruns, die Söhne des Konsuls für seinen Plan zu gewinnen. Innerlich ganz unvermittelt reiht sich dieser Akt an die vorhergehende Brutusszene. Der Zusammenhang mit dem ersten Akt, in welchem die Kinder des alten Tarquin beschlossen hatten, der Intrigue selbst die Wege zu bahnen, wird kaum mehr gefühlt. Der Kriegsfaden erscheint dadurch gewaltsam abgerissen, umso mehr, als diese wie die nächstfolgende Szene grossen Raum für sich im Drama in Anspruch nehmen und im Hinblick darauf, dass diese Szenen entsprechend dem weiteren Verlauf der Handlung, in welcher eine neue Figur, Aquilius Führender wird, ebenfalls episodenhafter Charakter haben. Für sich genommen, das heisst in Bezug auf den Verlauf der Handlung, bis zu diesen beiden Szenen Aruns-Titus, Augusta und Markus sind sie aber dramatisch wirksam. Dadurch, dass es Aruns in der zweiten Szene des zweiten Aktes gelingt, Titus für den Verrat zu gewinnen, wird die Handlung ein Stück weiter dem Ziel zugeführt. Man kann hier eine zweite Stufe der stei-

2. Stufe der steigenden Handlung:

genden Handlung ansetzen.

Die nächste Stufe darf dort gesucht werden, wo Augustens Ueberredungskünste die Gewissensqualen in Markus' Seele besiegen. Dies ereignet sich in der dritten Szene des zweiten Aktes.

Zwischen zweiter und dritter Szene besteht kausaler Zusammenhang. Aruns schickt Markus, bevor er noch Titus für sich gewonnen hat, zu seiner Schwester Augusta ins tarquinische Lager. In diesem spielt eben die dritte Szene des zweiten Aktes.

Da Markus und Titus für den weiteren Verlauf der Verschwörung nicht ausschlaggebend, sondern bloss zu Warten und Schweigen verurteilt sind, muten beide Szenen wie zwei Arme an, die ins Leere stossen. Besonders die eine mit Markus-Augusta, denn man fühlt instinktiv, dass sich Markus in dem Augenblick, da er auf Anraten des Aruns zu dessen Schwester ins Feindeslager eilt, bereits verkauft hat. Er hat zwar noch einen Seelenkampf auszukämpfen, aber man hält ihn sowieso schon von vornherein für verloren.

Ebenso unvermittelt, wie sich die beiden Intriguenszenen an die Brutusszene anschlossen, reiht sich nun der dritte Akt, die Schlachtszene an diese Intriguenszenen. Auch hier wird der Zusammenhang mit der dazugehörigen ersten Szene des zweiten Aktes nicht mehr gefühlt, umsomehr, als das eigentliche Treffen in den Zwischenakt verlegt ist und auf der Bühne nur mehr der Schlachtausgang dargestellt wird. Lessing hatte die Vorbereitungen für den zweiten Plan in seiner "Emilia Galotti", die Unterhandlungen Marinellis mit dem gedungenen Mörder zwecks eines Ueberfalls und eventuellen Mords hinter die Bühne verlegt und der Entwicklung und ^AAufführung des ersten Plans, Marinellis Gang zu den Galottis und seiner Unterredung mit dem

3. Stufe der steigenden Handlung:

Grafen Appiani so freien Spielraum gelassen. Das Gleiche hätte Adolf Pichler machen können, dann hätte die eine Handlung die andere nicht fortwährend gestört.

Der Kampf, den der Zwischenakt und diese erste Szene des dritten Aktes zum Inhalt haben, endet mit dem Sieg der Römer. Aber das Drama ist hier nicht zu Ende, es ist nur eine Art Teilsieg, Veji ist zwar so gut wie verloren, aber noch nicht eingenommen. Die Tarquinier und Mitverschworenen sehen voraus, dass sie nichts mehr zu hoffen haben und lassen nun die List wirken. Insofern als der Schlachtausgang für den weiteren Verlauf der Handlung entscheidend wird, drängt auch diese Szene die Handlung ein Stück weiter fort und man darf hierin eine neuerliche Steigerung zur Höhe hin erblicken und die vierte und letzte Stufe der steigenden Handlung ansetzen. In der zweiten Szene des dritten Aktes erreicht die dramatische Handlung ihren Höhepunkt. Aruns ist es nach mühevoller Verhandlung mit den Verschworenen gelungen, einen neuen Hauptgegner, Aquilius, den Neffen Sabinens, für seine Pläne zu gewinnen. Der Erreichung des Zieles scheint nun nichts mehr im Wege zu stehen. Band 16 S. 134 sagt Aquilius:

"Die Stunde flieht, so kommt denn morgen nachts,
Wir öffnen euch das Tor- "

Damit ist der Höhepunkt im Drama erreicht. Die Höhe ist die Stelle, wo die Partei, die der Katastrophe unterliegt, ihrem Ziel am nächsten ist. Auch dieser Szene haften, obwohl sie den Höhepunkt in sich birgt, Mängel an. Aruns sinkt ganz zur Marionette des Aquilius herab.

"Wer ist nun König ? -

Ich! Aquilius !"

Und Aruns:

"Wir weichen der Notwendigkeit nicht dir."

4. Stufe der steigenden Handlung:

Höhepunkt:

0. Spielt 1911, 4. A. N. 9

Aquilius verfolgt sein eigenes Ziel; er wünscht die Tarquinier zwar wieder auf den Thron zurück, aber er selbst möchte mitherrschen, mitbefehlen. Aquilius 130/31.

"Ich ford're keinen Dank, nur eins versprecht,
Dass ihr zu Rom nichts ohne uns beginnt.
Das ^{erste} 2. noch kein fremder Söldner darf -"

Aruns entgegent 131:

"Vernahm ich recht ? Dann wärt ihr König !

Das Erste ? - Sei's! - Das Zweite fordre nie!"

Durch dieses neue Ziel, diesen neuen Gegner, wird die Einheit der Handlung durchbrochen, das Interesse von den Tarquiniern auf Aquilius verlegt und die Söhne des Brutus, mit denen vorher im Drama des langen und breiten wegen der Verschwörung verhandelt worden war, haben hier, in dieser wichtigen Szene kaum etwas zu sagen. Titus lässt sich durch Markus vertreten und dieser selbst spielt während der Debatte zwischen Aruns und Aquilius eine untergeordnete Rolle.

Ganz unvermittelt tritt allerdings Aquilius nicht auf. Adolf Pichler hat es verstanden, das Auftreten Aquils durch mehrmaligen Hinweis auf dessen Person im Lauf des Dramas vorzubereiten. Bereits Seite 76 wird von Tarquin sein Name genannt:

"Schon wankt Aquilius, der Schwester Sohn."
Seite 92 tritt dieser selbst auf und Seite 104 sagt Aruns von ihm zu Titus:

"Plan, Weg und Mittel weiss Aquilius."

Also durch drei Stufen lässt uns der Dichter die Gestalt des Aquilius und seine Absichten immer vertrauter erscheinen. Zuerst heisst es bloss, Aquilius wanke, dann erscheint er Brutus und Publius bereits äusserst verdächtig und zuletzt ist er Hauptagitator bei der Verschwörung. Diese fei-

nen Einzelzüge nützen aber alle nichts, denn die Figur des Aquilius ist in dieser zweiten Szene des dritten Aktes derart packend und mächtig gegenüber den anderen Mitspielenden herausgearbeitet, dass sie letztere vollkommen in den Schatten stellt. Sorgen und Wünsche der Tarquinier und des Brutus sind vergessen, nur Aquilius beherrscht im Augenblick die Situation.

Warum tat dies Adolf Pichler? Nun, er wird eben selbst gefühlt haben, dass durch ein weiteres Vorherrschen der Willensmächte der beiden Brutus-söhne die Tarquinier nur noch mehr zurückgedrängt werden würden und da griff er zu diesem Mittel, das ihm aber zu keinem bessern Erfolg verhalf. Der Epiker Pichler mag dann wieder an diesem neuen Ereignis Freude gefunden und sich deshalb liebevoll in die einzelnen Details versenkt haben.

Wie diese zweite Szene des dritten Aktes mit der vorhergehenden kausal zusammenhängt, so auch dieselbe in der ersten Szene des vierten Aktes. Während Brutus bei einer Belagerung Vejis die Mauern dieser Stadt zu Fall zu bringen sucht, eilt Darius, ein Sklave, der die Verschworenen belauscht hatte, zu ihm und berichtet vom Verrat. Der Verrat des Sklaven aber bedingt nun eine Wendung der Handlung. Vorerst ist seine Erzählung aber nur eine Anklage, die Brutus vor eine vollkommen ^{revidierte} (vollendete) Lage stellt, falls sie sich bewahrheitet. Es ist also scharf zu betonen, dass der Sklavenbericht bloss als Anstoss, nicht als Ursache zum Umschwung zu betrachten ist. Dadurch wurde Brutus rechtzeitig die Möglichkeit gegeben, die Dinge zu seinen Gunsten zu gestalten. Mit dem Beweis, seinem Eindringen in Rom, ist der Umschwung vollzogen. Brutus: "Fesselt sie!"

Wie alles im Drama, so sollte auch der Umschwung aus innerer Notwendigkeit aus dem Vorhergehenden

Umschwung IV II
Bd. 16, 150

hervorgetrieben werden. Das Horchen des Sklaven bleibt aber blosser Zufall. Insofern hat sich auch hier der Dichter gegen die Einheit, das ist innere Verknüpfung der Handlung, vergangen. Im Vorwort zur Dramenausgabe von 1896 schreibt dieser selbst über die Verwertung des Zufalls in seinen "Tarquiniern" folgendes:

"Den Zufall, dass ein Sklave horcht, habe ich aus Livius beibehalten, gar nicht einmal einem bekannten, sondern sehr trivialen Zufall! Vielleicht umso besser, weil er trivial ist. Dann ist der Zufall eben nur Zufall, nicht bewegende, wesentliche Macht des Dramas; eine äusserliche Nebendache, während die Entwicklung des Stücks in das Innere der Personen und ihren freien Entschluss gelegt ist. Dadurch soll das Drama Drama bleiben und nicht zum Ereignis werden. Ihr zuckt mit den Achseln; ich auch! Lebt wohl!".....

Es ist nicht recht verständlich, warum der Zufall, weil er trivial ist, nicht bewegende wesentliche Macht des Dramas sei. Nebenbei bemerkt, ist dieser Zufall zwar wirklich nicht wesentliche Macht des Dramas, weil die Entwicklung des Stückes, wie der Dichter selbst sagt, in das Innere der Personen und ihren freien Entschluss gelegt ist, wohl aber bewegende Macht, weil er ja den Umschwung herbeiführt. Mit andern Worten: Brutus entschliesst sich, nach Rom zu gehen, weil er von dem Sklaven von der geplanten Verschwörung gehört hat, es steht ihm aber frei, die Sache zu glauben oder nicht; auch hätte der Sklave in der Aufregung von Publius oder Brutus getötet werden können, dann wäre die Sache sowieso verloren. Die Verwertung des Zufalls ist kein begründetes Hilfsmittel. Es hätte die Möglichkeit bestanden, die Handlungsweise des Sklaven bereits im ersten Teil des Dramas begründend vor-

zubereiten. Davus hat keine Verbindung mit der früheren Handlung, da er damals nicht aufgetreten war und unvorbereitet an diese Stelle von aussen hereingeworfen wurde und keiner der Mitspielenden von ihm Notiz genommen hat, bis der Verrat verübt war. Wäre der Verrat des Sklaven z.B. ein Racheakt gewesen, so bliebe sein Auftreten motiviert.

Die erste Szene des fünften Aktes bringt die Hinrichtung. Sie ist rein episodenhafter Natur, sie zerdehnt das Drama zu sehr. Ein Wort aus dem Munde des Aruns z.B. hätte genügt, darauf hinzuweisen, dass die Verschworenen zu Rom gerichtet worden sind. Wenn Adolf Pichler im Vorwort zu seinem Drama betont, dass auf dem Theater das Stück mit der Hinrichtung der Verschworenen zu schliessen hätte, so kann dem nicht beigestimmt werden. Bei einem solchen Schluss wäre das Gesamtproblem auf die Brutushandlung hinübergeschoben. Eine Katastrophe bricht bloss bis zu einem gewissen Grad für Brutus herein, er muss seine Söhne opfern, nicht Tarquin; die Tarquinier haben ihr Ziel noch nicht endgültig verfehlt, sie stehen nach dem Misslingen ihrer zwei Versuche genau so unverletzt da wie zu Anfang des Dramas. Daher setzte der Dichter das Drama auch weiterhin fort. Alle Fäden nach dem Umschwung sind aber sozusagen beendet, das ganze Gewebe war zu einfach für einen Dramenbau. So blieb dem Dichter nichts anderes übrig, als mit einem neuen dritten Plan wiederum eine Verwicklung zu erreichen. Besser hätte es gewirkt, wenn nun endlich Brutus den Kampf aktiv in Angriff genommen hätte. Aber dem ist nicht so. Aruns beredet seinen alten Vater, noch einmal den Kampf mit Hilfe der Vejer zu wagen. Sein Wahlspruch lautet:

S. 161

"Wer immer wagt, gewinnt am Ende doch."

Also in drei Etappen von einem gewissen Tiefstand

Bel. 10, S. 69

bis zu einer Art Höhe oder Entscheidung hin verläuft die Entwicklung der Handlung. Es wird fortwährend auf eine gewisse Spitze hingearbeitet, die Sieg lautet, aber keine definitive Entscheidung bringt. Es macht den Anschein, als ob mit Absicht eine Lösung der Konflikte hinausgeschoben wäre, damit das Drama die nötige Länge erreicht. Nacheinander, rein episch, nicht ineinander verschlungen, laufen die Fäden. Deshalb kann das Drama auch keine Spannung erzeugen. Störend wirkt auch, dass zweimal ein Schlachtausgang im Drama entscheidend sein soll. Es ist dies eine Wiederholung der gleichen Idee, ganz derselben Situation. Der erste Plan scheiterte im dritten Akt, ^{denn} die Tarquinier verloren die Schlacht, der zweite Plan scheiterte durch den Verrat des Sklaven, der dritte Plan wird durch den Tod der beiden Haupthelden Brutus und Aruns wertlos gemacht.

Die dritte Szene des fünften Aktes bringt die Katastrophe. Jetzt erst bricht das Verhängnis für die Tarquinier herein, jedoch nicht bloss für diese, sondern auch für die "Familie Brutus". Die Söhne sind bereits hingerichtet, Brutus fällt im Zweikampf mit Aruns und Sabina ist allein in der Welt zurückgelassen. Aber auch Augusta und Aruns fallen und der alte Tarquin ist seelisch restlos vernichtet. Somit hält sich die Tragik beider Schicksale förmlich das Gleichgewicht, im Gegenteil wirkt sogar Brutus tragischer, denn er handelt aus Prinzipien heraus, während die Tarquinier massloser, wenn auch fesselnder Ehrgeiz beseelte. Immerhin kann man sagen, dass durch diesen Umstand das Interesse durch das tragische Schicksal der Brutus-Familie stark von den Tarquiniern abgezogen wird. Während Tarquin als müder Wanderer irrend die Welt durchzieht, ringt sich die Idee des Brutus "Frei vom Tyrannen" siegreich zum Licht durch. Ein Schlusssatz

Katastrophe V, 3

ganz im Geschmack Schillers verleiht dem Drama die letzte Rundung:

" Du hobst dich über Menschen stolz empor,
Der Götter heil'ger Zorn hat dich zermalmt."

Dieser Schlusssatz ist ein deutlicher, neben dem Titel zweiter Beweis, dass Adolf Pichler wirklich bloss den letzten Römerkönig im Auge hatte. Dadurch, dass aber im Stück die meiste Zeit hindurch die Initiative des Aruns vorherrscht, zersplittert das Interesse. Zuerst ist Tarquin selbst Hauptagitator, dann sein Sohn und er, zuguterletzt bloss mehr der Sohn allein. Der alte Tarquin ist bereits vor der letzten Entscheidungsschlacht ein gebrochener Greis, der nichts mehr im Leben erhofft.

Ein anderes Stück mit Pluraltitel wäre z.B. Gustav Freytags "Die Fabier" 1859. Hier handelt es sich aber um einen grösseren Stamm, nicht bloss um eine Familie von drei Personen. Ihr Schicksal ist weit schärfer und einheitlicher herausgearbeitet als das der Tarquinier bei Pichler. Obwohl auch bei Freytag, Cäsar, der Konsul, dessen Sohn Markus durch ihre Persönlichkeit aus der Masse herausragen, stört es nicht so wie bei Pichler, denn entgegen diesem, wo Tarquin, Aruns und Augusta eines Willens sind und bloss abwechselnd der eine oder andere mehr zu Wort kommt, handelt es sich bei den Fabiern um persönliche Gegensätze zwischen dem Konsul und dem ganzen Stamm. Auch ist nur das Schicksal der Fabier deutlich in den Vordergrund gerückt, während alles Andere episodenhaften Charakter trägt. Das Typische: "Wir Fabier!" wird stets neu in die Welt hinausgerufen und verleiht dem Stamm jenes einheitliche Gepräge, was ihn so fesselnd macht. Fortwährend wird die Zusammengehörigkeit betont. So:

"Das sind die Wölfe Roms, die Fabier."

"Es lärmt die Schar der Fabier heran."

*J. Freytag, die Fabier
Les. V. III. Dramat. II.
Leipz. - Kugel 1910, S. 115
H.*

*S. 117, 119,
121*

"Herab ihr Brüder, Raum den Fabiern!"

Die Fabier treten immer in Gruppen auf, entweder reden vier Stimmen oder alle auf einmal, selten eine allein. Konsul Cäsar und Sohn machen eine Ausnahme. Der Schluss des Stückes verbindet alle zu einem Begriff: "Wir Fabier". Um diese Schlusswirkung zu erzielen, musste ihr eine Art Spaltung unter den Fabiern vorausgehen. Die einheitlichen gemeinsamen Antworten erreichen oft die geschlossene Wirkung des antiken Chors; besonders deutlich wird dies im Vers Seite 239 sichtbar:

Fabier: "Entsetzlich tönt des Greises wilde Klage,
In Grausen bebt und banger Furcht das Herz."

Das am Schluss des Stückes Sich-eins-fühlen Cäsars, des Konsuls, mit seinen Fabiern kommt wirksam zur Geltung in:

Cäsar 245: "Darum erbitt' ich heute den Krieg mit Veji
für mich und mein Geschlecht."

Von solch scharfer Herausarbeitung des Typischen eines Stammes kann in den "Tarquiniern" keine Rede sein. Nach ähnlichen Prinzipien wie Freytag verfuhr O. Ludwig in seinen "Makkabäern".

Es fragt sich nun, warum hat Adolf Pichler den Tarquiniusstoff überhaupt aufgegriffen? Was mag ihn daran gefesselt haben? Auf das Thema verfiel er einige Jahre vor der grossen 1848er-Revolution. Das Vorwort sagt, dass die Idee des Stückes ist, den Gegensatz zwischen Recht und Willkür, Republik und Monarchie zum Ausdruck zu bringen. Somit wurde das Stück zeitgemäss. Dasselbe meinte der Dichter auch, als er im Vorwort von 1861 den Nachsatz hinzufügte: "Vielleicht ist eine Zeit, wo List und Gewalt alle Sorgen des Staatenlebens erschüttern und der Moloch des rohesten Egoismus die blutigen Hände nach der Weltherrschaft ausstreckt, nicht ungeeignet zur Veröffentlichung eines solchen Dramas. Auf den Rodrigostoff verfiel Pichler unge-

fähr zur selben Zeit. Nicht die Tarquinier, sondern "der letzte Römerkönig"; so lautet der ursprüngliche Titel, hat den Dichter angezogen. Auch im "Rodrigo" handelt es sich um einen letzten König, den letzten Westgotenkönig. Es ist typisch für Pichlers damalige politische Einstellung. Sicherlich hat sich der Dichter nebenbei von der Fülle geschichtlicher Details blenden lassen. Das spricht wieder für seine epische Veranlagung. Mit sichtlicher Liebe hat er sich in die Gestalt des Aruns hineingelebt, deshalb wirken dessen leidenschaftliche, hasserfüllte Worte, wie überhaupt alles, was sich um die Person des Aruns dreht, so ansprechend. Auch das Schicksal der Brutuspartei hatte ihn mächtig angezogen, dadurch zersplitterte das Interesse. So übersah Pichler ^{das die Tarquinier} deren Wesen, massloser Ehrgeiz, Willkür und Rücksichtslosigkeit charakterisiert, keine tragischen Helden abgeben konnten, weiters dass sich der Tarquinierstoff zusammen mit dem Brutusstoff unmöglich zu einem Drama, in welchem Erstere die Hauptrolle spielen sollen, verquicken lässt. Andere Dramatiker wie Voltaire oder Ponsard haben sich entweder bloss mit Brutus und dem Schicksal seiner Söhne beschäftigt oder Lucretia zur Hauptheldin gemacht.

F. Koch hat in seiner Arbeit "Albert Lindner als Dramatiker" die Namen aller derjenigen aufgezählt, die Tarquin zu einem dramatischen Haupthelden stempeln wollten. Es sind dies alles, Bodmer ausgenommen, in der Literatur sehr unbekannte Namen, und jeder ist in seinem Unternehmen gescheitert. Ein geborener Dramatiker hätte sich den Tarquinierstoff auch nicht als geeigneten Vorwurf für ein Drama ausgewählt.

Für das Bühnendrama gilt der Satz: Was nicht vorwärts drängt, ist nicht dramatisch wirksam. Dies bezieht sich auf die Sprache und vor allem auch auf

Koch of: Albert Lindner als
Dramatiker
1914, II 28-43
(1914, IV, 43)

den Fortgang der Handlung. Bewusst beabsichtigte retardierende Momente sind aber spannungsbelebend. An solchen Elementen fehlt es in den "Tarquiniern" nicht.

Das Erste wird deutlich sichtbar durch die Worte Procas, des Vorsitzenden der Senatoren :

S. 83 "Porsennas Schatten tritt mir vor die Seele
Und warnt vor diesem Krieg."

S. 88 Ein Zweites bildet das Auftreten des Publius. Er
versucht einen Abfall der Vejer von Tarquin zu erreichen. Es gelingt ihm jedoch nicht. Sabina mit ihrer Warnung tritt als letztes retardierendes Moment in Szene.
V, 1

S. 165 Was in der ganzen Anlage des Stückes typisch episch ist, fand bei der Besprechung des Aufbaus bereits Erwähnung. Hier möge noch ein weiteres, anscheinend episches Element betont werden. In der zweiten Szene des fünften Aktes schildert Atellius den Tarquiniern den Verlauf der Hinrichtung. Dies wirkt störend, denn die Hinrichtung findet ja in den jüngeren Fassungen auf der Bühne selbst statt und so bedeutet die Beschreibung des Boten nur ein unnützes Füllsel. Entweder hat der Dichter Pichler diese Stelle nachträglich zu streichen vergessen, oder der Epiker Pichler fand nichts Störendes daran.

In der ersten Szene des dritten Aktes wurde das beliebte Mittel der Teichoskopie verwertet. Sie ist an und für sich episches Element, ein *dum agitur*, *refertur*. Klopstock hat sie als Erster in seiner Hermannschlacht mit Meisterschaft und im grossen Masstab gebraucht. Bei Shakespeare wird sie selten verwertet, dafür ist die antike Mauerschau umso bekannter. Von dort dürfte Pichler auch dieses technische Hilfsmittel übernommen haben, las er doch stets zu seiner dramatischen Einschulung die griechischen Tragiker wie Sophokles oder Aeschylos. Die Teichoskopie bleibt auch bei möglichster Umsetzung ins

Scherrer May: Kampf d. König
im alt. Drama v. J

Schubert - Kleist

Zürich 1919, 59, 57, 62
173, 217/18

Dialogisch-Aktionelle nur schilderndes, ruhendes Element. Bei Pichler fehlt sogar der Dialog, sie ist reiner Monolog und in dieser Hinsicht dürfte er ziemlich allein in der Literatur dastehen, dafür hat es aber der Dichter verstanden, durch das unmittelbare Eingreifen des Herdonius in die Schlachtentwicklung, durch das für Tarquin bestimmte Zeichengeben, die bloße Beschreibung in Handlung umzusetzen. Die Hügelschau des Herdonius ist motiviert durch dessen eigene Angaben:

" Auf diesen Hügel sandte mich Tarquin,
Den Gang der Schlacht durch Zeichen ihm zu künden."

Der unentbehrliche Glückswechsel bringt packendes Leben in den Monolog. So wurde das an sich epische Element in dramatische Wirkungskraft verwandelt.

An Monologen als solchen ist das Drama äußerst reich. Den Vierern im "Rodrigo" stehen neun in den "Tarquiniern" gegenüber. Die Monologe machen die lyrischen Elemente im Drama aus. Das Wesen des Monologs lässt sich so definieren: Erst eine solche Szene oder Rede, in der eine einzelne Person für oder mit sich selbst spricht. Er dient dazu, die inneren Gemütszustände der handelnden Personen zu lebendiger Anschauung zu bringen und die Triebfedern ihres Handelns darzulegen, auch wohl bloss die äussere Situation zu klären. Wie alles im Drama, so muss auch der Monolog an seiner Stelle motiviert, sein Eintreten verständlich, natürlich und für den Zusammenhang des Ganzen notwendig erscheinen. Man unterscheidet 4 Arten:

- 1.) einen technischen Monolog, der aus dem Bedürfnis der Zuhörer nach Klarheit,
- 2.) einen dramatischen, der aus der Sucht des Helden nach Klarheit der Situation herausgesprochen wird,
- 3.) einen lyrischen, den sog. Abschiedsmonolog und
- 4.) den verdeckten Monolog.

Reallexikon 2, 402 ff.
Annahmen:
Dichterisches Kunstwerk:
Kap. Trauer

Volle dramatische Berechtigung kann den Monologen allerdings nur dann zugesprochen werden, wenn sie den Fortschritt der Handlung fördern, es sind aber auch die oben erwähnten Momente ausschlaggebend.

S. 80

Den ersten Monolog im Drama hält Augusta. Er fällt in den Schluss der ersten Szene des ersten Aktes und ist am ehesten ein technischer Monolog zu nennen. Augusta wälzt alle Schuld, die die Ursache ihrer Vertreibung bildete, auf Aruns. Zugleich gibt sie zu verstehen, dass sie zwecks Erreichung des gesteckten Zieles zum Aeussersten bereit ist. Die Sprache soll im Monolog antithetisch sein, sie ist hier teilweise dramatisch bewegt:

S. 80-81

"Ja, zürnen muss ich ihm. Doch schärfer fasst
 Mich Grauen an, gedenk ich in der Nacht....
 Sie war ein Weib, das hat ein Weib getan,
 Drum spotte unsrer nicht....
 Mehr will ich noch als sie...."

S. 115

Als zweiter Monolog ist die Teichoskopie in der Schlachtsszene anzusehen. Besonderes Leben kommt in diese Hügelschau durch die lebhafteste Anteilnahme des Beobachters des Schlachtverlaufes. Herdonius stösst zeitweise kurze abgebrochene Sätze aus. Er ist ganz im Bann des Schlachtgewühls, so ruft er einmal temperamentvoll aus: "Schlagt die Zähne ein, Wo im Gedräng zum Fechten nicht mehr Platz." Pichler ist es durch geschickte Wendungen gelungen, die unmittelbare Nähe des Schlachtfeldes anschaulich zu machen. Akustisch und optisch scharfe Beobachtungen lassen sie glaubhaft erscheinen. So heisst es z.B.:

"Auf seinem Panzer rinnt
 Vom Hals das Blut.....
 Die Schwerter blitzen, Knie an Knie gestemmt,
Ein Schweigen grauenvoll,
 Das nur ein Todesseufzer unterbricht."

Zuerst schildert Herdonius die allgemeine Lage der

Truppen, dann geht er zum Schicksal der kämpfenden Haupthelden über, zuguterletzt wird der Verlauf der Schlacht eindringlich vor Augen gestellt. Durch Verlegung der Betonung wirken nachstehende Zeilen äusserst plastisch:

S. 116

"Die Römer rücken vor mit schwerem Schritt,
Langsam, unwiderstehlich!..."

Durch die Beobachtungstechnik, die gegenüber Bühnenschlachten einfaches technisches Hilfsmittel ist, erreicht der Dichter, dass das Sichtbare durch das bloss Geahnte, das klar Erkennbare durch das unheimlich Drohende, die Aktion durch die Spannung ersetzt wird.

3.) Den nächsten Monolog im Drama spricht Aruns, er bereitet durch seine Worte;

S. 117

"Hörst du nicht
Das Wehgeheul, das jetzt aus Veji schallt
Ist Nachtigallensang dagegen nur
Wie's bald die Gassen Roms erfüllen soll...!"

die bald darauf folgende Verschwörungsszene vor. Weiters bespricht Aruns, was um ihn herum vorgeht. Dadurch wird erreicht, dass die Phantasie des Zuschauers Dinge sieht, die über eine Darstellungsmöglichkeit auf der Bühne gehen.

"Dort naht der Konsul, Tausende mit ihm,
Sie schauen gar nicht um, als wären sie
Verfolgt vom eignen Schatten...."

Dieser Monolog ist wiederum ein technischer zu nennen und insofern, als sich Aruns selbst Klarheit zu verschaffen sucht, ob er Brutus jetzt an des Heeres Spitze erschlagen soll oder nicht, auch ein dramatischer.

S. 120

4.) Zu Beginn der zweiten Szene des dritten Aktes steht ebenfalls ein Monolog, er ist eine Art Dankgebet, das Sabina zu den Göttern spricht, rein gefühlsmässig lyrisch gehalten und von kleinem Umfang. Auch die zweite Szene des vierten Aktes wird durch

einen Monolog eingeführt. Er ist bloss sieben Verszeilen lang. Das Antithetische der Sprache fehlt.

- S. 148 6.) In der zweiten Szene des vierten Aktes gibt Markus im Selbstgespräch sein Innerstes kund. Eine Art technischen Monolog, denn er sucht vor sich und den Menschen sein Handeln zu rechtfertigen. Die
- S. 151 7.) erste Szene des fünften Aktes wird ebenfalls durch einen Monolog eingeführt. Es ist dies das drittemal in diesem Drama, dass ein Akt durch ein Selbstgespräch begonnen wird, eine beliebte Manier Adolf Pichlers, denn auch im "Rodrigo" gestattete er sich das Gleiche. Auch dieser Monolog ist nur 7 Verszeilen lang. Dem Zuschauer wird durch die Worte des Brutus nun ganz klar, was er mit seinen Söhnen vorhat, umso wirkungsvoller erscheint das Auftreten der Senatoren, die einen gegenteiligen Entschluss bei Brutus voraussetzen.

- S. 172 8.) Des Brutus wiederum 7 Verszeilen lange Sterbeworte sind als Abschiedsmonolog zu betrachten, ebenso der bald darauf folgende Schmerzensausbruch Tarquins.

- S. 174 9.) Dieses Selbstgespräch muss ein verdeckter Monolog genannt werden, denn wenn der König auch den Feldherrn Publius beim Namen nennt, so spricht er doch mehr zu sich selbst als zu diesem. Besagter ~~der~~ letzter Monolog im Drama verleiht dem ganzen Stück durch seine Stellung am Ende eine gewisse Abrundung und einen versöhnenden Ausklang zu aller tollen Hetze nach Herrschaft und Glück. Wie Medea und Jason ist Tarquin, nachdem er alles verloren, verurteilt, freudlos und hoffnungslos die Welt zu durchwandern, bis auch sein Schicksal erfüllt ist. Die Sprache ist zeitweilig antithetisch:

"Aruns, Aruns: tot ? - tot ?

Aus seiner Wunde fließt kein Blut mehr.

Halt! halt! Wenn ich die Augen decke...

Wein.... etc."

Der leidenschaftliche Ausbruch des Hasses und der Verzweiflung gegen die Götter geht in müde Resignation über. Tarquin ist endgültig restlos gebrochen.

Die "Tarquinier" sind ein Trauerspiel oder eine Tragödie zu nennen, denn das Drama endet mit dem leiblichen Untergang der Helden.

Von einem gutgebauten Drama wurde seit altersher gefordert, dass die Einheit der Handlung gewahrt sei. Die Einheit eines Dramas wird erreicht, wenn alle Teile der Handlung in Rücksicht auf das Ziel der Handlung übereinstimmen. Die Handlung ist eben das Geflecht der Hauptfäden, welches durch das Ziel bestimmt und zusammengehalten lückenlos und im innern Zusammenhang der Glieder vom erregenden Moment bis zur Katastrophe läuft. Der innere Zusammenhang der Glieder ist vorhanden, wenn er überall logisch nach Grund und Folge aufgewiesen werden kann.

Adolf Pichler hat auch in den "Tarquiniern" die Einheit der Handlung verletzt. Auf Einzelheiten wurde bereits bei Besprechung des Aufbaus verwiesen. Hier möge nur noch kurz im allgemeinen darauf verwiesen werden.

- 1.) wurde die Einheit dadurch verletzt, dass Aquilius sein eigenes Ziel verfolgt,
- 2.) durch Verwertung eines Zufalls. Durch das zufällige Horchen des Sklaven Davus, während sich die Geschworenen insgeheim beraten, wird der Umschwung in die Wege geleitet. Er hätte sich aus dem Handlungsverlauf organisch ergeben müssen, um wirksam zu sein. Wäre die Tat des Sklaven, nämlich der Verrat an Brutus, z.B. ein Racheakt gewesen, so wäre seine Aussage eine Folge vorausgehender Ereignisse und der kausale Zusammenhang der einzelnen Geschehnisse erreicht.

Reallexikon 1, 256 ff.

Georg R: Einführung d. Aesth. i. d. klass. Dramen

5. Aufl. Leipzig, 1924, S. 12 ff.

D. Spiess, 1911, 40, Nr. 4, 50-51

Dadurch, dass sich Aruns nach der Katastrophe ein neues Ziel setzt, wird zwar nicht die Einheit der Gesamthandlung verletzt, denn das Grundziel, Wiedergewinnung der Königskrone, bleibt dasselbe, wohl aber wirkt das Auftreten eines neuen dritten Planes nach abgelaufener Katastrophe störend. Erst nachdem Aruns alles verloren sieht, rafft er sich noch zu einem neuen Entschluss auf, doch starke neuerliche Spannung kann hierdurch nicht mehr erzielt werden.

Die Einheit der Zeit und die des Ortes haben nebensächliche Bedeutung. Dies hat bereits Lessing richtig herausgeföhlt. Die Frage des Ortswechsels ist für den Regisseur wichtig, er muss sich sozusagen nach der Decke strecken. Die verschiedenen literarischen Richtungen haben ihre bestimmten Wege eingeschlagen, so liebte z.B. die Romantik den häufigen Wechsel des Schauplatzes. Man wird sagen dürfen, dass die Beschränkung der Handlung auf eine möglichst kurze Zeit und die Einheit des Ortes womöglich durch den Akt hindurch die Bühnenwirkung fördern. Pichler wechselt aber innerhalb der einzelnen Akte fortwährend. Bald ist Veji, bald Rom der Schauplatz. Das Ideal der Einheit der Zeit wäre dann erreicht, wenn sich Handlungszeit und Bühnenzeit decken würden. Diese reine Form der Einheit der Zeit ist aber selten zu finden. In den "Tarquiniern" kann von ihr auch nicht die Rede sein. Die Handlungszeit dürfte einige Tage umfassen, ganz genau ist dies nicht angebbbar. Wie gesagt, bleibt die Einheit der Handlung die Hauptsache.

Zum dramatischen Beiwerk rechnet O. Spiess Exposition und Abschluss, Episoden, kleine Einzelzüge, die bloss schildern, beleuchten und ausmalen, ferner lyrische Einlagen und Stimmungsbilder. In die Exposition fallen die Erzählungen Augustens von der Verbannung, von der seelischen Verfassung ihres Va-

O. Spiess 1911, 33-35

Spiess 1911, 40-41 Nr. 5
u. b. c. d.

S. 91 ff.

ters nach der Vertreibung und der Schandtät ihres Bruders. Aruns schildert seinen Ueberfall auf die Römer an der Heeresstrasse. Diese Erzählungen sind alle berechtigt, denn es entspricht dem Wesen der Exposition, die Brücke zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem zu schlagen. Die Nebenhandlung in der ersten Szene des zweiten Aktes, in welcher Cäsar und Tullus im Mittelpunkt stehen, ist als Episode anzusprechen. Episodisch wird alles das genannt, was nicht streng zum Hauptfadengeflecht gehört. Diese Szene hat den Zweck, den Hass des Römervolkes auf Tarquin anschaulich zum Ausdruck zu bringen.

S. 94 ff.

Der Anfang der zweiten Szene des zweiten Aktes weist ebenfalls episodischen Charakter auf, denn er dient bloss zur Charakterisierung und Vervollständigung, zieht keine weiteren Folgen nach sich und gehört nicht zum Hauptgegenstand des Stückes. Diesmal ist es Absicht des Dichters, das strenge doch gerechte Regiment in Brutus Lager klar vor Augen zu führen. Auch diese Szene hat somit ihre Berechtigung. Auf sonstige episodenhafte Elemente wurde bereits bei der Besprechung des Aufbaus hingewiesen, eine Wiederholung an dieser Stelle geht nicht gut an, weil neuerdings auf den verschobenen Aufbau zurückgegriffen werden müsste. Die letzte Episode im Drama bildet die kleine Zwischenhandlung S. 137/138. Tullus berichtet dem Konsul Brutus von Markus sogenannter Heldentat. Aus dessen Verurteilung ergibt sich die Folgerichtigkeit der Verurteilung von Brutus Söhnen.

S. 93

r 86

Kurze Erzählungen, die schildern, beleuchten und ausmalen, sind auch in diesem Drama, wie in den meisten anderen, reichlich vorhanden, sie brauchen nicht als episch störend empfunden zu werden. Hier herein fallen die Entschuldigung des Titus zwecks seines späten Erscheinens mit der Begründung

S. 100/1

S. 86

S. 126

S. 135

S. 137

S. 153

dass ein asiatischer Waffenhändler mit ihm unterhandelt habe, dies soll des Titus grosse Eitelkeit beleuchten oder z.B. die Erzählung Markus' vom Pallisadendiebstahl, weiters die Geschichte von des Merullus Gastmahl, die Aruns dem Titus zum Besten gibt, dies spricht für die Machtlosigkeit des Adels. Publius erinnert den alten und jungen Tarquin an die Schandtaten während ihrer Herrschaft in Rom, der Augur weist in der zweiten Szene des dritten Aktes darauf hin, dass in derselben Halle, in welcher jetzt die Verschwörung stattfinden soll, die Vertreibung Tarquins proklamiert worden war, schildert dies vergangene Ereignis und sieht in diesem zufälligen Zusammentreffen ein schlechtes Omen. Die erste Szene des vierten Aktes enthält des Brutus Rechtfertigung, wieso er sich vermass, den König zu stürzen. ^{Se} Es ist notwendig, um sein Handeln verständlich und gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Man ist schon längst auf den Augenblick gespannt, wo Brutus, "der Dummkopf", sich vom Verdacht des Revolutionärs reinigen würde. Publius gedenkt des Fundes bei der Grundsteinlegung des Kapitols. Es ist aus Ehrfurcht und Zuversicht zu Brutus herausgesagt. In der ersten Szene des fünften Aktes ruft Sabina ihrem Gatten die Bilder vergangenen häuslichen Glückes, die ersten Tage ihrer jungen Ehe ins Gedächtnis zurück. ^{Se} Dies vertritt das letzte retardierende Moment im Drama. Augustens Traumerzählung dient nur zur Abschwächung des bald darauf folgenden grausigen Berichtes des Atellius.

Hilf

Einigen Unwahrscheinlichkeiten begegnet man auch bei der Lektüre der Tarquinier, so erscheint nicht erklärlich, warum Brutus und sein Feldherr, obwohl sie merken, dass der junge Adel Roms bei der Versammlung fehlt und beide auf Aquilius gros-

sen Verdacht wälzen, nicht der Sache auf den Grund gehen und den Verdacht vollkommen einschlummern lassen. In der zweiten Szene des zweiten Aktes taucht Aruns im römischen Lager auf. Er hat merkwürdigerweise durch Zufall das Lösungswort erlauscht, was wenig glaubhaft erscheint, weiters lässt er sich kurzerhand die Söhne des Konsuls herbeirufen, ein sehr gewagtes Unternehmen, denn diese könnten ja gerade verhindert sein zu kommen und dann hätte Aruns riskiert, sogleich in die Hände des Brutus zu fallen. Wie Markus aus dem eigenen Lager durchs Fremde bis zum Zelt der Geliebten unangefochten durchdringen kann, erscheint auch wenig motiviert. Seite 91 stellt sich Tullius dem Konsul mit den Worten vor: "Ich bin ein Veteran,

Längst ausgedient. Doch als die Schlachttrompete
Mein Ohr erreichte, warf ich weg die Krücken."

Wie verhalten sich dazu die folgenden Verse:

"Ich zieh' mit dir zum letztenmal ins Feld."

Tullius spielt auch am Schluss des Dramas die Rolle des tüchtigen Soldaten. In der Exposition S.75 oben sagt Aruns über Markus zu seiner Schwester:

"So schön, dass du vergessen darfst, wie er
Auf unsern Namen schwur den Untergang."

Dies steht in merkwürdigem Widerspruch zur ersten Begegnung auf der Bühne in der zweiten Szene des zweiten Aktes S.98, wo sich Aruns mit den Worten:

"Doch erst an dich! Es lässt dir meine Schwester...."

an Markus wendet und diese entzückt antwortet:

"Sie denkt an mich ?...."

Von irgend welcher Feindschaft kann da doch keine Rede sein.

Adolf Pichler hat in seinen 2 Dramen Schlachtszenen eingestreut, die, um es gleich vorweg zu nehmen, nach dem selben Schema aufgebaut sind. Es handelt sich um die Schlusszene der "Tarquinier" und

um die im "Rodrigo". Zuerst wird der Kampf durch Bericht auf der Bühne vorbereitet. So ruft Cäsar dem Konsuln zu:

S. 167/68

"Der Feind ist aufgestellt, es schreitet Aruns
Mit lautem Ruf schon durch die Reihen hin
Und treibt sie trotzig gegen uns."

Und Tullius ruft hastig:

"Zum Wall! Zum Wall! Die ersten Wachen sind
Geschlagen schon, die andern im Gedränge.
Sie griffen an und nah und näher wogt
Hierher die Flucht.

Hört ihr der Vejer wilden Siegeslärm ? "

Weiters schildert Tullius die Wucht des Anpralls und das Heranstürmen einer kämpfenden Eumünide. Publius ist zum Kampfplatz abgegangen. Der hereinstürmende Vindicius meldet dessen Fall. Brutus eilt nun auch aufs Schlachtfeld. Der Bericht des ausserhalb der Bühne liegenden Schlachtverlaufes ist auf Steigerung hin aufgebaut. Diese soll Spannung erzeugen. In der darauffolgenden Szene, die den gleichen Schauplatz aufweist, wird zuerst die Gegenpartei eingeführt, Aruns und die sterbende Augusta; während Aruns zur Rache aufruft, dringt Brutus mit den Römern herein, im Zweikampf fallen beide. Die Parteien versöhnen sich, der Sieg bleibt aber auf Seiten der Römer. Dieselben Verhältnisse liegen beim "Rodrigo" vor, wiederum wird zuerst durch Beschreibung der Schlachtverlauf hinter der Bühne den Spielenden erläutert. Armand ruft:

"Jetzt greift er an, hört ihr schon die Panfare?"

S. 271

Mehr weiss Horeira zu berichten:

"Wie Wespen fliegen schon die Bogenschützen
Im Felde auf und nieder, fort zum Kampf!"

Wie oben wird nun in einer neuen Szenerie die Gegenpartei vorgeführt, Rodrigo tritt mit seinen Kriegern auf. Bald darauf eilt ihm Alfonso entgegen.

Nach obigem Muster kommt es auch hier zum Zweikampf. Der König und Alfonso fallen.

Khuner M: S. 53, 83, 244
266, 268, 305, 310
etc.

Keim. VI. I
Lea. V, 2 etc.

Die Schlachttechnik Pichlers ist an die Shakespeares angelehnt. Dessen Schlachten sind nach dem Prinzip des Wechsels gebaut. Er liebt das rasche Wechseln der Parteien und das Herauslösen von Einzelkämpfen der Führer aus dem allgemeinen Getümmel, ~~was~~ ^{dadur} dass (der Führende) in den Hintergrund zurücktritt. Die Irrealität der Kampfzeit ist ebenfalls typisch Shakespeare, ebenso die Art, vor der Schlacht ^{fast} verständig die Parteien wechselweise vorzuführen. Auf klassische Beschränkung weist das Schweigen der Masse, der Krieger. Sie bilden bloss den geeigneten Hintergrund für die Führerzweikämpfe. Rohes und Gewalttames fehlt, alles ist gedämpft gehalten. Pichler kommt hier dem idealisierenden Prinzip der Klassik näher. Auffallend für die Schlacht im "Rodrigo" ist, dass keine dritte Partei, die Mauren, teilnehmen, das spricht für obige Behauptung, dass es dem Dichter nur um Charaktere zu tun war, nicht um ein Kulturgemälde. In der älteren Fassung des "Rodrigo" war jedoch eine Szene eingeschoben, in der die Mauren in der Schlacht auftreten. Shakespeare wechselt oft den Schauplatz der Handlung. Da solch rasche Veränderung der Inszenierung auf der Bühne nicht möglich war, half er sich mit der Ankündigung des neuen Schauplatzes durch Tafeln. Dasselbe einfache Prinzip verfolgt im Grund genommen Pichler in der Rodrigoschlacht, wenn er durch das Zeltwagschieben den veränderten Schauplatz ankündigen will. Auch hier wie bei Shakespeare werden an die Phantasie des Zuschauers Anforderungen gestellt. Der dritte Akt der "Tarquinier" stellt einen Schlachtausgang dar, die Schlachtereignisse selbst fallen gleichzeitig hinter die Bühne. Ueber das Kapitel "Beobachtung"

hilf
102
mit diesen Tafeln
V.3



wurde bereits gesprochen. Es möge hier noch hinzugefügt werden, dass die Teichoskopie bei Pichler deshalb ziemlich kalt lässt, weil man sich nicht klar wird, ob das Zeichengeben des Herdonius über den Verlauf der Schlacht von einschneidender Bedeutung für den Ausgang der Schlacht ist oder nicht. Kleist's Beobachtung im "Prinz von Homburg" wirkt dagegen geistvoll, denn auf sie ist eine tiefere Entwicklung der Handlung, der Bruch der Order zurückzuführen. Pichler hat also drei Arten von Schlachttypen, Beobachtung, Aktion und Beschreibung für die Schlachtdarstellung zunutze gemacht. Und trotzdem lassen diese Szenen kein starkes Miterleben aufkommen, das liegt wohl am meisten an der Gleichgültigkeit am Geschehen, die wegen des mangelhaften Aufbaues und der Motivierung erzeugt wird und bis zum Schluss anhält, weiters am Mangel an Stimmungsmache, an Vorklangsszenen, die den Shakespear'schen Stücken jenes Grandiose verleihen, wodurch sie jedem unvergesslich werden. Teilweise Mängel der Rede beeinträchtigen ebenfalls den Gesamteindruck, so lässt z.B. das Zwiegespräch zwischen Atellius und Mamilius kalt, es wirkt gewaltsam konstruiert, es fehlt der geniale Wurf. Den gleichen Eindruck rufen die Worte des Publius:

"Ich will es selber sehn";

hervor, als ihm berichtet wird, dass das Lager vom Feind überrumpelt worden ist. Auch Aruns Rede erhebt nicht, denn hier verfiel der Dichter wieder ins allzu Realistische... "Lass Atellius Den Klumpen hier, der Aruns einst geheissen!" Das idealistische Stilprinzip ist so nicht einheitlich durchgeführt und darum machen die Szenen den Eindruck eines Zwitterdings. Wie Talbot in I Heinrich VI. I, 5 die Weichenden umsonst anfeuert und auch Talbot in der Schiller'schen "Jungfrau von Orleans" sich vergeblich bemüht, so auch Aruns

S. 116

S. 168

S. 171

mit den Vejern. Seine fliehenden Truppen schreien aber, das steht wieder im Gegensatz zu den beiden anderen Szenen, in denen die Soldaten nach klassischem Prinzip stumm bleiben. In Aruns hat Pichler die Echtheit und Naturnähe Shakespeare'scher Gestalten erreicht. Er ist, wie bereits erwähnt, eine fesselnde Figur im Drama. Pichler wollte naturgetreu schaffen, das steht im Vorwort von 1860 geschrieben. "Ich wollte die Personen möglichst natürlich erscheinen lassen und wo dies nicht anging, wählte ich das Symbolische." Alles Licht des Dramas auf einer einzigen Person zusammen, habe er, weil für ihn zu schwierig, von vornherein entsagt. In 1896 bedauert er dies, denn er fand mit Recht, dass dadurch das Licht episch zerstreut werde. Weiters fügte er hinzu, dass er die Verschworenen als Gruppen auftreten liess, welche in Aquilius gipfeln, die andern habe er als flüchtige Typen oder fast als Karikaturen zu zeichnen versucht. Wohlfeile Schablonen wäre er bestrebt gewesen, zu vermeiden.

Wie verhält sich nun die Sache in Wirklichkeit? Am deutlichsten treten aus der Masse Tarquin, Aruns, Brutus und Augusta hervor, in der Verschwörungsszene auch der Schwager des Konsuls Aquilius und knapp vor der Hinrichtung der Geschworenen die Gestalt Sabinens. Durch die Beleuchtung der verschiedensten Typen wird das Interesse vom Haupthelden abgelenkt. So fühlt sich der Zuschauer bald mehr zu diesem, bald wieder mehr zu jenem stärker hingezogen und das Interesse zersplittert. Die Gestalt des vertriebenen Königs tritt zu Anfang des Dramas markant in den Vordergrund, ein Mann in der Vollkraft seiner Jahre, willensstrotzend und voll zäher Rachsucht. Doch bald verliert man ihn aus den Augen, Aruns, sein ebenbürtiger Sohn, nimmt das Ruder der Rache in die Hand und Tarquin tritt später nur mehr als gebroche-

ner Greis auf. Der Uebergang wurde viel zu rasch herbeigeführt, es fehlt die zwingende Motivierung für diese gewaltige Umwälzung. Wenn die Tarquinierfamilie im Grund genommen eher abstossend wirkt, so verleiht ihr das feste Zusammenhalten ein leicht tragisches Gepräge. Augusta, eine antike Fumide, macht den Eindruck des Konstruierten, Schablonenhaften. Sie erscheint am wenigsten lebenswahr. Brutus, der Konsul, verkörpert eine Grösse. Adolf Pichler schrieb am 22. Dezember 1875 an E. Kuh: "Ich glaube, die Poeten, die den Stoff bereits behandelt hatten, mussten deswegen scheitern, weil sie den Brutus als starren Prinzipienreiter handeln und die Söhne hinrichten liessen. Das mag in Livius recht schön sein, aber als Drama? Die Freiheit Roms darf Brutus als sein eigenstes Werk, die Könige als seine persönlichen Feinde fassen; es ist daher der Mensch im Innersten getroffen, daher tritt im Menschen der Mensch gegen den Menschen auf und das Prinzip ist eben nur eine Verstärkung, die er betonen muss, um sich als Mensch zu verteidigen." Dieser Ansicht des Dichters kann nicht beigepflichtet werden, denn was hat Pichler anderes getan, als Brutus als starren Prinzipienreiter hinzustellen? Die Freiheit Roms hat Brutus um der Freiheit willen, nicht aus persönlichem Ehrgeiz gewollt und deshalb braucht sich dann nicht der Mensch Brutus in seinem Innersten angegriffen zu fühlen, Pichler lässt weiters den Menschen Brutus mit dem Menschen Tarquin Mitleid haben, der Konsul Brutus jedoch tritt scharf gegen den Tyrannenkönig und seinen eigenen Sohn auf. Der Dichter hat nicht neben dem Menschlichen das Prinzipielle, sondern neben dem Prinzipiellen auch das rein Menschliche betont. Gerade seinen Söhnen gegenüber, die als jugendlich hingestellt werden, tritt das Starre in Brutus'An-

Vest. - ung. Rome 1886
J.

schauungsweise, das förmlich ans Uebertriebene grenzt, scharf hervor. Markus und Titus sind verschwommen gezeichnet. Man bekommt kein klares Bild von ihnen, wie sie Pichler vorgestellt wünscht. Bald erscheint ihr jugendliches Alter, ihr Unverstand, dann wieder Leidenschaft, masslose Eitelkeit, Ehrsucht und Heldenhaftigkeit betont. In der Sterbestunde tritt ihre ganze Männlichkeit zutage. Die steht in krasssem Gegensatz zu ihrem raschen Entschluss, auf Seite des Feindes zu treten. Voltaire hat in seinem "Brute" aus klassischem Empfinden heraus bloss einen Sohn verwertet, den Abfall dieses Titus aber weit sorgfältiger motiviert. Publius ist derselbe Typ wie Pelajo, der getreue Feldherr. Er dient nur zur Verstärkung der Charakteristik des Brutus. Persönlich ist er nicht weiter von Bedeutung. Sabinens edle Weiblichkeit, ihr treffliches Mutterherz und ihre stramme und doch wieder weiche Haltung muten wahrheitsgetreu an. Die Verschworenen, sind, wie Pichler beabsichtigte, als flüchtige Typen gezeichnet, bloss Aquilius ragt unter ihnen hervor und stellt in der Verschwörungsszene Aruns allzusehr in Schatten. Shakespeare hat ab und zu versucht, das tragische Element mit den komischen zu verquicken, hier kämen vor allem die Falstaffszenen in Betracht. Auch Ahalla stirbt lachend:

"Ein Maul voll Erde, dann ist es vorbei."

In den "Tarquiniern" dürfte das seinen stilistischen Zweck haben, nämlich einen versöhnenden Uebergang zum Grausigen zu schaffen. Vindicius ist als Person nicht bedeutend, die Vejer und Römer treten in den Hintergrund zurück. Aruns ist nicht bloss als Schuft gezeichnet, seine übersprudelnde und zähe Energie, mit welcher er an jede Tat herantritt, erregt Bewunderung. Sie lässt seine Schandtät an Lucretia ver-

zeihlich erscheinen. Volle Sympathie erringt er sich durch die Liebe zu seiner Schwester, die besonders eindrucksvoll beim Tod Augustens zur Geltung kommt. Wie im "Rodrigo" sind die meisten Charaktere in Gegensätzen gezeichnet, Tarquin steht Brutus, Augusta Sabina, Mamilius Publius, die Vejer den Römern und Aruns teilweise Titus und Markus gegenüber.

Neben dieser indirekten Charakterisierung, die sich aus dem Handeln der Personen und der gegenseitigen Abstufung ergibt, wurde auch die direkte verwendet, obwohl sie nicht unumgänglich nötig wäre.

S. 81 "Nennt nur Tarquin, vielleicht dass dieser Name
Die Römer mehr als Heererüstung schreckt...

S. 84 (Zu Ende) Weiss ich doch längst:
Vor Worten wich die Wölfin Roms noch nie.

" 87 An Männern reich ist eure Stadt; die Narbe
Verdank ich eines Vejers Speer.

" 96 Gut und Leben riss
Den Bürgern weg ein Wink der schwarzen Brauen,

" 103 Das ist ein Mann, der rechte Arm des Konsuls,
Zum Schlagen stets bereit und schlägt er zu,
" 109 Trifft er nicht fehl. Hätt' Brutus nicht den
Den Markus, welcher kühn und brav wie er,
So wünscht' ich Rom, er hätte Publius.

Ich hab' den strengen Mann gefürchtet mehr,
Als kindlich je geliebt.

So wenig kennt ihr Brutus?

Als hätt' er sich die Republik geschaffen
Zum Kinderspiele, das ein müder Knabe
Des Abends, eh' er schlafen geht, verwirft.
Du sahst ihn nie, wie er, das Aug' in Flammen,
Gleich einem Seher, von der Zukunft sprach?
Dass uns ein Schauer fasste, ob er selbst,
Ob nicht durch ihn ein Gott zu uns geredet.

Er baut nur für die Welt

- S. 113 Und wer es wagt, zu hemmen seine Bahn,
Muss gross sein wie er selber, wie das Schicksal,
- S. 116 Das Welten baut und Welten tritt zu Staub.⁴
Mit Römerkunst lenkt Aruns dort die Vejer.
In jenen Legionen, welche heut'
Die Vejer schlugen, dient' ich unter ihm.
Ich seh' den Marder lieber
- S. 121 Auf meinem Hof, als diesen Menschen hier....
Bringt Verderben, wo er lauernd schleicht.
Gleich einer schlimmen Pest
- S. 135 Frass sich die Herrschsucht ein in seinem Herzen
Und treibt ihn wahnsinnsvoll zu tollem Frevel,
Bis mit dem Leben selbst erlischt die Krankheit.
Ist die Verwegenheit
- S. 138 Des Bürgers höchste Tugend? Sag, worin
Von einem Aruns er sich unterscheide,
Der selbst dem Löwen nicht zu weichen braucht.
- S. 142 Ihr nennt mich Sklaven, hätte wohl Tarquin
(Durch) Stolz ^{den} einem Sklaven sich vertraut?
Gekommen wär' er selbst, zu weiden sich
An eurem Schmerz - denkt nicht zu klein von ihm,
Verbannt sogar zeigt er sich grösser noch
Als du und der dort."
- S. 88 ⁶ Schwillt dir das Herz so mächtig? Weil vielleicht
Tarquin an deiner Seite droht vor dem
- S. 93 Ihr einst gezittert, als er Rom beherrschte.^{2 4}
- S. 95 Mit der du knickernd die Prozesse führst....
Lässt fletschen ihn, er beisst uns schwerlich mehr.
- S. 99 Du kennst mich schlecht, ein Aruns greift zu solchen
Mitteln nicht.
- S. 113 Ist sie Feindin auch, bleibt sie doch Römerin.
- S. 116 Es zeigt dein Stolz, dass du mit Aruns kamst.
Du bist Roms stärkster Feind, gefährlicher, ver-
derblicher als alle..... Ihr der Abhub dieser Stadt.
- S. 140 Hab' ich doch stets gewusst, dass nur der Vorteil
ihn zu handeln treibt.
- S. 158 An List und Hinterhalt, ob Brutus, übertrumpfst du
mich."

Pichler hat am 2.1.1851 seinem Freunde Ludwig Frankl geschrieben, dass er gesucht habe, die Charaktere mehr durch Kraft der Zeichnung als Breite der Darstellung hervorzuheben. Mit Fleiß einen Plan durcharbeiten könne er, aber mit Butter lasieren möge er nicht. Er war der Ansicht, dass bei einem Drama die eigentliche Architektur ebenso wenig durch überflüssige Zutaten verdeckt werden dürfe als bei einem Bauwerk die strenge Gliederung durch üppige Ornamente." Bis zu einem gewissen Grad hat der Dichter ja Recht. Denn ein Drama, als Bühnenstück berechnet, soll nur kurzer Gesamteindruck sein, der nicht durch allzuviel Zutaten belastet werden darf. Die gekürzte Ausführung soll aber nicht so weit gehen, dass sie an Unvollständigkeit und Unklarheit grenzt.

Parallele Erscheinungen zum "Rodrigo" weist die Personengruppierung der "Tarquinier" auf. Auch hier findet sich eine gewisse Dreiteilung, auf der einen Seite die Tarquinier, auf der andern die Römer. Das dritte Glied bilden die Vejer, deren Beziehungen zu den Mitspielenden wie bei den Arabern vor die Bühnenzeit fallen. Auch sie müssen erst wie die Mauren im Lauf der Handlung von einer Partei als Helfershelfer gewonnen werden und spielen ebenso wie diese im Verlauf der Ereignisse auf der Bühne eine mehr untergeordnete Rolle.

Die "Tarquinier" sind in 5 Akte gegliedert, wie dies mit einzelnen Ausnahmen vom 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt war. Erst der Expressionismus suchte sich wieder von einer Akteinteilung freizumachen.

Die Einführung der Personen in den "Tarquinern" ist nach dem gleichen Prinzip durchgeführt wie im "Rodrigo". Die Personen treten immer vorbereitet, das heisst nicht ganz unvermittelt oder als Kontrast zum Vorhergehenden auf. Auch Anrufe genügen.

Brunell Hais: Zu Pichlers
Einführung. Arch. f. n. Sp.
150, S. 183, Briefe
v. Ad. P. an L. Frankl
150, 7 (8 47-06)

- S. 73 Augusta und Aruns sprechen von ihrem Vater, bevor er auftritt.
- S. 78 Aruns ruft: "Sieh da, Herdonius!" als er diesen erblickt. Bevor Tarquin und Aruns auftreten, reden die Senatoren von Tarquins ehemaligem Stolz. Ein Trompetenstoss und ein Diener verkünden die Ankunft des Publius. Von Cäsar spricht seine Frau und Publius, auch Brutus fragt: "Was will der Mann?" bevor Cäsar zu Wort kommt. Das Gleiche gilt für Tullius. Auch ihn spricht Brutus an: "Was drängst du vor?" Brutus spricht von der Publius Rückkehr, dann erst spricht dieser. Aquil wird von Publius und Brutus gehänselt, ehe er als Mitspieler auftritt. Der hereineilende Titus erhält eine Rüge von Publius, hierauf er antwortet er. Publius tritt zwar unangemeldet unter den schimpfenden Soldaten auf, aber hier erhöht es gerade die Wirkung des Szene. Aruns wird angerufen. Aruns tritt auch angemeldet auf, er hat jedenfalls den Abgang des Unterfeldherrn abgewartet, weil er im Feindeslager Holz gestohlen hat. Er wird, bevor er selbst redet, von Tullius gefragt, woher er das Holz habe. Die Sklavin sagt: "Die Schwelle streift sein Fuss", währenddem erscheint Aruns. Herdonius tritt unvorbereitet auf, doch konnte es den momentanen Verhältnissen entsprechend nicht anders sein. Das Gleiche gilt von den Fliehenden Atellius und Mamilius. Indem Aruns herbeieilend den Zweien nachruft, ist die Verbindung mit dem Vorhergehenden hergestellt. Brutus hinwiederum greift auf den fliehenden, noch in der Ferne sichtbaren Aruns zurück, Aquilius nimmt die letzten Worte Sabinens auf, während er eintritt.
- 4/20 Davus tritt unvorbereitet ein, er soll aber auch, da er die Rolle des Lauschers spielt, von niemanden gesehen werden. Die Verschworenen treten fragend auf, das ergibt sich förmlich aus der Situation, denn sie

kommen einzeln und dürfen voneinander nicht viel Aufhebens machen, weil die Verschwörung sonst am Spiel steht. Bloss Aruns als eine Art Hauptagitator wird begrüßt:

"Zuerst der Götter Segen auf dein Haupt!"

S. 133 Davus und die Bewaffneten werden gerufen und deshalb eilen sie herbei. Tullius tritt mit Macro vor Brutus.

4 137 Die Verbindung stellt er selbst mit den vorhergehenden Ereignissen her, indem er auf einen Befehl des Brutus Bezug nimmt.

4 139 "Nach deinem Wort, o Konsul, nahen wir."

Während Brutus' strenges Regiment Tullius zum Tod verurteilt, stürzt Davus unvorbereitet herbei. Dies ist umso wirkungsvoller, denn er bringt gleichsam das Todesurteil für des Brutus eigene Söhne. Marcellus

4 145 ruft Aquil, auf das hin erscheint dieser. Die Verschworenen treten wieder unangemeldet auf, doch werden sie erwartet.

4 150 Brutus überrascht die Verschwörer.

4 151 Die Senatoren treten in der Hoffnung ein, dass Brutus begnadigt habe. Die Szene ist auf Kontrast aufgebaut.

4 152 Sabina knüpft an den Abgang der Senatoren an. Während Sabina die Götter um Erwärmen anruft,

4 157 schreit das Volk: "Fluch den Verrätern!" Wieder

bildet der Kontrast ein Stimmungsmittel. Die Lek-

4 156 toren werden erwartet. Augusta wird vom Vater ange-

4 164 rufen, wiederum ist diese Szene auf Gegensatz auf-

gebaut; Während Aruns mit aller Macht zum Kampf

drängt, erscheint Augusta mit Opfergerät. Atellius,

4 165 der Bote, tritt auf, da Aruns gerade von ihm spricht.

Cäsar und Tullius stürzen herbei, da kann nicht

4 167 lange vorbereitet werden. Das Gleiche gilt von Vindicius. Während Aruns nach Rache ruft, dringt sein

Erzfeind Brutus heran. Dies ist wieder eine paralle-

4 171 le Situation zum "Rodrigo" S. 276, wo Rodrigo und

Graf Julien einander treffen.

Die szenischen Anmerkungen sind knapp gehalten.

Es wurde nur das Allgemeinste gegeben. Dies neigt eher dem idealistischen Stil zu, wo die szenischen Angaben, so in der klassischen "Braut von Messina" gar keine Rolle spielen. Der Naturalismus mit seiner Sucht nach Ausführlichkeit hingegen hat die Anmerkungen bis zu novellistischer Breite erweitert. Von ausgesprochenem Idealismus oder Klassizismus kann (aber) bei Pichler keine Rede sein, erhält die Mitte zwischen beiden Extremen.

Realistik 1, 407

Neben "Rodrigo" spielt auch in den "Tarquiniern" die Gebärde eine gewisse Rolle. Die verschiedensten Affekte, Zorn, Angst, Erregung etc., werden dadurch zum Ausdruck gebracht. Natürlich wird sich ein gewiegter Schauspieler stets noch einige persönliche Ausdrucksformen aus freien Stücken für sich behalten. Die Gebärde war in früheren Zeiten systematisiert, erst im 19. Jahrhundert entwickelte sie sich frei ohne festen Normen. Die eingehendere Bezeichnung der Gebärde in Pichlers Drama zeigt, wie sehr der Dichter beim Schaffen mitgelebt hat, ihm kam es ja, wie bereits oben erwähnt, nicht auf Breite, sondern auf Kraft der Darstellung an. Die Gebärde bei Pichler weist nichts besonders Charakteristisches auf, bloss Brutus verhüllt zum Zeichen tiefster Trauer sein Antlitz. Hier hat Pichler aus der Antike geschöpft.

S. 141, 161

Die einzelnen Szenen haben keinen unmittelbaren Anschluss aneinander. Das kommt daher, dass erstens fortwährend der Ort gewechselt wird, zweitens wichtige Ereignisse in den Zwischenakt fallen und drittens der Zusammenhang inhaltlich durch Ueberspringen der unmittelbar vorhergehenden und durch Rückgreifen auf die zweitvorhergehende Szene erst erzielt wird. Dies stellt an den Zuschauer eine bestimmte Anforderung von Aufmerksamkeit und verleiht dem Drama den Eindruck des Zerrissenen,

Unklaren und Zusammenhangslosen.

Im Vorwort zum "Rodrigo" 1866 schrieb Pichler: "Die Beobachtung der Bühne hatte mir bald die Ueberzeugung aufgedrängt, dass meine "Tarquinier", wenn auch für das Theater berechnet, doch über die Kräfte einer kleinen und wenig geübten Truppe gehen." Das klingt, als ob das Drama mehrmals auf der Bühne aufgeführt worden wäre. Dem aber ist nicht so. Die "Tarquinier" sind noch nie vom Bühnenlicht beschienen worden, der Dichter meinte jedenfalls Beobachtung der Bühne im allgemeinen.

Das Stück zerfällt in 14 Szenen, eine stattliche Anzahl, die an die Bühnenregie manche Anforderung stellt. Deshalb hat der Dichter versucht, wenigstens in zwei Fällen ein fallendes Vorhangstuch, Verwandlung der Szene, auf offener Bühne zu verhindern. In dem einen Fall wird das Zelt im fünften Akt der dritten Szene weggeschoben, was, wie in der ersten Szene des zweiten Aktes, ein starkes Verdunkeln der Bühne erfordert, denn dort muss das römische Forum samt dem erhöhten Sitz des Konsuls in eine Lagerszene verwandelt werden. Das Forum würde voraussichtlich durch eine Prospektwand dargestellt werden; diese Punkte hängen alle von der Grösse des Theaters und der Tüchtigkeit des Regisseurs ab. Die verschiedenartigsten Typen von Bühnen, wie Wagen-, Schachtel-, Schiebe- oder Versenkbühne ermöglichen ja die Lösung der schwierigsten Regieprobleme. Aber auch auf einer Kleinstadtbühne müssten die "Tarquinier" ^{leicht} ganz leicht zu inszenieren sein. Wie im "Rodrigo" kommt es dem Dichter auch in diesem Drama auf eine gewisse Dreiteilung an. Ein wirkungsvoller Hintergrund mit rechter und linker Gruppe oder diese mit zentraler Mittelgruppe machen einen bildhaften Eindruck. Besonders künstlerisch und auf das Auge berechnet, ist die Hinrich-

21
Zwischenaufnahme?

Hegemann Carl 1. Bd.
Regie Berlin-seitz.
4. Aufl. 1916
25. Aufl. 1917

tungsszene geschaut. Sie erfordert eine tiefe Bühne. Wohl berechnet ist die Greuelszene in den Hintergrund zurückgedrängt, so dass dem Beschauer bloss der Gesamteindruck, nicht die Details, in die Augen fallen, während alle Tragik des Geschehens in Sabinens seelischer Vernichtung wie in einem Brennpunkt konzentriert erscheint.

Das Drama ist nicht zeitlos dargestellt, es wurde auch hier wie im zweiten Drama ein gewisser Mittelweg eingeschlagen. Man kann nicht gerade sagen, dass sich der Dichter in naturalistische Einzelheiten verloren hat, dafür mangelt es an Details, wohl aber spricht z.B. das römische Forum für Rom, das Likatorenbündel, der Legionsadler, die Opfer, Tempel, Säulen, der Sorakte, der Augur, der Sklave Vindicius und seine Freisprechung für antike Verhältnisse. Städtenamen wie Veji, Rom, bestimmen das genaue Lokal. Aus dem zeitlichen Rahmen fällt höchstens das altfranzösische Schafott, die Folter (142) und der Harnisch (145).

Pichler hat selbst zu diesen Fragen im Dramen-
 vorwort von 1898 und in seinem Aufsatz: "Der Dichter und die Geschichte" Stellung genommen. Ueber das Römerdrama führt er u.a. aus: "Der Stoff, der Tarquinius ^{er ist} der Geschichte entlehnt, doch wollte ich nicht den überflüssigen Versuch machen, ein historisches Zeitbild oder Zerrbild zu liefern; bezüglich des archäologischen Rahmens hielt ich es für genügend, zwar alles für uns Fremdartige auszuscheiden, aber auch nichts neu zu tünchen, wie es manche Historiker tun. Dafür gestattete ich mir jedoch, zurück- oder vorzugreifen, so dass mehr die Zeit als die einzelnen Ereignisse sich darstellen." L
 Der Ausdruck "alles für uns Fremdartige auszuscheiden" ist ein etwas gedehnter Begriff, denn fremdartig erscheint alles relativ zur Person, die urteilen

11

Des. V. Bd. Beiträge zur
 Lit. Gesch. S. 1-15

L 16, 70

soll, der Ausdruck steht auch in gewissem Gegensatz zu der am Schluss seiner Betrachtung gestellten Forderung, dass das Kostüm zur äusseren Erscheinung einer Zeit, zu deren charakteristischen Eigentümlichkeiten gehört, dass aber auch die örtliche Umgebung nicht vernachlässigt werden darf. Pichler wollte jedenfalls bloss sagen, dass der Mittelweg eingeschlagen werden soll, das meinte er ja auch, wenn er weiterschrieb: "Das Beiwerk soll die Dichtung nicht überwuchern, es soll nicht zuviel Ausstattungsschwindel vorhanden sein. Das Werk ist vollkommen, wenn die materielle Natur des Stoffes nicht gewaltsam bezwungen oder gar vernachlässigt erscheint, sondern harmonisch zum Ganzen stimmt."

O. Ludwig und Friedrich Hebbel sind die Hauptvertreter dieses poetischen Realismus, dem eben auch Pichler verfallen war. Wie eng er sich z.B. in Bezug auf das Sprachliche an diese Richtung angeschlossen hat, bezeugt das Kapitel "Sprache". Da die Frage "Verhältnis des Dichters zur Geschichte" bereits einmal angeschnitten ist, mögen die Ansichten Pichlers vollends besprochen werden. Hierin muss ihm wohl zugestimmt werden, wenn er behauptete, dass antike oder mythische Stoffe der Willkür nur nicht dort mehr Raum lassen, wo der dichterische Geist der Ueberlieferung die wesentlichen Züge schon scharf umrissen hat und wo der Dichter zumeist durch das rein Menschliche wirken muss, da sein Erfolg nicht unterstützt wird durch den vertraulichen Anklang nahverwandter Sitte und teurer Namen. Dem wäre hinzuzufügen, dass der Dichter im Grossen und Ganzen überhaupt immer durch das rein Menschliche wirken muss, weil sonst ~~Dichtung~~ ^{Achtung} zur Geschichte wird. Wenn ein Dichter das Seelenleben einer vergangenen Zeit darstellen will, so überschreitet er eben auch hier die Grenze der Dichtung. Der Dichter muss mit künst-

111 60

Zitat

16, 70

lerischeren Augen sehen als der Geschichtsschreiber. Aehnliche Gedanken wie die obigen spinnt Pichler weiter fort, wenn er behauptet: "Ein Geschichtsstoff kann fördernd oder hemmend wirken, fördernd insofern, als dem Dichter historische Namen je nach dem Publikum, für das er dichtet, das Beibringen weitläufiger Details erspart, weil er sie als bekannt voraussetzen darf. Die Zeichnung des Charakters selbst wird durch die Signatur des Namens wesentlich unterstützt." Das ist richtig, es hängt sehr viel vom Publikum ab. Ganz anders muss z.B. für den Zuschauer des 20. Jahrhunderts ein Thema angepackt werden, das Brutus oder z.B. Kaiser Franz Joseph zum Gegenstand hat. Von Ersterem weiss Genaueres doch höchstens ein humanistisch Gebildeter, bei letzterem würde man sich schwerlich starke Anachronismen gefallen lassen. Pichler meint auch, dass die Geschichte eine ausschweifende Phantasie an die Wirklichkeit bindet, sie liefere ihr festes Skelett, das freie Erfindung kaum je so zu schaffen vermag. Diese Ansichten sind ganz die Schillers. Dieser phantasiereiche Dichter, der diese Tatsachen auch als Wohltat empfunden hatte, äusserte sich über diesen Punkt in einem Brief an Goethe vom 5.1.1798 folgendermassen: "Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine anderen als historische Stoffe zu wählen; frei erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während dass die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widersteht.

Was die Dichtungsgattungen als solche anbe-

Handwritten note:
 Victor Schlegel
 11.11

Handwritten note:
 11.11

Handwritten note:
 D. v. d. Sprossen, Kunden in
 Lesen d. histor. Dramas
 Weidell bez 1901

Handwritten note:
 Viktor Schlegel: Dichter u. Geschicht
 Zs. f. d. dt. Bldg. 1920
 4. Hft. 2. Hft. 1. Aufsatz

langt, so glaubt der Tiroler Dichter, dass der dramatischen Poesie eine weit grössere Freiheit zugeschnitten sei als der epischen Poesie, weil jene durch die unmittelbare Gegenwart wirkt. "Die Geschichte wächst vor unseren Augen, wir sehen sie unmittelbar, die Personen beweisen uns ihre Existenz leibhaftig, wir können sie nach Gestalt und Ausdruck nicht leugnen. Verloren ist nur der unglückliche Dichter, der ^{hier} ~~je~~ eine Reflexion aufkommen lässt." Pichler hat Recht, was bei einem Geschichtsroman z.B. interessiert, sind die ausführlichen Details, wenn auch der dichterische Geist darüber gebreitet werden muss, um das Entstehen einer Chronik zu verhindern. Auf der Bühne mögen uns einzelne packende Szenen über manches Unhistorische hinwegsehen lassen.

1113

Ueber das Verhältnis "Geschichtsstoff zur Bühne" hat sich C. Hagemann prägnant ausgedrückt. Er schreibt: "Viele Stücke sind so fest in einer bestimmten Zeitepoche angesiedelt, dass sie nur aus dieser heraus verstanden werden können, selbst wenn sie auch noch soviel allmenschliche und allgültige Züge aufweisen. Um dem Publikum das schnelle Verständnis der grundlegenden Verhältnisse in diesen Dramen nach Möglichkeit zu erleichtern, hat der Regisseur die Vorgänge auch äusserlich in der Kulturperiode anzusiedeln, die dem Dichter als Schauplatz seiner Handlung vorgeschwebt hat. Der Schwerpunkt liegt nicht darin, ein photographisch getreues Abbild der jeweiligen historischen Verhältnisse zu schaffen, sondern mehr den Eindruck des geschichtlich Echten und Wahren zu erzielen, die Illusion zu erwecken, dass dieses oder jenes Zimmer, diese oder jene Gegend, dieses oder jenes Kostüm damals so und nicht anders gewesen ist. Historische Echtheit kann nur so lange statthaft sein,

C. Hagemann, Regie Kunst
 Bd. I, S. 180 ff.

wie ihre Ergebnisse unseren allgemeinen ästhetischen Grundanschauungen nicht widersprechen. Das rein Menschliche ist stets das Wichtigste, wichtiger als das rein Historische.

Um wieder auf Pichler zurückzugreifen, so äusserte er sich weiters dahin, dass sich mehr Spielraum dort bietet, wo eine geschichtliche Person nicht als Hauptheld in ihrer historischen Stellung, sondern nur episodisch in Privathandlungen als Deus ex machina auftritt. Das allgemein Menschliche fesselt eben, nicht etwa das Politische. Wallenstein ist z.B. ein solcher Typ, wie er hier Pichler vorschweben mag. Weiters heisst es in dem Aufsatz: "Tatsachen entspringen aus den Charakteren; je tiefer der Geist der Menschheit die Wurzeln der Geschichte erfasst, je weiter der Blick dringt, dass sich ihm das Einzelne in grossen Massen gruppiert und der Fall dem Gesetz unterordnet, umsomehr werden sich künftige Dichter an das Tatsächliche halten und weil sie in demselben die Entwicklung weltgeschichtlicher Gedanken erkennen, umso leichter aus dem unermesslichen Strom das ideal Zusammengehörige zur Einheit kristallisieren." Für Pichler ist also das Tatsächliche nicht Mittel zum Zweck, sondern Zweck selbst, wie dem Naturalismus, nur diesem in einer anderen Hinsicht. Er steht jedoch in vollem Gegensatz zur idealistischen Anschauungsweise Schillers, der immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte nahm, alles Uebrige poetisch frei erfand. Schiller hat sich nicht an das Tatsächliche gehalten, um in demselben die Entwicklung weltgeschichtlicher Gedanken zu erkennen, dies hat Hebbel ^{Yüer} getan. Er warf nicht das Besondere beiseite, um zum Allgemeinen, als dem einzig Wesentlichen, nach Art der Romantiker

vorzudringen, sondern ihm ist Beides wesentlich.
 "Nicht das Einzelschicksal um seiner selbst kümmert
 ihn, jedoch wie sich der grosse Weltprozess, dessen
 Glied und Werkzeug die Menschen sind, am besondern
 Sein verwirklicht."

Wie sich Pichler in seiner Geschichtsauf-
 fassung zum Tatsächlichen, zum Realismus hingedrängt
 fühlte, so auch in Bezug auf die Sprache. Das er-
 sieht man aus einer Briefstelle, die der Korrespon-
 denz Pichlers mit Aug. Ludw. Frankl entnommen ist.

(2.I.185) Die Erörterungen ergehen sich über den
 letzten Römerkönig. Es heisst dort: "Phrasen bin
 ich überall absichtlich aus dem Weg gegangen. Was
 den Vers anbelangt, so habe ich ihn überall für
 einen gediegenen Vortrag einzurichten gestrebt, je-
 doch keineswegs eingeölt." Noch deutlicher äusserte
 sich der Dichter im Dramenvorwort vom Juni 1868:
 "Was die Sprache anbelangt, ging ich zwar der
 Phrase aus dem Weg, verschmähte jedoch kein Mittel
 des Ausdrucks, hoch oder niedrig, welches der Dar-
 stellung des Gedankens angemessen schien. Dass der
 Jambus des Dramas sich aus der Art des Dialogs er-
 baut und daher anders sein wird als bei einem Lied
 oder erzählenden Gedicht, versteht sich ohnehin
 von selbst." Ist es nicht dasselbe, was Otto Lud-

wig, der das Wort vom poetischen Realismus prägte,
 über die Sprache im Drama in den "Dramatischen Stu-
 dien" gesagt hat?: "Wenn das Charakteristische
 die Hauptsache sein soll, so muss die Sprache sich
 nicht zieren, nicht nur die Sprache der Bildung,
 sondern auch die der Leidenschaften sein, das aus-
 drückendste darstellendste Wort ist das rechte.
 Die dramatische Poesie hat wenig schlimmere Fein-
 de als den abgeschliffenen, gedämpften, verfeiner-
 ten, gebildet-abgeschwächten Ausdruck in der
 Sprache....Natürlich, dass das Gemeine nicht um

Bronell H.: Briefe d. n. J. 1597
 Briefe v. H. P. an H.
 Frankl, 1847-66

Wessen Arthur: v. Juchips Werke
 Prop. Bd. 4. Dramat. Stud.
 H. S. S. 290, 303, 372

seiner selbst willen gelten soll.....

Die Sprache in Pichlers Drama ist kräftig, ohne Pathos. Bloss ein paar Stellen verraten die frühere, etwas allzu schwungreiche Schreibweise der jüngeren Fassungen, die der Dichter selbst mit den Worten "Manches von schöner Sprache" ist gefallen, zu ironisieren ^{versucht} ~~suchte~~. Gesucht klingt es, wenn Augusta von ihren eigenen Augen sagt:

S. 75

"Noch glüht das Aug', in das er sinnend oft
Wie in des Himmels Tiefen hat geschaut."

Denselben Eindruck erweckt eine Stelle, die dem Zwiegespräch zwischen Markus und Augusta entnommen ist:

4 108

"So zählst du deine Liebe zu den Toten ?
Wenn Leben Schmerz ist, lebt ^{auch} doch meine Liebe"
oder Seite 109:

"Lass uns vertrauen, vielleicht führt uns
ein Hauch,
Vielleicht auch scheitern wir an einer Insel,
Wo unter Palmen endlich Friede blüht."

Auch des Markus Worte:

4 111

" Ich hab' geträumt und diese Träume sind
Nicht mehr der hohen Taten Morgenrot"

muten gesucht an. Der Individualisierung der Charaktere nicht entsprechend sind die Reden Macros oder des Tullius. Tullius spricht in der zweiten Szene des zweiten Aktes die pathetischen Worte:

4 95

"Eine Schlacht
Entscheidet mit gefasster Kraft den Krieg."

orbe?

Abgesehen vom Pathos, wurde dem Satz stilistischer Zwang angetan. Wenig realistisch empfindet man auch des Veterans stolzen Ausruf:

"Und wenn ich falle, schreibt mir auf das
Grab:

L 92

Bis in den Tod hat er Tarquin gehasst!"

An dieser Stelle wäre noch Cäsars schwungvolle Sprache zu erwähnen:

"Hier steht sie neben mir, erröte nicht,

S. 97

Nur wo Tarquin mit seinem Sohne herrscht,
Drohen Frauen Schmach und Leid."

Allzu pathetisch erscheint auch des Publius Antwort an Brutus:

98

"Deine Freunde, die das graue Haar
Von Felddienst löste, boten sich zuerst."

Pichler scheute kein Mittel des Ausdrucks, hoch oder niedrig, wenn es der Situation angemessen war. Das bestätigen folgende Beispiele, die beinahe an Naturalismus grenzen:

"Ob dann Tarquin die Zähne fletscht,
Lass fletschen ihn, er beisst uns schwerlich
mehr."

"Aufräumend brüllten sie der Republik ein
lautes Hoch."

"Hast du verschnauft?"

"Dampf röchelnd sank er hin
Und lag zerstampft."

"Wir brauchen diese Vejer,
Nur kurze Zeit; wie schlechte Hunde stossen

Wir dann mit einem Fusstritt sie von uns."

"Viel Schafe überblöken einen Leu."

"Und ihr als Knechte
In seinem Siegeszuge winselnd kriecht."

"Und zuletzt siegt jener,
Der vorlaut mit der stärksten Lunge brüllt."

"Ihr, der Abhub dieser Stadt....."

"Juckt euch der Rücken schon von Geiselhieben?"

"Lass Atellius

Den Klumpen hier, der Aruns einst geheissen!"

"Mich friert, der Mantel ist ganz hin, ein Sieb
Hat nicht mehr Löcher."

Durch diese realistische Ausdrucksweise suchte der Dichter die Intensität des Eindrucks zu steigern und rückte so den wilden Trotz Tarquins, die tierische Leidenschaft der Plebs, den gehetzten Soldaten, Kriegsgreuel, die brutale

2

S. 95, 101, 116, 74, 77, 85, 84, 78

133

Zitate

Machtgier der Königsfamilie, Kleinlichkeit des
 Vejers und des römischen Adels, die gebrochene
 Kraft des Aruns und die ärmliche Bekleidung der
 römischen Soldaten in scharfes Licht.

Wie die Sprache Schillers ist die Pichlers
 tendenziös. Sie bezeugt eine gewisse Lebensreife
 des Dichters:

- 678, 79, 81, 83, 85, 95, 101, 102 "So ist es stets, wo viele reden dürfen!"
 111, 123, 138, 161, 121, 155 "Bald feige zaudernd, schamlos, bald erpicht
 Zu hören sich verwirrt ein jeder nur
 Der andern Urteil und zuletzt siegt jener,
 Der vorlaut mit der stärksten Lunge brüllt."
 "Geduld und Klugheit führt allein ans Ziel."
 "Oft wirkt die Drohung stärker als die Tat."
 "Was Blut verlor, gewinnt nur Blut euch wieder!"
 "Elend und Stolz sind kein Geschwisterpaar."
 "Ein junger Tor zählt gegen Greise nicht."
 "Viel Schafe überblöken einen Leu."
 "Eine Schlacht
 Entscheidet mit gefasster Kraft den Sieg."
 "Behagt der Stuhl dir nicht, auf dem du
 sitztest,
 So wirf ihn um."
 "Hass verhöhnt die Macht
 Was einer tut, mag heißen gut und böse,
 Was viele ? - Nun den Ausschlag gibt Erfolg
 Und Recht hat die Partei stets, welche siegt."
 "Tod ist der Ruhm, der nur die Urne schmückt."
 "Zeit ist es stets, wenn nur der Wille da."
 "Denn Schuld bleibt Schuld; zur Heldentat
 macht sie
 Nicht der Erfolg."
 "Wer immer wagt; gewinnt am Ende doch."

An Wortspielen ist die Sprache arm:

- "Sei klug, haha, war's nicht ihr letztes Wort?
 Das erste sei's, mit dem ich dich begrüße..."
 "Nennst du mich arm ? Jawohl, wir waren reich,
 Als unsre Söhne unser Alter schmückten."

Vitah

Wir waren reich, jetzt bin ich arm allein."

Darüber ist sie an Naturvergleichen und Bildern reich. Dies widerspricht durchaus nicht dem Wesen des Realismus, denn gerade die Volkssprache, der er sich ja nähert, ist reich an Vergleichen. Die Vergleiche und Bilder sprechen weiters für ein scharfes Beobachtungsvermögen des Dichters, sie sind zum grössten Teil der Tierwelt und den Naturvorgängen entlehnt und verleihen der Sprache den Charakter des Anschaulichen. Einige Vergleiche sind recht gesucht. So:

"Wenn um die Mauern Roms sich eng und enger
Mein Lager flicht wie eine eiserne Krone."

"Brutus steht bereit,

Mit ihm ein ganzes Heer von Totengräbern,
Ergrimmt und kühn."

"O Aruns, Aruns,

Zum Schicksal wird uns Allen deine Schuld,
Wie Sklaven, welche Arm an Arm gekettet,
Ihr Herr dem Richter vor die Füsse wirft."

Aruns mit einem Bär zu vergleichen, ist auch wenig glücklich.

"Und du so wie der Bär des Apennin

Der Biene raubt den süssen Honigseim,

Brachst inder Tugend, in der Keuschheit Hort."

Die restlichen Vergleiche weisen nichts Besonderes auf, sie sind aus dem täglichen Leben gegriffen, auffallend ist höchstens, dass die Vergleiche sehr krass sind, d.h. das Objekt steht in scharfem Kontrast zum Vergleichsgegenstand. So verglich Pichler den Adel Roms mit dem Arbeiter, die Vejer mit schlechten Hunden, Kriegsgefallene mit gemähtem Gras, Tarquin mit einem fletschenden Wolf, den durchlöcherten Militärmantel mit einem Sieb, das Wehgeheul der verlorenen Stadt mit Nachtigallensang, des Brutus Umsturzarbeit mit einem Kinderspiel, Augustens Pfeil mit der Habgier des Geiers, das

S. 77, 81, 80, 87, 94, 79, 108,
144, 76, 77

Niederprasseln der Speere mit Hagel, Tarquins Herrschsucht mit der schlimmen Pest, die Kraft des Aruns mit der Stärke des Löwen, die Schuld der Söhne des Konsuls mit dem Tiefstand des Meeres gegenüber der Höhe des Soraktegipfels, den geleisteten Eid mit den Gliedern einer Kette, die Seufzer der Höllenqualen als Wonnelaute im Gegensatz zu dem gleichschneidend Erz anmutenden Seufzen des Konsuls, Aquilius mit einem Marder und die Macht des römischen Heeres mit einem Eisenarm.

S. 83, 95, 107, 108, 115,
135, 152, 166, 171

Auch einige Bilder sind in der Sprache verwendet, ganz abstrakt ist nachstehendes Bild:

"Aus Wetternacht im Fang den Donnerkeil
Schwingt sich des Sieges Aar vom Himmel nieder
Und schwebt vor uns mit dunklem Fittich her.
Mag Tarquin die Völker wie Sturm die Wolken
hetzen wider uns, sein Odem bläst den stolzen Bau
nicht um.".....

Aehnlich ist das zweite Bild zusammengestellt:

"Oft freut'ich mich daran, wenn funkelnd hell
Die Diamanten bei Smaragd, Rubin
Wie Taustropfen unter Blumen glänzten,
Sieh, her, wie schön - ich leg' es freudig hin,
Wenn ihr daraus den gold'nen Schlüssel schmiedet,
Der um die Angeln dreht die Tore Roms."

Die übrigen zwei Bilder sind malerisch gesehen:

"Ein Stern schwebt hold und treu
Zu Häupten einem Wanderer, der einsam
Hinzieht von Land zu Land: in die Verbannung.
Begleitete mich deine Liebe so. -
Der Stern verblasst, verwelkt ist auch die
Was liegt daran ?" Liebe,

"Des Auges Blitz wie Glut am fernen Himmel
Bei dunkler Nacht, wie eine Stadt verbrennt."

Echt dramatische Steigerung erzielte Pächler an zwei Stellen, in denen er den Sprecher selbst

sich zur Erkenntnis durchdringen lässt:

S. 77

"Ehrgeizig ist er - ja, ich will es wagen,
Aus alter Freundschaft folgt er wohl - er muss,
Er durfte lauschen, tauschen Wort um Wort,
Er durfte - ha! er hob vielleicht den Blick
Zur Königin empor - vielleicht - er tat's."

9/44

Dadurch erhöht der Dichter das Miterleben des Zuschauers.

Im Dialog soll man immer etwas gefoppt werden, denn dadurch kommt Spannung ins Drama. In den "Tarquiniern" ist dieses stilistische Raffinement besonders treffend in der ersten Szene des fünften Aktes verwertet. Während Brutus sich zum Urteil durchringt und so die Zeit verstreicht, fassen es die Senatoren zu ihren Gunsten auf; da Brutus sich vorhält: "Nicht zögern darf ich" begrüßen ihn die Senatoren mit "Wir danken dir, dass du nicht kamst zu richten." Aehnlich verhalten sich des Brutus Worte S. 114:

"Jetzt ist die Stunde, dein Erröten zeigt,
Dass du durch tapfere Taten meine Hoffnung
Noch übertreffen wirst....."

Markus ist aber aus Scham, nicht aus Freude ob der ihm zugewiesenen Ehre errötet.

Das Geschehen im Drama soll stets als bewegte Polarität, als Spannung und Dynamik ausgedrückt werden, das Gesetz des Gegensatzes herrschen, das seelische Bewegung schafft, d.h. die Sprache soll antithetisch sein. Ueber das Antithetische im Monolog wurde bereits berichtet, aber auch an anderer Stelle hat der Dichter dieses Stilmittel verwertet. So ruft Augusta S. 75:

"Gib mir den Helm - doch nein, ich brauch ihn nicht."
Fesselnden Gegensatz bergen folgende Verse:

"Ich ahne schon, der Friedensbote naht,
Hell schimmert sein Gewand, ein Panzer ist's,

Kunstigen, Dichter. Kunstwerk
S. 306, 375, 378, 385

e. Hirt, komponiert d. ep. Musik
W. H. Dichtungen

S. 85

Er trägt den Stab, doch ist er stahlgespitzt,
Es glänzt sein Blick, doch nur von heisser Glut,
Wie sie verzehrend durch die Städte loht."

Bewegtes Leben schafft zur Frage Tarquins:

"Was bietet uns der römische Senat"

die konträre Antwort des Publius:

"An dich geht meiner Sendung Wortlaut nicht."

S. 104 ff.

Hoffen und Bangen drückt das Zwiegespräch Augustens
mit der Sklavin aus.

"Er kommt nicht mehr.... ja doch....kaum mög-
lich? dass erneute^{glü} Sorge mir.... Doch so! - er über-
legt.... Du warntest mich ?.... Horch! Schritte...
O eitle Hoffnung^{nähren} nähren!.... Was sprichst du von
Gefahr.... Ja, während ich ihn sehnsuchtsvoll er-
warte, ringt er vielleicht, sich einen Pfad zu bre-
chen..... Er ist's.....

Die Lebendigkeit der Sprache wird auch dadurch
gesteigert, dass Brutus die Meinung des Volkes durch
direkte Rede und Fragestellung wiedergibt:

u 136

"Was Recht, was Unrecht, fragt die Menge zagend"

"Denn sie (Götter) nur geben dem Gesetz die Weihe,

Vor dem der Bürger tritt es ihm entgegen,

Auf eh'nen Tafeln staunend ruft: So ist's!

So hab' ich es gefühlt, ja das ist recht."

Packend effektiv ist die Schlusszene des vierten
Aktes gebaut. Während sich die Geschworenen im höch-
sten Glückstaumel befinden, der masslos ehrgeizige
Aquil ausruft: "Ich bin am Ziel" und Servilius auf-
jauchzt: "Hoch, dreimal Hoch, Tarquin", ertönt Bru-
tus' herrischer Ruf: "Fesselt sie!"

Die Wirkung wird durch den scharfen Kontrast erzielt,
eine gleich starke in dem Augenblicke, da Sabina
sich verzweiflungsvoll an die Götter wendet. Durch
die Stille des Raums hallt jedoch nur der Schrei des
Volkes: "Fluch den Verrätern, Fluch!"

An drei Stellen wurde ob des Versmasses der Sti-

listik Zwang angetan:

S. 94

"Mag Tarquin die Völker

Wie Sturm die Wolken hetzen wider uns...."

Vor Sturm gehörte notwendig ein Artikel. Desgleichen im nächsten Fall:

4/61

"Denn lohnt es, wäre Rom nicht eben Rom,

Um Kindertanz zu greifen an das Schwert?"

Im letzten Beispiel würde weit mehr Klarheit erzielt werden, wenn einmal der bestimmte Artikel "die" durch den "demonstrativen" ersetzt würde, allerdings wäre dann der Vers zu lang:

4/62

"Was sollten sie die Götter

Besuchen in der Grotte, wenn sie nicht

Sich meldeten in meiner Königshalle?"

Symbolik, Allegorie spielt in den "Tarquiniern" keine Rolle. Schlagfertige Antworten beleben den Dialog, ebenso spöttische Reden. Pichler scheute sich nicht, neben zahlreichen Anspielungen auf antike Sagen, Sitten und Gebräuche auch des heiligen

S. 92, 93, 98, 99, 100, 109
159

S. 107
einen Häcker!
nicht sein

Petrus, der doch im "Wächter an des Himmels Tor" gemeint ist, zu gedenken. Auch die christliche Hölle findet neben dem Jubelruf der Bacchantinnen oder neben der Unterwelt Erwähnung. Diese Zusammenstopplung heidnischer und christlicher Elemente erreicht ihren Höhepunkt in dem Ausdruck "Tantals Flammental". Der Tiroler Pichler fand eben nichts Arges daran, auch das Konträrste zu verquicken und zurechtzubiegen.

Etwas kindlich klingen die Worte des Senatoren von Veji, da sie begierig, Tarquin kennen zu lernen, ausrufen: "Sehen möcht' ich ihn"... "Ich auch etc..."

4/82

Da Devus dem Konsul die Namen der Verräter aufzählt, ist man äusserst gespannt, wie Brutus den Verrat der Söhne aufnimmt. Doch da er den Namen Titus hört, sagt er bloss:

4/141

"Hätt er doch

Das Schwert auf diese Brust gezückt, dann dürfte Dem Reuigen der Vater noch verzeihn."

Schweigen und ein kurzer Aufschrei wäre an dieser Stelle wirkungsvoller als jene langgebaute Rede, die der Situation widerspricht.

S. 74

Im grossen und ganzen ist der Dialog realistisch nach den Charakteren abgestuft. Aruns spricht in kurzen Sätzen, meist sind es Fragen oder Ausrufe, z.B. 170: "So treffe sie der Römer!" etc. Er liebt Gewaltausdrücke, eine Fülle von kräftigen Adjektiven, z.B. "Hass gegen Hass!" "Fluch gegen Fluch!" "Rache! Rache", "Verfolgt, gejagt, gehetzt", "Ich dran und drauf". "Aufreiben, zerstören, entmutigen stürmen, röcheln, starren, zerstampfen, brennen etc." sind für Aruns unerlässliche Verba. Halbe Verse, Cäsuren, tragen dazu bei, den Eindruck des Hastigen zu erhöhen. Sie lassen auf das leidenschaftliche Temperament des jungen Tarquin schliessen. Wo Augusta kampfbegeistert ist, verwandte der Dichter eine ähnliche Technik, doch gemässigerere Ausdrücke. In den lyrischen Partien, in der Liebes- und Sterbeszene spricht Augusta in vollen fünf-füssigen Jamben und gefühlsbetonten Worten. Des Brutus starren und energischen Willen suchte der Dichter durch gleichmässigen Wechsel von Senkung und Hebung und durch vollen Vers zu erreichen. Die Sprache hält sich in massvollen Grenzen. Der Inhalt charakterisiert für sich. Spricht aus dem Aruns Worten Spott, so aus denen des Brutus tiefer Ernst. Aquils spöttische Fragen und Antworten, seine Schlagfertigkeit und rücksichtslose Energie, verraten den gewiegten Advokaten, Tarquins stets betontes "wir" und "Ich", den stolzen, auch noch in der Verbannung sich König fühlenden einstigen Herrscher. Besonders seelenvoll klingen des Markus Worte S. 148, voll packenden Lebens sind die des Aruns S. 161, geistreich fesselnd des Brutus Rechtfertigung in der ersten Szene des vierten Aktes.

Durch das stilistische Mittel der einfachen Wortwiederholung und der Anapher suchte Pichlers weiters den Dialog zu beleben.

S. 74

"Und Rache, Rache klang durch meine Seele", das zweimalige "Rache" erhöht die Intensität des Gefühls.

475

"Er ist ja schön, so schön, ja schöner noch Als Mars.... so schön...." drückt heftigen Spott aus.

477

"Wenn um die Mauern Roms sich eng und enger Mein Lager flicht" lässt zähe Energie durchblicken.

486

"Euch ruf' ich an, ihr Götter, Auf, ihr Götter, ich ruf' euch von den Tempeln, Ich ruf' euch von den heiligen Altären, Schrecken sei im Heer. Nur eure Schreckgestalten, ihr Todesgötter, mögen hier noch walten". Durch diese Wiederholungen kommt Gewalt der Empfindung zum Ausdruck.

" 17

"Holt mir des Konsuls Söhne! Holt des Konsuls Söhne!" spricht für die Herrschernatur des Königssohnes.

*Wiederholungen
in der
Gegenrede!*

488

"Du bist's, bei allen Göttern, Aruns selbst. Du bist's, bei allen Göttern, Titus selbst." Hier kommt das spöttische Wesen des Aruns wieder zur Geltung.

4104

"Wein, er kommt nicht mehr... Er kommt gewiss, Er kommt gewiss... Kaum möglich ist's.... Kaum möglich.... Kaum möglich.... Also doch?.. Ich warnte dich.... Du warntest mich?.... Du hattest Recht, als du mich sorglich warntest, bedenke die Gefahr.... Was sprichst du von Gefahr?"

In diesen Wiederholungen spiegelt sich sehr deutlich die Zerstreutheit Augustens, das halbe Hinhorchen auf die Worte der Sklaven, denn sie lauscht ja gespannt, ob ihr Geliebter nicht nahe. Eine Verstär-

kung des Begriffs "feindlich" erreicht die Verdoppelung in:

S. 107

"Du bist mein Feind. Dem ~~meinen~~ ^{Meinen} Feind."

"Gib Liebe mir, wie ich dir Liebe gab,

Die nichts vergelten kann als Liebe nur.

Gib Liebe mir, gib Liebe mir...."

(drückt ebenfalls Verstärkung der Empfindung aus, so auch "Du bist mein, ja du bist mein, ja du bist mein". Willenskraft und Richtung drückt das dreimalige "dort" in:

4/113

"Dort liegt der Sieg. Mit Römerkunst lenkt

Aruns dort die Vejer

Und du mein Titus, lerne dort und zeige..."

aus. Hohn spricht aus den Worten:

4/118

"Nun lebe wohl, auf Wiedersehn, mein Brutus,

Auf Wiedersehn!"

4/119

"Bring ihnen Botschaft, bring deiner Mutter

Botschaft, was geschehn..."

spiegelt die befehlende Strenge Brutus' wieder. Die gleiche Antwort an Brutus wie Publius "Ich hab's

4/139

gehört, gesehn, zweimal, verrät gewissermassen den Genuss, den der Sklave hat, da er den Verrat Hochgestellter anzeigen kann. Statt: "Das ist Tarquin"

4/144

ruft Brutus bloss "Tarquin, Tarquin!" Er bringt nichts anderes in seiner Erregung heraus. Aquil schweigt in Siegesbewusstsein:

4/147

"Die Stunde naht, sie naht und Rom ist mein".

Die seelische Depression fühlt man deutlich, da Bru-

4/160

tus müde zu den Söhnen spricht: "Euer Wille macht euch jetzt rein und für das Vaterland.... Ihr beide sterbt jetzt für das Vaterland!....." Noch einmal bricht der ganze Stolz Tarquins durch, da er förmlich in Rückerinnerung an einstmalige Grösse schwelgt.

4/163

"Als König hab' ich stets gelebt, als König...

Als König schreit' ich durch des Orkus Tor

Und die im Leben mir gehorecht, sie haben ~~es~~

~~Es~~ unter nicht vergessen, dass ich einst ~~ich~~

Ich König war."

Das Epiphorische "Zu dieser Leiche, Brutus, ruf' ich dich, zum Totenopfer ruf' ich dich!..." lässt königliches Empfinden bei Aruns durchblicken. Die grosse Erregung Tarquins zeigt sich in den kurzen Ausrufen: "Aruns, Aruns, tot, tot, halt, halt, hier, hier, durchbohre mich..." Der müde Wanderer spricht aus den Worten "Ein Pilgerstab, auf den sich schwankend stützt ein schwacher Greis von Stadt zu Stadt".

Durch die Zeilen obiger Abhandlung tönte stets das Wort "Realismus". War Pichler von einem anderen Autor beeinflusst? Wahrscheinlich von Friedrich Hebbel. Der persönliche wie schriftliche Verkehr reicht in die jüngeren Mannesjahre Pichlers, in die, da er seine Dramen schuf, Hebbel war ja auch bereits 1863 tot. Der Holsteiner Realist wie Ludwig und was Hebbel an Pichlers Dichtung gefiel, war die Urwüchsigkeit und innere Gedeihenheit (19. Mai 1855), auch fand er die Einfachheit wohlthuend. (13. April 1852). Wie sehr er den urkräftig gesunden Bauernstand hochhielt, erzählt ein Brief vom 11. Mai 1851. Adolf Pichler wurde mit Hebbel durch Sigmund Engländer bekannt. Aber in welchem Jahr das war, darüber gehen die Meinungen auseinander. Bei L. Brandl, Arch. f. n. Spr. 150/7 findet sich die Zahl 1846. Im "Tiroler Boten" heisst es, dass Pichler Hebbel seit 1847 kannte und bei Wa/Dö 321ff ist die Jahrzahl 1848 zu lesen. Der literarische Briefwechsel zwischen beiden Dichtern hielt bis 1850 an. November 1848 verliess Pichler Wien, um in Tirol eine Lehrstelle zu übernehmen. Die Beziehungen waren anfangs mehr oberflächlicher Natur, nach und nach wurde der Briefwechsel immer lebhafter. Um 1855 versiegte er ganz. Warum hat man sich dies nicht zu erklären gewusst? In dem letzten vorhandenen Brief von Hebbel an Pichler (30. Dezember 1855) liegt wohl

Amphion 7. Aug. Kff. 1, 1800
S. 26

Bamberger Zeit. Anzeiger N. 2 in
Friedr. u. b. Z. f.

1848 II 397-408

Tiroler Bote, 1877 S. 1317

T. B. 1840

Kuhle: Hebbel. Biogr. Wien
1877 2 Bde. 2. Bde.
S. 425 ff.

Collingus L. B. K. 1878
S. 6 ff.

Hann. R. M.: Hebbel Kuhle
Bd. IV, V. 3. Abt.

S. 96, 207, 233
4 11 220, 239, 248

der richtige Schlüssel zur Erschliessung des Grundes. Dort schreibt nämlich Hebbel: "Wenn Sie mir ernstlich zürnten, so könnte ich es Ihnen kaum verargen. Nichtsdestoweniger würden Sie mein ~~lan-~~ges Schweigen begreifen, wenn Sie wüssten, was alles zwischen Mai (vorletzter Brief) und Dezember liegt. Und warum sollten Menschen, deren Ueberzeugungen und Gesinnungen so hart und unveränderlich sind wie ihr Knochengerüst, nicht mit Ruhe eine Pause machen und doch aufeinander zählen dürfen? Zu diesen gehören wir aber ohne Zweifel alle beide. . . . Alles Schreiben ist doch nur ein trauriger Ersatz für den persönlichen Verkehr und je tiefer man dies erkennt, umso nachlässiger wird man dabei. . . . Ich schreibe Ihnen aus einem Spital, alles ist bei mir krank."

Pichler hat stets, so in Briefen an Kuh (Dezember 1869, 22.1.1876) oder R.M. Werner (2.5.1898) seine Grundverschiedenheit von Hebbel betont und doch verstanden sich beide. Pichler bezeichnete Hebbel als "abgeschlossen wie eine Kugel von Kristall". Ein andermal meinte er: "Wir sind beide von verschiedenen Punkten des Kreises ausgegangen, seine Natur war mehr nordisch, meine südlicher. Nachdem wir uns nun beide, jeder auf seinem Wege, dem Mittelpunkt genähert, hätten wir uns jetzt gewiss umso inniger die Hand geboten." Vergleicht man beide Dichternaturen, so ergeben sich manche Ähnlichkeiten und manche Gegensätze. Beide waren in ihrer Art vollkommene Menschen. Jeder stand fest auf seinem eigenen Boden. Beide wollten alles Krankhafte, Schwächliche vermieden wissen, denn sie waren willensstarke Naturen. Hebbel wie Pichler war das Kleinliche, Süssliche, Tändelnde verhasst und so suchten sie der Natur, dem Urwüchsigen und Unverfälschten möglichst nahe zu kommen. Sie liebten dank

ihrer kräftigen Natur derb-drastische Vergleiche, doch Hebbel galt alles die Idee: "Nichts an sich, aber Grundbedingung für alles", Pichler die Erscheinung. Beide waren Epigrammatiker, in dem Sinn, als das Epigrammatische in Hebbels Dramensprache vorwiegend und Adolf Pichler überhaupt gern Epigramme schrieb. Hebbel hatte ausschliesslich Sinn fürs Grosse, für gewaltige Geschichtszusammenhänge, eine Vorliebe fürs Grausame, in seinem Ich das Selbstzerfasernde des geborenen Dramatikers, weniger asketisch veranlagt als Pichler und ohne Sinn für das Komische. Der Tiroler mit dem scharfen Auge des Naturforschers sah auch im Kleinen und Kleinsten Beachtenswertes, dafür war ihm der schöpferische Blick ins Universale versagt, ihn verzehrte keine Leidenschaft, wenn er auch innere Kämpfe durchzumachen hatte. Sein Lebenslauf verlief mehr nüchtern, einfach und gerade. Beide Dichter hätten sich nach Jahren ruhig und harmonisch gegenüberstehen können, wenn bei Hebbel die Glut der Leidenschaft etwas gekühlt geworden wäre und Pichler sich mehr zur Abstraktion, zur Idee hinaufgerungen hätte. Doch der Tod des grossen Dramatikers verhinderte eine innige Freundschaft, basierend auf vollster Objektivität.

Die "Tarquinier", die Pichler im Stellwagen bei Volders auf seiner Reise nach Wien zu entwerfen begonnen, und von denen er am 5.12.1843 bereits 2 Akte fertig hatte, reichte der Dichter auf Anraten Hebbels dem Burgtheater ein, Laube (zollte) "zollte mancher Anlage seinen Respekt", aber die "Aufführung erhebe sich nicht zu der Grösse, welche einem solchen Stoff unerlässlich ist, wenn er von der Bühne herab wirken soll." So schrieb Laube und sandte die Handschrift zurück. Hebbel aber lobte das Stück. Da bereits gezeigt wurde, dass dem Drama grosse Mängel anhaften, erscheint die Kritik Hebbels merkwürdig,

Belege?

Hebbel jugendlich 18. Aug. 1852

Muscript. n. Wien 24. Okt.

Laubes Brief 13. Nov.

1. Akt nicht 11. Mai 51
"jüngeres Drama" 33. IV. 52

unverständlich. Ueber den ersten Akt drückte er sich zurückhaltend aus, die Kritik über einen Akt ist auch nicht massgebend. Der Realist Hebbel freute sich, dass das Drama "mit solcher Kraft und Wahrheit durchgeführt sei". Weiters fällte Hebbel das Urteil dahin, dass die "Tarquinier" so vortrefflich angelegt seien, dass sie ihr Schicksal in sich selber tragen und sich früher oder später auf der Bühne wie in der Literatur Bahn brechen werden. In Wahrheit haben sie sich aber nirgends durchsetzen können. Dass Hebbel dem Stück eine Zukunft verheissen hat, erklärt sich wohl aus der trefflichen Expositionsszene, der flotten und teilweise sehr schönen Sprache. Die Mängel des Dramas mag er in seinem grossen Unwillen gegen Laube übersehen haben. Es muss auch bedacht werden, dass ja auch Hebbel in seinen Dramen nicht immer alle Klippen gefahrlos umschiffen konnte. Auch bei ihm ist manches epische Gepräge aufzuweisen, besonders in den "Nibelungen" oder man denke an die lyrischen Elemente in der "Genovefa". Was die Hebbel-schen Männergestalten anbelangt, so sind sie manchmal wenig kraftvoll gezeichnet und werden durch die umso besser herausgearbeiteten Frauentypen in den Schatten gestellt. Und wenn Hebbel glaubt, in seinen heiteren Stücken, so im "Diamant", Humor verbreiten zu können, so ist er eben im Irrtum geblieben, denn die Auffassung der Komik bei Hebbel geht nicht auf Erheiterung im üblichen Sinn aus. Pichler war nicht nur auf sein Drama stolz, sondern auch auf das Urteil Hebbels, das geht aus einem Brief an Münz hervor. "Hebbel spricht von meinen "Tarquiniern" mit voller Anerkennung, er hat mich sogar ermächtigt, die Stelle darin drucken zu lassen." Wie sehr Pichler den nordischen Dichter schätzte, liest man aus Briefzeilen an E. Kuh: "Ich möchte

Sulzbacher Jh. 27, S. 2 P. 1.

Hebbel noch einmal in das Auge schauen; ernst, ruhig und freundlich, und ihm die Hand drücken.

In Einzelheiten kann man Anklänge an Hebbels Dramen höchstens in Bezug auf den Schlussmonolog in den "Tarquiniern" verzeichnen, denn Ähnliches weisen "Genovefa" und "Herodes und Marianne" auf. Die 9. Szene des 5. Aktes in der "Genovefa" ist nur mehr Stimmungsbild. Die Wucht der Tragik geht in leichte lyrische Zerfaserung gegenüber. Dadurch erscheint das Krasse gemildert. Siegfried erkennt, dass er übereilt gehandelt hat. Ruhig sagt er: "Ich strafe niemals einen Menschen mehr, seit ich ins Innere der Natur geschaut. Auch sie, wenn sie noch lebte, stürbe nicht."

Auch Herodes hält in der Schlusszene, der achten von "Herodes und Marianne" in sein Inneres Einkehr. "Wäre meine Krone mit allen Sternen, die am Himmel flammen, besetzt, für Marianne gäbe ich sie hin" etc.

Pichler nahm in dem Aufsatz: "Der Dichter und die Geschichte" auf Freytags "Fabier" Bezug, denn er spricht dort von den sehr schätzbaren Fabiern, in denen jedoch die Häufung des Details vom Hauptzweck ablenkt. Einige Szenen haben manche Ähnlichkeit mit solchen der "Tarquinier", doch bei näherer Beleuchtung ergeben sich Parallelen bloss aus der Gleichheit des Stoffes. Höchstens mag Pichler die erste Zeile der ersten Szene des fünften Aktes der vierten Zeile der ersten Szene des ersten Aktes der "Fabier" entnommen haben.

Pichler: "Wie Meeressausen dröhnt des Volkes Tosen
Vom Marsfeld her.

Freytag: "Wie Meeresbrausen tönt die Stimme Roms
Zu uns herüber...."

In der Fassung von 1860 hatte sich Pichler noch anders ausgedrückt:

"Laut dröhnt der Schritt des Volkes durch die
Gassen

Ses. K. Bd. XI
1. Aufsatz
S. 185

S. Freytag "Die Fabier"
1851 p
Königliche II. Bd. v. 1851
Köln 1851 S. 112

Zum Forum hin...."

Also ist es ganz gut möglich, dass Pichler auf Grund der Lektüre der "Fabier" diese Stelle geändert hat. Wie Augusta hat auch der Konsul in den "Fabiern" einen bedeutungsvollen Traum:

S. 212

"Im Schläfe sah ich, dass ein Haufen Wölfe
Dem Spuius in seine Hürden brach...."

Bei all diesen Träumen dürfte das traditionelle Vorbild im "Julius Cäsar" zu suchen sein. (Siehe dort)

Sicherlich hat die Schiller'sche "Jungfrau von Orleans" auf die "Tarquinier" Einfluss ausgeübt. Vor allem erinnert die Gestalt Augustens an die Jungfrau. Aber auch die Schilderung des Sterbens der tödlich getroffenen Augusta in den "Tarquinern" weist manche Ähnlichkeit mit derselben Situation in der "Jeanne d'Arc" auf. Hier wie dort gibt die Hauptperson unter den Umstehenden in tragischen Worten ihrer Ueberzeugung Ausdruck, dass der Tod bereits eingetreten sei. Beide aber irren sich.

S. Akt : S. Akt

König: "Sie ist dahin, sie wird nicht mehr erwachen,
Ihr Auge wird das Ird'sche nicht mehr schauen,
Schon schwebt sie droben, ein verklärter Geist,
Sieht unsern Schmerz nicht mehr und unsre Reue.

Johel: Sie schlägt die Augen auf, sie lebt."

Kunz: "Das Leben ausgelöscht! Da hilft kein Arzt,
Das kenn' ich gut, o meine Schwester still,
Sie atmet noch, sie schlägt die Augen auf."

Johanne (Steht ganz aufgerichtet und schaut umher.)

Auguste: (richtet sich langsam auf.)

Beide, Johanna wie Augusta, haben sterbend noch eine Art Vision. In Pichlers Drama findet sich eine Vision aber nur in der älteren Fassung von 1861.

Johanne: "Seht ihr den Regenbogen in der Luft?

Der Himmel öffnet seine gold'nen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,

Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
 Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen,
 Wie wird mir - lichte Wolken heben mich,
 Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide,
 Hinauf - hinauf, die Erde fliegt zurück,
 Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude."

Ist diese Szene christlich gefärbt, so die bei Pichler dem Stoff entsprechend antik.

Augusta:

"Ist das mein Brautgemach ? Das Brautbett
 Nicht mit Veilchen und Hyacinthen bunt bestreut?
 Du gold'nes Sonnenlicht, willst du mir leuchten
 An dem Hochzeitstag, warum verglimmst du an des
 Orkus Thor ?
 Es dunkelt schon! Weh mir, an meinem Ohr
 Rauscht schon der Acheron!...."

Die Toten werden hier wie dort ehrenvoll behandelt.

Jean d'Arc:

(Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen
 sanft auf sie niedergelassen, dass sie ganz davon
 bedeckt wird.)

Antus:

"Deckt sie mit euren Schildern,
 Bis wir Lorbeer auf ihre Bahre streuen."

Eine Stelle aus der dritten Szene des fünften Aktes der "Tarquinier" erinnert lebhaft an eine ähnliche im dritten Akt der "Makkabäer". Von der kämpfenden Augusta berichtet Vindicius in der dritten Szene des fünften Aktes:

"Vergebens stemmt er sich, sein Helmbusch sank
 Und drüber rast die Flucht wie ein Orkan,
 Den wider uns kämpft eine Euminide
 Hoch wie der längste Speer. Vernichtend dringt
 Aus ihrem Munde Feuerqualm und Rauch.

Antus

Sah's eure Furcht ? Für diesen König kämpft
 Kein Gott mehr! Und für ihn genügen wir."

Nathan

(Antus)

"Herr flieh, denn fürchterlicher naht der Feind
 als den du schlugst, gen Abend starrt das Tal von
 Spiessen zahllos und der Schilder Glanz im Abend-
 schein ist eines Meeres Glanz.

Juchel:

"Der Feind ? - Der Wein ist eines Hirnes Feind

Geh, leg dich! Solchen Feind besiegt der Schlaf und unsre Wachen stehen weit ins Land."

Gemeinsam ist beiden Meldungen der übertriebene Bericht, das Heranstürzen des Boten, die zuversichtliche Antwort des anderen, der Versuch, die Sache möglichst natürlich zu erklären und das Vertrauen auf die eigene Grösse. Noch einmal kommt in den "Makkabäern" eine ähnliche Stelle vor: Antiochus:

Antiochus: "Nur einer, mächtig ragend wie Ares
Kämpft und ruft zum Kämpfen auf."

Wol Ist das nicht Juda oder ist's der Kriegsgott selbst?
Wie Juda mit einer überirdischen Erscheinung verglichen wird, so auch Augusta mit einer Eumynide. Trotz auffallender Parallelen ist nicht gesagt, dass Pichlers betreffende Verse sich unbedingt an dieses fremde Ideengut anlehnen müssen. Denn auch in der Schiller'schen "Jungfrau von Orleans" findet sich Aehnliches:

II, 1 *Burgund:* "Wir sind nicht von Menschen besiegt,
Wir sind vom Teufel überwunden."

Vom Teufel unsrer Narrheit - wie Burgund ?⁴

Falke "Schreckt dies Gespenst des Pöbels auch die Fürsten,
Der Aberglaube ist ein schlechter Mantel
Für eure Feigheit...."

Allerdings fehlt bei Schiller der heranstürzende Bote. Lord Byrons "Sardanapalus" 1822 erschienen, hat wahrscheinlich Pichlers Dramen in Folgendem beeinflusst: Der verweichlichte Sardanapalus will keinen schweren, hässlichen Helm tragen, sondern fordert den mit einem Diadem gezierten leichten. Auch verlangt er vom Diener den polierten Metallspiegel, den er aus Indien als Beute mitgebracht hatte.

Der eitle Titus spricht fast gleich in den "Tartariern" Bd.16, S. 93:

"Es kam aus Asien ein Waffenhändler,
Da musst' ich wählen erst, ob ich die Rüstung

Aus Silberdraht, ob die von blauem Stahl
Mit goldgetriebener Fassung kaufen sollte."
Myrrha, die Geliebte Sardanapalus, stürzt, wie die
Jungfrau oder Augusta tapfer in den Kampf.

Bei der Untersuchung nach fremdem Einfluss in
den "Tarquiniern" darf auch Shakespeare nicht fehlen.
Shakespeare's Genie fand stets bei deutschen Dich-
tern Bewunderung. Der grosse Brite, der bekannte
Zankapfel im Streit zwischen den Schweizern und
Gottsched, auserkorener Liebling der Stürmer und
Dränger, geschätzt bei den Romantikern, fand auch
bei den Klassikern, so Schiller und Goethe, Anklang.
Otto Ludwig, der das Wort vom poetischen Realismus
geprägt hat, berauschte sich förmlich an Shakespeares
Grösse, das bezeugen die eingehenden Shakespeare-
Studien. Die Bemühungen der Regiekunst, Shakespeares
Stücke auch dem modernen Menschen geniessbar zu
machen, zeitigten merkwürdige Stilblüten, die im
"Hamlet im Frack" ihre Vollendung erreichten. Shake-
speare wird stets modern bleiben, auch ohne solche
Hilfsmittel, denn er ist kein Modedichter. Was an
ihm anziehend wirkt, ist das rein Menschliche, was
aus seinen Stücken zu uns spricht und das verleiht
ihnen Ewigkeitswerte. Der Brite hat mit sicherem
Griff herausgeholt, was für jeden Stand typisch
ist und legte es in schlichten Worten, die oft die
ganze Lebensweise konzentriert enthalten, dar und
verfehlte dabei nicht erschütternde Wirkungen.

So darf es nicht Wunder nehmen, wenn Pichler,
der Vielbelesene, wenigstens teilweise in beiden
Dramen Shakespeares Einfluss unterlegen ist. Und
er
Shakespeare hat auch in der Tat studiert, das be-
stätigten Tagebuchstellen. So hat er bereits um
1844 die Werke des Engländers gelesen, vielleicht
aber auch schon früher. Auf Shakespeare verwiesen
ihn jedenfalls sein Lehrer und Gönner Alois Flir,
der sich durch seine Shakespeare-Studien einen

Shakespeares Werke, 3 Bde,
Übersetzt v. Kehlmann - Voss
Kupz. - Kehlmann 1826

S. 4. Bd. 1, 217

57 92, 171, 115

Namen gemacht hat. In einem Brief an Alois Brandl schrieb Pichler: "Lear fertig; Shakespeare sieht doch ganz anders im Original aus, als wenn ihn uns ein Uebersetzer vorkäut." Bereits 1852 hatte er "Julius Cäsar" gelesen. Zu anderer Zeit rühmt er Shakespeares grossen Sinn für die Wirklichkeit. 1874 las er die historischen Dramen des Engländers, in Uebersetzung wird er sie wahrscheinlich aber schon früher gelesen haben.

Auf Shakespeare-Einfluss, so was Schlachtgestaltung anbetrifft und auf einige einzelne Punkte wurde bereits im Verlauf der Abhandlung hingewiesen. An Shakespeare-Technik scheint auch die Schildwachszone in den "Tarquiniern" (2. Akt, 2. Szene) angelehnt. In des Engländers Dramen finden sich die verschiedenartigsten Typen von Postenszenen. Die einfachste Art ist der Anruf, wie er bei Schildwachen üblich ist. Und diesen hat auch Pichler verwertet.

"Holt mir des Konsuls Söhne! Die Losung? (Aruns gibt sie leide). Richtig. Kommst du von Rom? Ich reise hin. Bleibst du bei uns? Ich hoffe bald. Hast du Geschäfte? Nicht mit euch."

Der Anruf und die Frage nach woher und wohin ist auch im Coriolan V, 2 zu finden. "Woher? Halt! Geh zurück! ^{hly} Bin ein Staatsbeamter, der begehrt Coriolan zu sprechen. Von woher? Von Rom. Du darfst nicht weiter! Musst zurück etc." Aehnlich, was die kurze Fragestellung anbelangt, ist die zweite Szene des vierten Aktes in "Julius Cäsar": "Halt! He, gebt das Wort und haltet!" etc. Auch bei "König Johann" V, 6 und "Heinrich V." IV, 1 finden sich solche Szenen.

Was Charaktere anbelangt, so hat die Gestalt Sabinens, der Frau des Brutus, manche Aehnlichkeit mit Portia, dem Weib des Brutus im "Julius Cäsar". Beide pochen auf ihre Ehrechte, um beim Mann das Gewünschte durchzusetzen. Volumnia ist insofern mit Sabina zu vergleichen, als auch sie sich stets freu-

Julius Cäsar II, 1

Coriolan I, 3

te, wenn ihre Söhne in die Schlacht zogen. Wie Brutus mit Julius Cäsar Mitleid hat, oder Aufidius den Tod Coriolans, den er selbst verursacht hat, auf das Heftigste bedauert, so empfindet auch Brutus Mitleid mit Tarquin:

IV, 1

"Zwar möcht' ich nachsichtsvoll ihm ein Asyl
Vergönnen, dass er dort sein graues Haupt
In Frieden berge."

Es gehört überhaupt zur Shakespeare'schen Grosszügigkeit, dass der Feind dem sterbenden Gegner eine erhebende Grabrede hält. Das stolze Auftreten Tarquins bei den Vejern gleicht der Pose Coriolans, da er zum Volke spricht.

I, 2

Coriolanus II, 3

Aruns sagt in der zweiten Szene des fünften Aktes:

"Ich strecke

Mit Riesenkraft die Arme aus nach Rom.

V, 2, 163

Sind sie mir abgehauen, dann will ich noch
Es fassen mit den Zähnen."

Diese Ausdrucksweise ist sicher auf Titus Andronicus III, 2 zurückzuführen. Dort klagt der alte Titus zu seiner Tochter Lavinia, der die Hände abgeschlagen wurden: "Du Bild des Wehs, das so in Zeichen spricht:

Töte dein armes Herz mit Seufzen oder Aechzen

Oder nimm ein Messer zwischen deine Zähne

Und grade wo dein Herz ist, bohr ein Loch."

Im Verlauf des Dramas heisst es dann noch: "Nimm meine Hand, Kind, zwischen deine Zähne."

V, 2, 165

Augusta in den "Tarquiniern" hatte einen bösen vorahnenden Traum. Sehr ähnlich ist der Traum, den Calpurnia, die Frau Julius Cäsars, geträumt hat.

Jul. Cäsar II, 2

Einiges Moment ist, dass die im Traum vorgestellte und später zu tötende Gestalt Blut vergiesst. Bei Shakespeare heisst es: "Das Standbild gleich einem Springquell helles Blut vergiessend aus hundert Röhren". Augusta sah das blutbespritzte Haupt zu Boden fliegen. Das polternde Herabfliegen des Kopfes fin-

det aber auch im vorahnenden Traum des Brutus in Anschützens "Brutus und sein Haus" Erwähnung. Es ist nun zweifelhaft, ob sich und an wen sich Pichler bei Schaffung des Traumbilds angelehnt hat. Das Herabfallen des Kopfes vom Lebenden hat Shakespeare allerdings in seiner Traumerzählung nicht verwertet, aber es muss auch berücksichtigt werden, dass Cäsar nicht geköpft, sondern erdolcht worden ist. Anschütz kann persönlich von Shakespeare beeinflusst worden sein und das Bild dem Stoff gemäss umgebogen haben. Bedeutungsvolle böse oder gute Träume spielen bei dem Briten überhaupt eine Rolle, so träumte Gloster in "Heinrich VI" II, I, 2: "Mir schien's, der Stab hier, meines Amtes Zeichen, ward mir zerbrochen, ich vergass durch wen, doch wie ich denke, ^{war,} weiss der Kardinal. Und auf den Stücken ward dann aufgesteckt der Kopf von Edmund, Herzog Somerset und de la Poole, dem ersten Herzog Suffolk, dies war mein Traum, Gott weiss, was er bedeutet."

Koch hat in seiner Dissertation versucht, die Vorgänger für Lindners 1867 erschienenenes Drama "Brutus und Collatinus" ausfindig zu machen. Pichlers Drama ist nach seinen Untersuchungen der unmittelbare Vorgänger für Lindners Drama. Zu den vor Pichlers Drama fallenden älteren Dramen zählt Koch folgende Stücke bzw. Dichter: Hans Sachs, H. Bullinger, Jakob ^A Fyrrer, J.P. Tietz, Voltaire's Werk 1731, Dr. S. Hirzel 1759 "Junius Brutus", Jakob Elias Schlegels "Lucretia" 1762, J. Bodmer "Tarquinius superbus" 1768, anonym 1802 "Tarquinius superbus", E.H. "Brutus und die Tarquinier", Pest 1837, Ponsards "Lucrece" 1843, Karl Hugo "Brutus und Lucretia" 1844, Robert Anschütz "Brutus und sein Haus" Wien 1857.

Aus dieser Gruppe konnte F. Koch 3 Hauptwerke herausheben, von denen die anderen Dramen beeinflusst sind ~~oder~~^{oder} wegen ihrer Unbedeutendheit nicht zur Sprache zu kommen brauchen.

f. Koch: Abh. Lindner
als Dramatiker
diss. Keimer 1814
IV, 28-43

Diese 3 Werke sind die Dramen Voltaires, Anschützens und Ponsards. F. Koch ist in seiner Untersuchung zu dem Ergebnis gekommen, dass für die Tarquinierfassung von 1861 Abhängigkeit von Voltaire deutlich in der Figur des Markus sei, der wie dort Titus, mitten in der Bahn zum Ruhm plötzlich abschwenkt, in der Figur Augustens und der des Brutus, weiters Abhängigkeit von Anschütz vielleicht in der Gestalt Sabinens. Auch von Ponsard kann nach seiner Meinung Pichler beeinflusst sein, wie man aus einer Unterredung, die Publius mit Brutus über die zukünftige Form der Verfassung führt, schliessen könnte. Wie verhalten sich nun in Wahrheit diese drei Dramen zu Pichlers Drama ?

So wie Markus aus Liebe zu Augusta seinen Vater verrät, so bei Voltaire Titus aus Liebe zu Tullia, der Tochter Tarquins. Aber in scharfem Gegensatz zu Pichler hat Voltaire den schweren inneren Seelenkampf, den Titus durchkämpft, trefflich zu zeigen gewusst: "Je sais, ^cse que je dois et non ce que je veux". Voltaire hat auch den Verrat durch den Sklaven beibehalten. Tullia erdolcht sich beim Anblick der Zurüstung zur Todesstrafe. Augusta zieht in den Rachekrieg und fällt darin. Der Senat macht Voltaires Brutus den Antrag, den einzigen noch lebenden Sohn zu begnadigen. Auch bei Pichler bitten die Senatoren für Erhaltung des Lebens der Söhne. Hier wie dort lebt Brutus nur für Rom. Er bleibt starr. "Je suis Consul de Rom" sagt Voltaires Brutus und segnet den Sohn. Neben der Liebe zu Tullia kommt für Titus noch ein Motiv in Betracht, das ihm vom Vater abfallen lässt. Dieser hatte ihm nämlich ob seiner grossen Jugend das Konsulat verweigert, obwohl sich der Sohn bereits grosse Verdienste um Rom erworben hatte. Dieser Zug fehlt bei Pichler. Trotz aller Parallelen muss zugegeben werden, dass es nahe lag, wenn man in Bra-

Voltaires „Brute“ 1731

tus einen Helden sah, die Tragödie auf den Konflikt zwischen Vaterlandsliebe und Kindesliebe zu beschränken, Adolf Pichler hat aber ausser diesem Konflikt noch eine zweite Tragödie, den Kampf der Tarquinier um ihre verlorene Krone, mit hinein verwoben. Um das feindselige Verhältnis zwischen Vater und Söhnen zu motivieren, liessen es die Dichter aus anfänglicher Uebereinstimmung durch Leidenschaft und Verführung ins Gegenteil verzerren. Die Sage berichtet von einer Tochter Tarquins. Es war nur ein Blick notwendig, diesen tragischen Keim zu erfassen und man verband die Kinder der feindlichen Väter, ein sehr altes Motiv. Es lagen dann noch reiche Möglichkeiten vor, das Verhältnis der Personen untereinander abzutönen. So konnte man in dem Sohn einen würdigen Nachfolger des Vaters sehen, der auf einen kleinen Anstoss von aussen hin, verblendet von seiner Liebe zu einem Geschöpf, das mit Berechnung sie auszunützen versteht, plötzlich, ohne es selbst recht zu wollen, zum Feind des Vaterlands geworden ist. Voltaire verlegt den Beginn der Handlung hinter die Ermordung Lucretias und die Vertreibung der Tarquinier, wie dies auch Pichler tat, nur entwickelte der Franzose in 5 Akten den Abfall des Titus, während letzterer dies als Nebenepisode auffasste.

Es muss gesagt werden, dass es schwer ist, mit Bestimmtheit behaupten zu können, ob Pichler von Voltaire direkt beeinflusst ist, denn die Konstellation der Episoden ist eine derartige, dass sich bestimmte Motive förmlich mit zwingender Notwendigkeit ergeben.

In Pichlers "Tarquiniern" 1. Szene des 4. Aktes spricht sich Brutus gegenüber seinem Freund Publius über die zukünftige Form des Staates aus. Eine gleiche Aussprache kommt bei Ponsard vor. In beiden Dramen wird merkwürdigerweise gerade

Ponsards, Lucrèce
1843
Hete Deussième, keine Deussième

Les. U. Bd. 14, 136

an dieser Stelle auf zwei griechische Weise ange-
spielt. Publius sagt zu Brutus:

"Du warst in Griechenland, du lerntest dort
Von seinen Weisen Solon und Lykurg."

Und Brutus bei Ponsard sagt von sich:

"J'ai visité le pays des Hellènes
Frequenté ceux de Delphes et de Sparte et d'Athènes
À la fois consulté l'oracle d'Apollon
L'oracle de Lycurge et celui de Solon."

Bei diesem Staatsgespräch bleibt bloss der eine
Unterschied bestehen, dass das Gespräch bei Pichler
in die Zeit nach der Vertreibung der Tarquinier,
bei Ponsard in die vor den Tod Lucretias fällt.
Sonst kann ruhig zugegeben werden, dass diese Pa-
rallele eine so auffallende ist, dass man hier mit
grösserer Bestimmtheit als bei Voltaire sagen kann,
Pichler sei in den "Tarquiniern" von Ponsards
"Lucrece" beeinflusst worden. Livius, speziell
Buch I und II, wissen von keinem Solon und Lykurg
zu erzählen. Es fragt sich nun: Woher hat Adolf
Pichler Ponsards Stück gekannt? Nun, entweder von
einer Aufführung oder durch Lektüre her.

Auf den ersten Blick auffallend scheint, dass
Anschütz wie Pichler eine Frau des Brutus im Drama
eine Rolle spielen lassen. Bei Anschütz heisst sie
Cornelia, bei Pichler Sabina. Dadurch, dass sie ge-
gen ihren Mann auf die Seite der Kinder tritt, wird
ein neuer Konflikt eingeführt. Wenn F. Koch im 4. Ka-
pitel seiner Arbeit 28-43 behauptet: "Bekanntschaft
mit Anschütz darf man bei Pichler wohl voraussetzen,
da auch er das eigentümliche Motiv, die Frau des
Brutus, von der keine einzige Quelle etwas zu melden
weiss, und die hier Sabina genannt wird, aufweist"
so muss dem widersprochen werden, denn die Behauptung
beruht auf einer ungenauen Quellenforschung. In Livii
liber I, Kap. 3-5 steht wörtlich: "Vitelliorum sorsor
consuli nupta Bruto erat, iamque ex eo matrimonio

Robert Anschütz, Brutus u.
sein Haus (1857)

adulescentes erant liberi Titus Tiberiusque." Also hatte Brutus doch ein Weib, nur dass sie in der Quelle keinen Namen trägt. So kann Adolf Pichler auch von selbst auf die Idee gekommen sein, eine Frauengestalt à la Portia ins Drama einzuführen. Der Sklave Vindicius spielt bei Pichler wie Voltaire die Verräterrolle, aber das entspricht ja vollkommen der Quelle. Mehr in die Augen stechend ist die Tatsache, dass sowohl der Brutus Anschützens als auch Augusta bei Pichler einen vorausahnenden Traum haben, der sich auf die Hinrichtung der Söhne des Konsuls bezieht. (Siehe Shakespeare-Einfluss)

Die 2. Szene des 4. Akts von Anschützens Stück wird geschlossen, weil ein Wetter im Anzug sei. Ebenso die erste Szene des 2. Akts in den "Tarquiniern". In beiden Dramen wird Vindicius im ersten Augenblick der Lüge geziehen. Und Sabinens ringendes Mutterherz will keinem ihrer beiden Söhne wehe tun, indem sie einem vielleicht mehr Schuld am Verrat zuspricht. Diese Parallelen führen zu dem Schluss, dass man Bekanntschaft mit Anschützens Drama wohl voraussetzen darf, umsomehr, da dieses in Wien erschienen ist und Pichler mit Wien in mancher Hinsicht in Verbindung stand. Wenn F. Koch behauptet, dass Adolf Pichler den Stoff fast von derselben Seite wie Anschütz fasste, weil auch für ihn die Verurteilung der Söhne Haupt und Angelpunkt des Ganzen ist, so kann dem nicht beigestimmt werden. F. Koch hat in der Einleitung zu seiner Schrift diese speziell in stoffgeschichtlicher Hinsicht eine erste Anregung genannt. "Ausserdeutsche Behandlung der Stoffe wurden, soweit sie in Deutschland wirkungslos blieben, überhaupt nicht berücksichtigt und auch die Liste der in Deutschland erschienenen Dramen wird sich vermehren lassen. Hier wurde nur in grossen Zügen eine Entwicklung skizziert." Von der Verfasserin dieser Arbeit wurde die Frage an der Hand

von Literaturgeschichte noch weiter untersucht, doch kein positives Ergebnis erzielt. Es wird auch schwerlich noch irgendein Einfluss eines anderen Dramas aufzudecken sein, da sowieso schon für fast jede Szene irgendwelcher fremder Einfluss ausfindig gemacht wurde.

Es erübrigt sich nur noch, das Verhältnis der Quelle zu erörtern. Dass der Stoff Livius entlehnt ist, hat der Dichter selbst im Vorwort zugegeben. Was die Personen im Drama anbelangt, so hat Aruns, der Sohn Tarquins, in der Quelle noch 2 Brüder, Titus und Sextus. Die Schandtät an Lucretia wird bei Livius nicht Aruns, sondern Sextus zugeschrieben. Aruns ist bei Livius mit einer Tochter des Ancus vermählt. Eine Tochter Tarquins findet bei Livius zwar Erwähnung, doch ist sie dort nicht mit Namen angeführt. In der Quelle hat sie ihr Vater dem Mamilius von Tusculum, dem Oberhaupte des Latinervolks, zur Ehe gegeben. Er tat dies aus Politik, um sich viele Freunde und Verwandte zu schaffen. Bei Adolf Pichler findet Mamilius Gefallen an Augusta, doch keine Gegenliebe. Die Söhne des Brutus heissen in der Quelle Titus und Tiberius, im Drama Titus und Markus. Vielleicht änderte der Dichter den einen Namen deshalb, um wegen Namensähnlichkeit auf der Bühne keine Irrtümer hervorzurufen. Brutus wählte sich bei Livius den Publius Valerius zum Helfershelfer, um die Tarquinier zu vertreiben. Publius ist bei Pichler Feldherr des Konsuls. Eine ~~Verrät~~^{Frau} des Brutus findet auch in der Quelle Erwähnung, aber ohne Namen. Im Drama heisst sie Sabina und ist, wie in der Quelle, die Schwester des Aquilius. Der Sklave Davus, später Vindicius genannt, ist ebenfalls aus Livius entlehnt. Ein Procas findet in der Vorgeschichte Roms Erwähnung, ebenso ein Tullius und Herdonius von Aricia, doch spielen sie dort eine andere Rolle. Bei Pichler steht Herdonius

Bd. 16, S. 71

T. Livii ab urbe condita
libri I, II. A. Zingales
Königs-^{Suppl.} 1917
Kommentar

mehr auf Seiten Tarquins als in der Quelle. Dort ist Herdonius über Tarquin empört (Latinerversammlung beim Hain der Ferentina), dass dieser die Versammelten von Veji, die er selbst herbestellt hatte, so lange auf sich warten lässt. Die zweite Szene des ersten Aktes ist im grossen und ganzen diesem Ereignis nachgebildet, nur dass der Zweck der Versammlung in beiden Fällen ein anderer ist. In der Quelle wird Herdonius später aus List von Tarquin umgebracht und bei Pichler werden die empörten Ausrufe über das Wartenlassen den Senatoren, nicht Herdonius, in den Mund gelegt. Die Namen der Verschworenen Marullus, Ahalla, Cominius sind freie Erfindung Pichlers, ebenso die der römischen Krieger Macro und Caesar.

Tarquin wird bei Livius als der Uebermütige geschildert. Er hatte sich viel zuschulden kommen lassen, darum nannte man ihn Superbus.⁴ Doch so ungerecht er als König im Frieden war, so war er doch kein schlechter Feldherr. Dieses Charakterbild fällt mit dem Pichlers zusammen. Bei Livius hat Tarquin eine Frau namens Tullia und dieser schreibt der römische Schriftsteller alle Schuld an den Untaten des Mannes zu. "sed initium turtandi omnia a femina ortum est" (doch der Anfang der Zerrüttung begann von dem Weibe). Dass der Dichter der "Tarquinier" die Gestalt Tullias für sein Drama unverwertet liess, ist einleuchtend. Denn für das Charakterdrama musste er notwendig das Schwergewicht auf Tarquin selbst legen. Tarquin kam zur Herrschaft, indem er Schmähreden gegen den König führte, ihn die Treppe hinunter warf und ihn dann auf der Strasse von seinen Dienern ermorden liess. Auf dieses Ereignis spielt Brutus in der ersten Szene des vierten Aktes an, wenn er zu Publius spricht:

"Als er den Thron erstieg auf blutigen Stufen,
Rief ich die Edelsten zur Tat."

Brutus ist in der Quelle, jedoch nicht bei Pichler der Neffe Tarquins. Auf Grund der Schandtaten der Tarquinier beschloss Brutus, die Rolle des Dummen zu spielen. Brutus und Collatinus wurden Konsuln, von diesem zweiten berichtet das Drama nichts. Brutus verpflichtete das Volk eidlich, keinen König mehr in Rom regieren zu lassen. Wie im Drama tritt Brutus in der Quelle als des Römervolks Befreier auf. Krieg mit den Tarquiniern und Verschwörung spielen in der Quelle wie im Drama eine Rolle. Das ungebundene Leben des jungen Adels, ihre Freundschaft mit der Königsfamilie und die Unzufriedenheit ob des strengen Regiments des Publius, sind Züge aus der Quelle. Hier heisst es auch: Gesandte aus der königlichen Familie gingen nach Rom, um die Gesinnung zu erforschen, bei Pichler hat dies Aruns allein gemacht. Die Ereignisse fallen in die Vorgeschichte. Von Briefen ist in beiden Fällen die Rede. Den Brüdern Vitellius und Aquilius, bei Pichler nur Aquilius, wurde die Sache zuerst anvertraut. Wie in der Quelle, kommt es auch im Drama zu Beratungen mit den Verschworenen. Der Verrat wird durch den Sklaven hier wie dort herbeigeführt, nur spielen bei Livius Briefe als Beweismaterial eine gewisse Rolle. Die Konsuln begaben sich bei Livius zur Versammlung, die mit einem Gastmahl verbunden war und nahmen die Verschwörer gefangen. Also doch eigenhändig, obwohl man sich bei Wa-Dö darüber verwundert hat. Die Verräter wurden in Fesseln gelegt wie bei Pichler. Brutus lässt sie hinrichten, ohne die eigenen Söhne auszuschliessen. Wir sehen, dass Adolf Pichler die wesentlichen Züge aus der Quelle beibehalten hat. Die grausige, genaue Schilderung der Hinrichtung bringen die älteren Fassungen der "Tarquinier". Die Freisprechung des Sklaven ist der Quelle entnommen, ebenso der Beschluss der Tarquinier, einen offenen Krieg zu beginnen. Tarquin

sucht speziell die Vejenter für sich zu gewinnen und spornt sie an, die verlorenen Gebiete zu rächen. Diese kleinen Motive hat Pichler schon zu Beginn seines Dramas verwertet. Es kam hier wie dort zur offenen Feldschlacht. Brutus und Aruns verwunden und töten sich gegenseitig, sowohl bei Livius wie im Drama. Die Vejenter gelten überall als schlechte Kämpfer. Die Tarquinierpartei zog ab, Publius kehrte triumphierend nach Rom zurück. Auch Anspielungen auf kleine Episoden wurden bei Livius gefunden, so die Geschichte von Rhea Silvia I,1, vom Mohnköpfen Tarquins I,1, von der Sibylle und den Schicksalsbüchern (5,2) I,2 und dem Erscheinen des Menschenkopfes auf dem Tarpejusberge.

Diese ganze Untersuchung hat den Zweck gehabt, zu zeigen, dass Adolf Pichler in seinem Drama, einzelne kleinere Züge ausgenommen, ziemlich getreu die Facta der Quelle beibehalten hat.

Die zeitgenössische Kritik über die "Tarquinier" beleuchtet eine Rezension im "Tiroler Boten" von 1860, worin ein unbekannter Rezensent das Drama äusserst lobt. Zur Aufführung ist das Drama nie gelangt.

Livii l. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

Tiroler Boten 1860, S. 1206

S. M. Salen, "Ad. Pichler"
Münchener, 1901, S. 32

R o d r i g o .

Der Stoff zum "Rodrigo", Pichlers zweitem Drama , weist teils geschichtliche, teils sagenhafte Elemente auf. Die Ereignisse fallen in die Zeit um 711, der Schlacht bei Xeres de la Fontera, in welcher Spanien an die Araber verloren ging. Die Sage misst einem sog. letzten Gotenkönig Rodrigo alle Schuld bei, während die Geschichtsforschung nur davon zu melden weiss, dass das ganze Land selbst zum Untergange reif war.

*Ad. Pichler, Könige der
Sarranen, 2. Teil
Die Geschichte d. Westgoten
München-König Ludwig 1801
71*

In Ad. Pichlers Drama hört man von der drohenden Maurengefahr, dem Schlemmerleben des Königs, seiner Interesselosigkeit den Staatsgeschäften gegenüber, von seiner Liebe zu Cava, der Tochter eines spanischen Edelmannes, weiters von ihrer Entehrung durch Rodrigo und ihrem freiwilligen Tod. Ihr Vater, Graf Julian und der verdrängte Thronerbe Alfonso nehmen Rache am König, indem sie das Land an die Araber verraten. Der letzte Gotenkönig selbst fällt im Zweikampf mit Graf Julian. Die Entscheidungsschlacht bringt den Sieg der Mauren. Ganz Spanien ist in ihren Händen, doch Asturien, der Norden ist gerettet und so bleibt die Hoffnung, dass von dort aus das Land von neuem erstarke.

Betrachtet man den Aufbau des Dramas so muss gesagt werden, dass man es hier mit keinem einfachen Dramenbau zu tun hat. Das Drama besteht sozusagen aus zwei Dramen, die allerdings durch einzelne Fäden miteinander verbunden erscheinen. Zu Beginn des Dramas fehlt ein bestimmtes Ziel, einzelne Ereignisse entwickeln sich in rascher Folge bis zu einem gewissen Endpunkt hin; gemeint ist damit der Tod Cavas zu Ende des zweiten Aktes. Von hier ab ist das Drama ein Zieldrama zu nennen, der vorhergehende Verlauf war ein reines Folgedrama.

Das tragische Schicksal Cavas bildet ein Drama für sich, eine Art " Emilia Galotti", nur mit dem Unterschied, dass das Lessing'sche Stück reines Zieldrama ist und der Tod Emilias dort anders und schlechter motiviert erscheint als in Pichlers Drama.

Beide Teile, Folge- wie Zieldrama werden durch eine Grundhandlung, die Kriegshandlung, d.s. die Kämpfe mit den Arabern an der Grenze des Reiches, verbunden. Sie durchzieht das ganze dramatische Geschehen. Im Verlaufe der Entwicklung lösen sich einzelne Teilhandlungen los; Zuerst die Cava-Rodrigo-Liebeshandlung, die offenbar den Zweck hat, die etwas trockene Kriegshandlung gefühlsmässig etwas aufzuputzen und König Rodrigo auf der Bühne sichtbar restlos schuldig werden zu lassen, zweitens eine Julia- und parallel mit dieser eine Alfonso-Rachehandlung. Letztere stammt aus der Quelle, ist aber gleichsam als tote Ware herübergenommen. Die Alfonsohandlung darf als reine Episode angesprochen werden. Fehlte sie, würde man sie nicht weiter vermissen, denn ob die Mauren einen aus ihrer Mitte oder Alfonso zum Lebenskönig weihen, bleibt für die dramatische Handlung gleichgültig. In der Quelle hingegen und in Geibels Drama erlangen die Söhne des ermordeten Königs Wittich dadurch Bedeutung, dass sie den einen Flügel des Heeres, den sie leiten nicht im geeigneten Augenblick in die Schlacht einführen, so dass die letzte Stütze des Königs dadurch fällt. Nur ganz flüchtig weist Ad.Pichler einmal darauf hin:

Bd. 16, 273

" Noch steht es gut, wär nur die Rotte nicht,
Die Spanien verrät !"

Blos der Entschluss des Königs im 4. Akt, zu kämpfen, weil Alfonso das Land verrät, ^{hat} müsste anders motiviert werden. Es könnte auch der Verrat des Grafen Julian den Beweggrund bilden.

~~Verlauf war ein reines Folgedrama.~~

Exposition:

In den Beginn des 1. Aktes fällt die Exposition, die Milieuschilderung. Darin kommt nachstehendes zur Sprache: Vor allem das Leben des Königs, seine Vorliebe für grosse Feste, seine Unbesorgtheit dem drohenden Maureneinfall gegenüber und sein Liebesverhältnis zu Cava, der Tochter eines verdienstvollen spanischen Edelmannes. Am Tor des Reiches verblutet das Heer, indem das Volk im Innern des Landes in Nichtstun und Trägheit versinkt. Die Feinde rüsten zu einem Hauptschlag. Das Volk ist empört über den schwachen König. Der Mönch von M. Serrat schürt Aufruhr im Lande und das Volk sieht bereits auf Cavas Haupt die Krone.

In diesem Drama ist der Ursprung der unmittelbar folgenden Taten und Ereignisse in den Grenzkämpfen gegen die Araber zu suchen. Der Quellpunkt liegt also in der Vorgeschichte, ausserhalb des Dramas. Diese Kriegshandlung beginnt erst mit dem Eintreten des erregenden Momentes zu wirken.

0. Spielt 1918, 53

Erregendes Moment:

Dies ist für eine Folgehandlung der Punkt, wo zum ersten Male deutlich wird, dass die Ereignisse des Quellpunktes Folgen nach sich ziehen. Hier das Auftreten Suleikas. Von hier aus entwickeln sich die Ereignisse in unablässiger Folge bis zu einer Art Katastrophe.

1. Hauptpunkt

2. " "

Dem König gefällt Suleika sehr; damit drängt die Handlung einen Schritt weiter vorwärts.

Graf Julian, Cavas Vater, hegt Verdacht, dass seine Tochter des Königs Buhle sein könnte. Mit einem von ihm gesprochenen Monolog schliesst der erste Akt. Auf diesen Verdachtsmomenten basiert sein Gang zu Cava und die folgenden Ereignisse.

Anschliessend an das Geschehen des ersten Aktes

verläuft die Handlung des zweiten Aktes.

Die 1.Scene des 2.Aktes führt Cava im Selbstgespräch vor. Sie ahnt, dass Rodriga sie verlassen werde. Er hatte ihr ewige Liebe geschworen, sie glaubte die einzig von ihm Geliebte zu sein. Jetzt aber reizt Suleika den König mehr. Cava rechtfertigt sich Pelajo , ihrem Verlobten gegenüber: sie habe sich ihm gegenüber nur mit den Lippen, nicht mit dem Herzen verlobt. Sie war zu jung damals, als sie das Jawort sprach. Sie liebt allein den König und verlässt sie dieser, so hat das ~~Kömi~~ Leben für sie keinen Reiz mehr, sie wirft es verächtlich von sich.

Suleika, ihre Schutzbefohlene tritt auf und erzählt, dass der König nachts vor ihrem Fenster gewesen sei. Während sie dies berichtet, wird sie vom König durch Boten zu sich berufen. Cava verzweifelt.

Ihr Vater eilt herbei und will sie in ein Kloster bringen, um sie von Rodrigo loszureißen. Aus ihren Reden entnimmt er, dass sie entehrt ist. Er zieht den Dolch, um sich am König furchtbar zu rächen. Seine Tochter entreisst die Waffe und eilt damit zu diesem.

Zusammenhängend mit dem Vorhergehenden spielen sich die Ereignisse der zweiten Szene des zweiten Aktes ab. Suleika ist beim König. Cava stürzt auf die Szene und fordert von Rodrigo Suleika, zum Zeichen, dass diese ihm nicht viel gilt. Der König verweigert sie, da erdolcht sich Cava.

Die Liebeshandlung ist beendet. Damit wäre ein Drama für sich abgeschlossen, doch der Dichter führt die Handlung weiter. Ihm war es ja, wie aus dem Titel zu ersehen ist, nicht um ein Cava- sondern um ein Rodrigo-Drama zu tun.

3. Hauptpunkt

4. 4

Ende der Liebeshandlg.

Auch scheint die Kriegsfrage noch nicht gelöst. Der Schwerpunkt wird nun auf das Hauptthema verlegt. Aus der vorhergehenden Katastrophe spinnen sich einzelne Fäden noch weiter fort.

Graf Julian schwört beim Anblick der sterbenden Tochter, sich fürchterlich am Mörder seines Kindes rächen zu wollen. Hiemit beginnt eine neue dramatische Handlung, ein Zieldrama mit dem Ziel: Vernichtung Rodrigos!

Der Racheschwur ist der Punkt, wo das Handlungsziel zum ersten Male deutlich sichtbar wird

In den Zwischenakt von Akt 2 und 3 fällt Graf Julians Fahrt zu den Arabern. Im dritten Akt gelingt es ihm und Alfonso, die Mithilfe der Mauren zu erreichen. Die Handlung rückt dadurch einen Schritt weiter einer Höhe zu. Jetzt ist der Araber richtiger dramatischer Gegner, denn er tritt nun auf der Bühne ^{selbst} auf. Der Kontakt mit der Suleika-Kriegshandlung, mit den Ereignissen der Vorgeschichte ist hergestellt. In den Zwischenakt von Akt 3 und 4 fällt das Vorrücken des Feindes gegen die Hauptstadt, denn im vorhergehenden Akt sind diese ja noch in Afrika und nun verkündet der Mönch die höchst drohende Gefahr.

Im anstossenden vierten Akt tritt der Gegenspieler auf. Rodrigo sitzt ahnungslos beim Gastmahl. Pelajo tritt auf und warnt den König vor dem Feind: "Zwei Tage noch, du siehst ihn vor Sevilla." - Er berichtet auch vom Verrat Alfonsos. Das wirkt. Der König entschliesst sich, zu kämpfen: "Nimm du die Kreuzesfahne, mir den Feldherrnstab."

Der Kampf kann nun beginnen.

Doch wo bleibt der Höhepunkt, der unentbehrliche Glückswechsel, ohne den ein Drama kein Drama sein kann? Die Höhe fehlt eben.

Unregelmäßiges Moment:

1. Stufe d. steigenden Handlung

2. Stufe d. steigenden Handlung.

Bd. 16, 263
Bd. 16, 259

1. Stufe d. fallenden
Handlung.

In der 1. Szene des 5. Aktes fällt die Handlung bereits wieder. Alfonso empfängt die Schlüssel der Festung Xeres zum Zeichen der Belehrung und Suleika wird ihrem Vater zurückgebracht.

In der letzten Szene des Dramas, der zweiten des 5. Aktes bricht die Katastrophe über den König herein. Er fällt durch die Hand des Grafen Julian.

Katastrophe:

Wenn Rodrigo noch vor seinem Tod Alfonso im Zweikampf fällt, so ist das keine Höhe sondern höchstens ein Moment der letzten Spannung zu nennen; er ist hier seinem Ziele nicht am nächsten. Das Publikum fühlt, dass der König sowieso verloren ist und er sagt selbst kurz vorher:

Bel. 16, 273

"Noch steht es gut, wär nur die Rotte nicht,
Die Spanien verrät".-

Auch die Besprechung dieses Dramas ergibt, dass Ad. Pichler zu viele Fäden angesponnen hatte, statt sich auf wenige zu beschränken, um so einen straffen Dramenbau zu erreichen. Die einzelnen Teile fallen auseinander, der Schwerpunkt des Ganzen wankt hin und her, bald steht Cava, bald Rodrigo im Mittelpunkt und die Verzettlung der Verknüpfung der Fäden lässt statt einem Drama zwei Dramen werden, die beide an sich nichts besonderes besagen. Die ersten drei Akte bilden gleichsam nur die Exposition für das Rodrigo-Drama, doch waren dafür bereits zu viel Akte vergeudet, um hier noch Vollständiges leisten zu können. Die passive Heldennatur Rodrigos hat ebenfalls das Ihrige zum Misslingen des Dramas beigetragen.

Auch in "Rodrigo" hat wieder der Epiker die Hand am Werk gehabt und nacheinander gebracht, was kunstvoll ineinander verflochten erscheinen sollte.

Manche Aehnlichkeit weist Pichlers Drama mit den beiden Goethe'schen Dramen "Egmont" und "Clavigo" auf. Doch wenn im "Egmont" wie im "Rodrigo" weder äussere noch innere Handlung wirkungsvoll gebaut sind, so bleibt dieses Drama doch zumindest "Charakter und Persönlichkeit"- Darstellung. Der Held zeigt sich in den verschiedensten Lebenslagen stets von einem neuen Licht. Und in "Clavigo" ist zwar auch nicht wie in Pichlers Drama die äussere Handlung einwandfrei, aber das Ganze wird durch die seelische Entwicklung Clavigos fest verkittet. Von so etwas kann aber in "Rodrigo" nicht die Rede sein. Es erscheint mit einem Worte "zerdehnt".

Was Pichler durch den Titel verspricht hält die Ausführung nicht. Die Schwierigkeiten, ein bühnengerechtes Rodrigodrama zu schaffen, liegen allerdings im Stoff, sind in der Person Rodrigos selbst zu suchen, aber das ist eben gerade das, was Pichler gewissermassen zum Vorwurf gereicht: dass er diesen Stoff für ein Drama gewählt hat. Was stellt eigentlich König Rodrigo vor? Nichts anderes, als einen Menschen, der durch völlige Passivität und Blindheit den ihn umgebenden Ereignissen gegenüber seines ganzen irdischen Glückes verlustig wird. Und solch ein Mensch eignet sich nun nie und nimmer als Held zu einem Drama, das Tatmenschen braucht. Die Vorliebe des Oesterreichers für passive Helden sucht M. Enzinger als nationale Eigenart zu erklären.

Ein Dramatiker greift auch nicht zu einem solchen Stoff, der fühlt intuitiv, dass er damit nichts zu schaffen vermag. Das tat Pichler als Epiker und Lyriker, weil ihn die Fülle von Motiven und das Gefühlsbetonte in der Gestalt Rodrigos anziehen mochten. Im ersten Teil ist Cava, im zweiten Teil Graf Julian treibende

M. Enzinger: Das M.
 feilich, als Chance Hed.
 kritische Vorlesung, unvollständig
 1922, S. 23

Kraft, während Rodrigos Wesen schattenhaft über den Ereignissen lagert. Eine gewisse treibende Kraft kann man allerdings König Rodrigo nicht absprechen, aber sie ist rein negativer Natur. Sein ewiges Nichtstun stösst die Ereignisse stets einen Schritt weiter vorwärts. Aber solche passive Elemente sind nicht bühnenwirksam, sie werden stets durch die unbedeutendste aktive Nebenhandlung in den Schatten gestellt. Die Bühne ist ja auch für das Auge da. Anders verhält es sich in der Epik. Da können die feinsten psychologischen Nuancen herausgearbeitet werden und die Lektüre bleibt Genuss.

Ein solcher letzter König wie Rodrigo, der sein Reich durch eigene Schuld verscherzt hat, ist Sardonpalus. Lord Byron hat das Schicksal dieses Mannes künstlerisch zu verwerten gesucht. Auch dieses Stück ist kein Bühnendrama, das hat er selbst in der Vorrede zugegeben, "it is only a picture". Aber König Sardonpalus stellt wenigstens einen Charakter dar, er ist ein Freund des Friedens, Krieg und Kampf hasst er aus innerster Ueberzeugung und darum kommt seine Herrschaft zu Fall. Er vergisst im seeligen Friedenstaumel, dass Krieg unter Umständen herbe Notwendigkeit bedeutet. Auch er greift gleich König Rodrigo im letzten Augenblick in den Kampf ein, doch auch für ihn ist es zu spät.

Wie die Sagen berichten, ^{-en} war König Sardonpalus wie König Rodrigo reiche Genussmenschen. Lord Byron, dem Weltmann, ist es gelungen, um seinen Helden ein gewisses erotisches Fluidum zu verbreiten, das unumgänglich notwendig ist, wenn man die Verhältnisse ins richtige Licht rücken will. Nun kann von vorn herein gesagt werden, dass Pichler, die "Wettertanne", nicht der geeignete Mann war, das gleiche zu tun. Dadurch verblasst auch die

Gestalt seines Helden und wird so reizloser.

Sieht man sich in der Literatur nach weiteren Beispielen um, in denen passive Naturen als Helden verwertet sind, so fällt der Blick auf Grillparzer. Er hat besondere Vorliebe dafür gehabt, den Mann des Volkes, dem es an Können gebricht, zu schildern. Zu diesem Typ ist ^{Kuston}(Kuston) der Held aus "Traum ein Leben" zu zählen. Er ist passiver Zuschauer seines geträumten Ichs. Ein unfähiger Schwärmer in seinem bisherigen Leben wird ^{Kuston}(Kuston) tatenfroh durch die Erlebnisse in der Traumnacht. Grillparzer's Stück ist aber ein dramatisches Märchen, eine Rahmenerzählung und bezweckt so andere Wirkungen als ein normales Bühnendrama. Ein zweiter Typus des Unfähigen ist Bankban, der "treue Diener seines Herrn". Dieser ist vollkommen unfähig für das Amt, das ihm der König während seiner Abwesenheit übertragen hat. Er übt es aber doch treu aus, so weit eben seine Kräfte reichen. Durch sein Missverhältnis zwischen dem, was er vermag und dem was er soll, wirkt er tragisch. Das kann man aber von Rodrigo nicht behaupten, denn bei ihm ist weder von einem Wollen noch von einem Können die Rede. Wenn er am Schluss des Stückes zu den Waffen greift, so wirkt das eher ärgerlich, weil der Zuschauer sich unwillkürlich denkt, das hätte er doch schon längst tun sollen. Auch sieht man, dass ja alles bereits verloren ist, das muss ja auch Rodrigo sehen, deshalb muten seine Kampfesworte eher prahlerisch denn heldenhaft an.

Bei Hebbels Dramen kann man auch von einer gewissen Passivität des Helden reden, aber die Verhältnisse liegen hier doch ganz anders. Seine Helden sind nicht Typen, die wollen aber nicht können,

sondern solche, die wollen, können und doch wieder nicht können, d.h. in ihrer Zeit nichts auszurichten vermögen. Sie sind überstarke Individualitäten, die sich als Einzelwesen aus der Gesamtheit ausgesondert haben und der Entwicklung zum Opfer fallen müssen. Eine tragische Schuld im engeren Sinne erkennt Hebbel nicht an. Von solcher Hebbel'scher Tragik kann man z.B. in "Herodes und Marianne" oder in "Gyges und sein Ring" sprechen. Indem sie ~~sos~~zusagen von einer höheren Warte aus gesehen ist wird sie erträglich und die Probleme ~~interessant~~.

Das mangels komplizierter Handlungsführung jedweder Spannung entbehrende zweite Pichler'sche Drama weist kleine Spannungsbelebende retardierende Momente auf, die aber nicht imstande sind, die flaue Stimmung etwas zu heben. Das eine ist in der ~~ersten~~ Szene des zweiten Aktes zu finden, wo Graf Julian die Tochter beredet, ins Kloster zu gehen, um sie vom König loszureißen. Würde Cava zusagen, wäre bereits hier die Handlung zu Ende. Ein zweites bilden die Einwürfe Musas und Tariks gegen Alfonsos Kameradschaftsantrag im 3. Akt. Das dritte und letzte retardierende Moment liegt in der ersten Szene des vierten Aktes. Armand, der eine spanische Edelmann, sucht Diego, den königstreuen, dazu zu bewegen, Rodrigo zu verlassen. Wäre der Anschlag gelungen, so hätte der König bereits hier alles verloren und es bliebe ihm weder Zeit noch das restliche Heer, gegen seine Feinde nun endlich loszuschlagen.

Während diese Elemente die Spannung zu beleben suchen, beeinträchtigen Unwahrscheinlichkeiten die Wirkung des Gesamteindruckes. Z.B. mutet es merkwürdig an, dass die

Araber sich so ruhig die Beleidigung gefallen lassen, die ihnen Graf Julian in der ersten Szene des zweiten Aktes zufügt. So ruft er:

" Nicht(einen Finger hebe ich für euch
Und euren Halbmond, der mir (ein) schönes Greuel".

Psychologisch schlecht ist die Wahnsinnszene im 4. Akt. Sie ist an Shakespeare angelehnt, doch bei dem britischen Dichter ist alles psychologisch viel feiner durchgeführt. - Zuerst lässt Pichler den König sehr vernünftig reden. So antwortet er z.B. Diego:

" Doch Possen, Possen! Tote trinken nicht."

oder:

" Heut wollen wir uns freuen, niemand sage
Ich sei trübsinnig jetzt! - Bringt Lichter her!
Dort in der Laube ist es dunkel noch:
Ich liebe nicht das Aug' der Finsternis- "

Und Armand befiehlt er energisch:

"Doch Frauen fehlen uns.
Nach holden Blicken sehnt Ihr Ritter euch
Und recht habt ihr. des Festes Kranz ist welk,
Bleibt diese Blume weg. Geht, Armand, geht,
Die schönste Maid! - Fort Armand, holt (sie)! *Suleika*
Heut mangle nichts. "

Und als Suleika wirklich erscheint und sich entschlei-ert schreit Rodrigo hell auf: Ha, Cava! Armand hält den König gleich für wahnsinnig. Dieser Uebergang, die seelische Umwandlung ist zu rasch entwickelt, als dass sie glaubhaft erschiene. Auch die völlige Blindheit der drohenden Maurengefahr gegenüber grenzt ans Unwahrscheinliche. Und wenn Rodrige, nachdem er vom Verrat Alfonsos erfahren hat, sich entschliesst zu kämpfen, weil er einen würdigen Partner gefunden hat, so ist dies fein psychologisch durchdacht, doch was berechtigt ihn dazu, sich als Rächer und Strafvollzieher Don Alfonso gegenüber aufzuspielen?

"Verrät sein Vaterland?.....
Das hat nur er getan....."

L

König Rodrigo ist genau so wie Alfonso Verräter am Vaterland zu nennen, nur war der Antrieb bei beiden verschieden. Der eine wurde schuldig aus persönlicher Mordgier, der andere aus Gier nach Lebensgenuss.

Die Personen im "Rodrigo" gruppieren sich am Anfang des Stückes in drei Parteien: auf der einen Seite der König mit Anhang, im Hintergrunde die Mauren, auf der anderen Seite Graf Julian mit Tochter Cava, der Schutzbefohlenen Suleika und dem neu gewonnenen Mitspieler Alfonso. Die Verbindung Alfonsós mit Graf Julian ist als vollendete Tatsache hingestellt, ihr gemeinsames Auftreten bei den Arabern wirkt direkt überraschend.

Diese Dreiteilung der Personen musste natürlich dort, wo es zum Kampf kommt, in eine Zweiteilung übergehen. So stehen sich am Schluss nur mehr zwei Parteien gegenüber: König Rodrigo mit dem restlichen Heer in verzweifeltem Ringen gegen die erdrückende Macht des Arabers und seiner Verbündeten.

Auf des Königs Charakter wurde bereits oben näher eingegangen, es wäre hier noch hinzuzufügen, dass sein Sturz aus einmaliger Grösse in elendes Nichtstun nicht recht motiviert erscheint. Es muss eben dann auch die Grösse nicht allzu gross gewesen sein. Die Schwierigkeiten sind aber im Stoff selbst bereits zu finden. Die Schuld lastet von vornherein nicht so sehr auf Rodrigo. Ein König allein kann nicht ein Volk zu solchem Tiefstand führen, es muss reif zum Verfall sein. Und so befand sich eben der Dichter in einer schwierigen Lage, nach welcher Richtung hin er mehr das Schwergewicht verlegen sollte. Angedeutet hat er zwar die Schuld des Volkes, denn er lässt Diego zu Anfang des Dramas sagen:

Kol. 16, 186

"Ein Volk, das eines Königs Frevel duldet
In feiger Zagheit und ihmütig nicht
Entgegenhält den ~~Ent~~schuld des Gesetzes -
Mitschuldig wird es selbst an jedem Frevel
Und reif zur Strafe bis es sich ermannt."

Aber diese Idee wird nicht weiter gesponnen und so entsteht eine reine Charakter-**Tragödie**, wenn auch die gegebenen/^{Zeit}Umstände dazu gedrängt hätten, mehr die gesamten kulturellen Verhältnisse zu beleuchten. Heibel hätte, falls er überhaupt auf diesen Stoff verfallen wäre, die Gestalt Rodrigos vom Gesichtspunkt einer Kultur-Uebergangsperiode aus beleuchtet. Bei solcher Behandlung wäre das Schicksal des letzten Gotenkönigs entschieden interessanter geworden.

Dass Rodrigo in Pichlers zweitem vollendetem Drama der Hauptheld sein soll, ersieht man, abgesehen vom Titel daraus, dass ^{alle} der Schuld am Tode Cava, an dem Verfall des Reiches, der Maurengefahr und dem Tode Wittichs dem einen König Rodrigo zugemessen wird und ^{zu}er ~~am~~ Schluss zur Gegenwehr herausgehetzt wird.

Die Charaktere sind teilweise in Kontrasten gezeichnet. Dem tatenlosen König steht der tatenfrohe Feindherr Pelajo, dem königstreuen Diego der treulose Armand gegenüber. In scharfem Gegensatz stehen Cava und Suleika, ebenso der pflichtbewusste Pelajo und der jetzt pflichtvergessene Graf Julian. Zwar nicht dem Charakter, wohl aber der Situation entsprechend stehen sich Graf Julian und der Beduine ^{Horina} conträr gegenüber. Wirkungsvoll ist der Gegensatz zwischen dem glücklichen Vater ^{Horina} der sein geliebtes Kind wieder ans Herz drücken darf und dem um sein Glück betrogenen Graf ^{Julian} herausgearbeitet.

Die Frauencharaktere sind mit viel Feinheit gezeichnet. Gegenüber der leidenschaftlichen, sinnlichen Cava erscheint

Suleika umso zarter, stiller und naiver. Sie tritt gegenüber Cava stark in den Hintergrund zurück, dient gleichsam nur als Folie. Besonders fesselt das Bemühen Cavas, dass ihre Freundin Suleika, die unberührte, nicht zu viel von den Schattenseiten des Lebens sehe und ihr seelischer Zusammenbruch, ihr langsames Durchringen zur Erkenntnis, dass Rodrigo sie betrogen hat. Sie wirkt vollauf tragisch, denn sie hat das Beste gewollt. Da es das Schicksal anders gefügt, büsst sie freiwillig durch Selbstmord. Mehr Mitleid könnte man vielleicht mit ihr empfinden, wenn sie weniger wortreich und hasserfüllt stürbe.

Graf Julians wilde Rachsucht tritt äusserst markant zu Tage. Doch obwohl er bloß Rodrigo zu töten beabsichtigt, trifft er das ganze Land mit. Dies kommt ihm gar nicht zum Bewusstsein. Er sollte diesen Fehltritt doch wenigstens zu entschuldigen trachten. Das kommt daher, weil die Machtstellung im Reiche einmal Graf Julian, ein andermal Alfonso zugesprochen wird. Man weiss zuletzt nicht recht, ob der Verrat Julians oder der Alfonsos das Land zu Fall gebracht hat. Aus dieser Ungewissheit heraus ist man nicht imstande, Graf Julian aus ganzem Herzen zu bemitleiden, denn seine Rachsucht scheint in dieser Hinsicht übertrieben stark.

Der Eindruck, der von ihm erzielt wird, verblasst durch die Parallelerscheinung Alfonso's. Diese ist dadurch zur reinen Episode herabgesunken. Ihr Verhältnis zur Quelle wurde schon eingangs besprochen.

Die Gestalt Graf Julians dürfte Pichler auch zu getreu aus der Quelle übernommen haben, ohne sie

eingehend zu überdenken und die Sagenfigur in eine Dramenfigur zu verwandeln.

Pelajo, der Feldherr Rodrigos, eine Art Marquis Posa, zeichnet sich durch Pflichtbewusstsein bis zum Letzten aus. Er erweckt zwar Hochachtung aber nicht Begeisterung, er wirkt groß, aber verstandesmäßig, kühl. Da er vom Tode seiner Braut hört sagt er fast gleichgültig:

Bd. 1b, 253

" So ist sie tot? doch sei's !
Wenn eine Königseiche stürzt, wer darf
Um eine welke Blume Leid noch fühlen?
Und wenn der Feis, wenn nieder bricht ein Reich
Wer darf noch seines Herzens Elend klagen?"

Dazu passt schlecht der Vorwurf Diegos Cava gegenüber:

U 1, 214

" Führt ihr die Qual von Don Pelajo jetzt,
Den ihr verraten?."

Aristoteles hat in wenigen Worten ausgedrückt, was das Wesen der Tragödie bezweckt, " Mitleid und Furcht" zu erregen: Mitleid mit dem Helden und Furcht, wie es ihm weiter ergehen möge und auch uns in ähnlichen Fällen ergehen könnte, denn bis zu einem gewissen Grad muss der Fall typisch sein. Mit Pichlers Dramenmenschen lebt man aber nicht stark mit, blos die Frauengestalten bringen Wärme in die etwas kühle Stimmung. Pichlers Gestalten sind lebenswarm gedacht, aber sie wirken nicht so. Aehnliche Verhältnisse liegen bei Hebbel vor.

Don Diego und Don Armand, der Mönch von Mont Serrat, der Alkalde v. Xeres und " das Volk" spielen die Rolle von Nebenpersonen. Sie sind als Typen gezeichnet, Armands Abfall vom König wird zweifach motiviert. Zuerst begründet Pichler diesen damit, dass der Mönch Unheil verkündet hat und ihm der Ruf vorausgeht, dass er wahrhaft spreche. Also ein Motiv der Feigheit. Mit einer zweiten Begründung kommt er ein paar Verse später: "Das nächste Recht zur Krone hat Alfonso". Er raubt auch später

dem König Suleika und bringt sie den Mauren zurück.

Der Alcalde spielt eine untergeordnete Rolle.

Den gleichen Titel führt z.B. auch der "von Zalamea".

Der Mönch v.M.Serrat ist Unheilverkünder. Solche Gestalten finden sich fast in jedem Drama Shakespeares, schon in den "Persern" des Aeschylus, die Pichler gut gekannt hat oder in Voltaires "Semiramis". Einen unheilverkündenden Mönch weist auch Schillers "Braut von Messina" auf und in Weissenbachs "Glaube und Liebe" spielt ein solcher sogar eine Hauptrolle. Im deutschen Schicksalsdrama finden sich ähnliche Verhältnisse, so sucht in Arnims "Halle" der Geist von Olympiens Mutter Cardenio von Blutschande abzuhalten.

In Zacharias Werners "Wanda" tritt auch ein Geist auf, der Libussens. Ob der Mönch v.M.Serrat in Pichlers Drama als reine Geistererscheinung oder als irdischer Sonderling aufzufassen ist, steht frei zu beurteilen. Auch das Jesuitendrama kennt solche Typen. Mithin kann die Gestalt des Mönchs in keine bestimmte literarische Tradition gestellt werden.

Neben indirekter Charakteristik spielt auch die direkte eine gewisse Rolle. Besonders der Charakter Rodrigos entrollt sich durch Erzählung. Dies ist vor allem in der Exposition der Fall, entspricht jedoch vollkommen dem Wesen derselben.

Natürlich muss auch der Passivität Rodrigos, seiner Willensschwäche Rechnung getragen werden, die sich weniger durch Taten als durch Reden äussern kann. Auf jeden Fall sind viele Beispiele dafür vorhanden. Zahlreiche Hinweise auf die einstmalige Tapferkeit

Owen 21

Rodrigos bezwecken. dass der Sturz von der Höhe
umso krasser hervortritt.

184 wird sein Bravourstück vor Tanger erzählt.

183 sagt Diego von ihm: " statt Burgen nimmt er
buhlend Küsse jetzt"

191 Rodrigo von sich:

"Du meinst, ich sollte Mohrenschädel spalten
weil ich es einst getan? Der Sarazene
Hat schwerlich schon vergessen, wie ich ihn
Zurück in seine Wüste warf...."

200 Armand:

"Zum Frevel keck war er auch stark genug
Den Feind zu schlagen und die alte Zwietracht
Zu bannen in die Höhle

202 Armand:

"Du scheinst nur zu vergessen, dass er einst
Mit seinem Ruhm erfüllte Spanien?
Ich sage dir, noch wiegt sein Handschuh schwerer
Als deine Hand !-.... "

199 Alfonsó:

"Und diesem Schlemmer soll ich länger weichen
O Armand, nichts mehr von Geduld, wenn er
Mit dem geraubten Diademe spielt
Und seine Birne damit tändeln lässt."

251 Diego:

"Vielleicht, dass ihn der Krieger Anblick weckt
Was er versäumt, zu sühnen durch die Tat
Und wieder feurig ein Komet der Schlacht
Führt er wie einst mit aller Kraft uns an."

265 Tarik:

"Wo ist der König, dessen Tapferkeit
Fast wie ein Märchen einst die Welt durchflog?"

274 Rodrigo:

"Der alte Schiachtenmut ist auferwacht
In dieser Brust.... "

Des Königs Schlemmernatur wird an nachstehend
angeführten Stellen besonders hervorgehoben:

182 Diego:

"Der König schweigt und schweigt.."

202 Armand:

"Gewaltiger als du zehrt Ueppigkeit
Am Marke seiner Kraft."

210 Armand:

"Der Staatsrat hat zu wenig Reiz
Rodrigo festzuhalten".

232 Julian:

"Ich sag dir, alter Mann, es wäre besser
Wenn sie ein Leu, der wildeste des Berges
In seine Höhle trüge, als die Schwüre
Rodrigos anzuhören.

236 Alfonso:

" Rodrigos Geist
Erliegt des Frevels Last, der endlich ihn
Zur Hölle niederzwingt..."

237 Alfonso:

"Rodrigo hatte schwelgend seinen Schatz
Bis auf den Grund erschöpft.."

247 Rodrigo:

"Ich schlafe ja bei Tag..."

263 Rodrigo:

"Vergass ich Spanien bei wilden Freuden
So hat nur er's um schnödes Sold verraten."

272 Armand:

"Wenn du nur wie Rodrigo spielen willst
Verlierst du auch wie er!"

Schilderungen der Eigenschaften des Einzelnen
durch einen andern kommen mehrmals im Drama vor:

Band 16:

208 Suleika:

"Er war so freundlich gegen mich, dass alle Furcht
Mit der ich kam vor seiner Güte schwand.
Ich stellte mir ihn vor, wild und gewaltig,
Wie jene Eisenmänner, die der Krieg
An unsre Küsten warf."

209 Suleika:

"Nicht wag ich es,
Pelajo anzuflehn, ich ahnte wohl,

Dass solch ein Mann vor keiner Bitte weicht
Und was beschlossen er einmal, das bleibt,
Als käm es aus dem Rat der Himmelswächter.
Es war nicht Angst, was ich vor ihm empfand,
Als kalt und ernst sein Auge auf mir ruhte:
Ich sah der Heldenseele Majestät
In jedem Zug, mir blieb Ergebung nur
Und stille Ehrfurcht."

210 Armand:

"Er war stets gegen Damen ritterlich
Das wisst ihr ja!"

213 Cava:

..... " Seht, noch bin
Ich solt, verachte euch

218 Julian:

"Den Schlüssel deines Klosters lege ich
In Don Pelajos Hand. Er misst und wägt
Die Dinge nicht wie auf dem Markt das Volk
Mit leichter Zunge. Heilen Auges sieht
Er nur die Sache, trennt sie von dem Schein
Und urteilt dann nach strengem Recht der Ehre."

228 Schiffsmeister:

"... Er fleht
Mit Tarik jetzt in der Moschee zu Allah
Um Hilf und Beistand, denn nicht minder fromm
Als klug und kühn sind sie..."

234 Musa:

" Keine Schlacht
Ward noch geschlagen, wo du nicht als Feind
Dir Ruhm und Ehre gegen uns erfochten
Das weiss ich wohl, nicht des Verrätes Gold
Begehrst du hier."

209 Suleika:

"Ich wollt ihn (Rodrigo!) bitten, doch nicht
Ist er auch streng, ich thäte vor Peiaja ^{gern allein}
Weit ruhiger, als vor Rodrigo."

Merkwürdig berührt die milde Auffassung
Pichlers vom Wesen der Mauren. Milde und Eintracht
herrscht unter ihnen und der Eroberungskrieg gegen
Spanien wird als heiliger Religionskrieg dargestellt.
Diese Mackellosigkeit des (^{Arabs} Eroberers) wirkt befremdend
und stellt das zivilisierte Spanien zu sehr in den

Koran v. Dr. S. Keil
u. Dr. Wilmann

Schatten. Der Dichter hat sich jedenfalls stark vom Eindruck, den die strengen Gesetze des Korans auf ihn gemacht haben werden, leiten lassen. Er hat ihn studiert, das ist aus den Ges. Werken (1, 218) zu ersehen. In einem Brief vom 5.3. 1844 schreibt er: " Nebenbei blättere ich im Koran, weil ich gegenwärtig aus dem maurisch-gotischen Kreise einen Stoff zu Faden schlage und mich überall am liebsten an die Quellen wende."

Hätte Pichler nicht die Originalnamen verwertet, so würde man nicht merken, dass man es mit einem orientalischen Volksstamm zu tun hat. Es macht den Eindruck, als ob der Dichter im Kampf zwischen Streben nach Vereinfachung und der Fülle von Details, die die Geschichte birgt, zum Teil wenigstens gescheitert wäre. Der Stoff eignet sich auch für ein mehr klassizistisches Drama nicht, dazu haftet zuviel Geschichtliches an ihm. Den Wert eines Dramas machen straffe Komposition und Charakterentwicklung aus. Auch an letzterer mangelte es. Am ehesten kann man von einer Steigerung der Leidenschaften bei Cava sprechen, teilweise auch beim König und Graf Julian. Im grossen und ganzen entsprechen die Charaktere der realen Wirklichkeit.

Was die für das Drama geforderten drei Einheiten anbelangt, so ist vor allem die Wichtigste von den Dreien, die der Handlung nicht gewahrt. Wie die Verhältnisse im "Rodrigo" liegen, ist es überhaupt nicht möglich, eine Haupthandlung anzugeben, sondern man kann nur von Teilhandlungen reden. Die Einheit des Ortes ist strenger durchgeführt als bei den "Tarquiniern". 1., 2. und 4. Akt spielen am Hof des Königs, der 3. in Afrika. Nur der 5. Akt wechselt in seinen 2 Szenen den Schauplatz. Die erste spielt in einem Burgsaal am Guadelet, die 2. auf dem spanischen Schlachtfeld. Die streng gefasste Einheit der Zeit, wonach sich Bühnen- und Hand-

lungszeit decken sollen, ist auch nicht vorhanden. Eine genaue Handlungszeit ist überhaupt nicht leicht anzugeben, weil man z.B. nicht weiss, wie lange Graf Julian und Alfonso gezögert haben, nach Afrika zu schiffen, um sich dem Feind anzubieten. Es kann angenommen werden, dass sich der Umsturz in Spanien vom Auftreten Suleikas bis zum Tod Rodrigos in ein paar Tagen vollzogen hat. Das Einhalten der Zeit ist nicht so wichtig, auch die Genies, die Stürmer und Dränger, der junge Goethe und selbst Schiller, dieser in späteren Jahren, haben die Einheit der Zeit durchaus nicht immer festgehalten. Besonders Shakespeare hat dank seiner praktischen Bühneneinrichtung die Einheit der Zeit und des Ortes sehr leicht genommen. Erst von Hebbel, Ludwig bis zur Moderne zeigt sich immer mehr Streben nach Einheit.

Die szenischen Anmerkungen beschränken sich nur auf das Notwendigste. Eingehend ist die Gebärde bezeichnet. Ein Wechsel innerhalb der Szenen wie im Römerdrama ist hier nicht zu verzeichnen.

Der Regiekunst dürften aus einer Inszenierung dieses Dramas schwerlich Schwierigkeiten erwachsen. Eine einfache zweiteilige Bühne, wie sie etwa Tieck für Bühnendramen beabsichtigt hat, würde für die Aufführung genügen. Nur der Zwischenaktsvorhang kann nicht entbehrt werden. Der 1. Akt erfordert im Hintergrund eine Terrasse, von der Stufen zum Vordergrund herunterführen. Zuerst unterhalten sich zwei Höflinge vor der Treppe, dann erscheint der König mit Cava und Gefolge. Er steigt mit ihr die Stufen herunter. Auf der Terrasse verteilt sich das fackeltragende Gefolge malerisch in kleinere Gruppen, während unten die Auseinandersetzung mit Julian und anderen Personen erfolgt. Von welcher Seite die Schauspieler ab und zugehen sollen, wird freigelassen. Ein Fallen des Vorhangs wird zwar in Pichlers "Rodrigo" nie erwähnt, es muss aber notwendig ergänzt werden. Die nächste Szene soll ein Zimmer Cavas vorstellen. Die Verwanlung kann in raschester Zeit ohne grosse Zwischenpause vor sich

Carl Hagemann, Regie I
114

gehen. Es wird einfach der vordere Teil der Bühne mit neuen Seitenkulissen ausgestattet, was ein Werk von wenigen Sekunden ist und dann wird die Treppe und Terrasse durch den Vorhang oder eine passende bemalte Leinwand abgetrennt. So kann inzwischen der rückwärtige Bühnenteil neu für eine andere Szene hergerichtet werden. Ein Zimmer erfordert auch nicht viel Bodenfläche, so dass diese Verhältnisse ganz genügen würden. In dieser Szene gehen nun die Spielenden beliebig ab und zu. Die zweite Szene des zweiten Aktes spielt im Palast. Da brauchen nun auch bloss die Seitenkulissen geändert werden und das Zimmer des Palastes oder irgend ein Vorraum ist fertig. Die Verteilung der Personen ist so, dass ungefähr in der Mitte König und Suleika die Szene eröffnen. Dann stürzt Cava auf die Bühne und erdolcht sich. Wachen füllen den Hintergrund aus. Der König ist entsetzt auf die andere Seite der Bühne gewichen. Dadurch wird eine gewisse malarische Dreiteilung erzielt, die auf das Auge wirken soll. Der 3. Akt spielt in Afrika. Auch jetzt braucht keine grössere Pause eingeschaltet zu werden. Im Vordergrund wird vom Dichter eine Moschee, im Hintergrund der Hafen mit der Flotte gefordert. Um den Hafen mit der Flotte darzustellen, dafür waren fast 2 Akte hindurch Zeit, hinter dem Vorhang zu arbeiten. Und eine Moschee, die jedenfalls nicht plastisch, sondern als Kulisse vorgestellt ist, hereinzuschieben, dazu braucht es auch nur wenig Zeit. Ebensoschnell geht ja auch eine eventuelle Veränderung der Sofitten vor sich. Julian und Alfonso treten zu Anfang in den Hintergrund zurück. Wieder füllt Volk den Platz aus. Musa und Tarik sind im Mittelpunkt der Bühne redend vorzustellen. Dann tritt Horeira mit den Beduinen auf. Graf Julian und Alfonso treten herzu, das Gespräch nimmt seinen Fortgang, bis alle die Bühne verlassen. Diese zahlreichen Personen erfordern eine grössere Bühne, die ja auch

durch Erweiterung mittels des Teiles hinter dem Vorhang gegeben ist. Zwischen dem 3. und 4. Akt werden die Verwandlungsarbeiten eine grössere Pause beanspruchen. Denn auch der 4. Akt braucht Spielfläche, Vorder- und Hinterbühne. Auf der rechten Seite, mehr im Vordergrund der Bühne, wird eine Gartenlaube benötigt, die räumlich sein muss, weil ja Leute in ihr sitzen sollen. Auch der Hintergrund muss verändert werden, weil er Aussicht aufs Meer darstellen soll. Die Personen treten auch in diesem Akt immer so vor oder auf, dass sich die Haupthandlung, die Hauptgespräche im Mittelpunkt der Bühne, wie es ja auch am günstigsten für den Zuschauer ist, abspielen können. Es ist ein fortwährendes Kommen und Gehen in dieser Szene. Wo das Heer auftreten soll, ist nicht weiter angegeben. Im Garten, das geht nicht gut an. Vielleicht ganz im Hintergrund, der als Strasse gedacht sein könnte. Die Ereignisse der ersten Szene des 5. Aktes erfordern einen Burgsaal mit der Aufsicht auf den Guadelet und die ferne Stadt Frontera. Zur Darstellung des Flusses und der Stadt wird jedenfalls ein Gemälde dienen, der Zwischenvorhang wird durch eine Säulenreihe, die einen Ausblick gestattet, vertreten sein. Für den Burgsaal können bereits benützte Seitenkulissen verwertet werden. Stellt man sich die Gartenlaube des vorhergehenden Aktes auf einem Wagen aufgebaut vor, so wird auch diese Verwandlung zwischen 4. und 5. Akt nicht viel Zeit in Anspruch nehmen. Die letzte Szene im Drama erfordert eine waldige Gegend. Die rückwärtige Bühne kann bleiben, die Szenerie muss nur durch entsprechende Baumgruppen verdeckt werden. Auf der Vorderbühne müssen Seitenkulissen und Sofitten geändert werden. Diego und den König hört man zuerst hinter der Bühne rufen, dann treten sie mit Kriegeren auf. Einzelkämpfe schliessen die Handlung. Auch vor dieser Szene braucht nur eine ganz kurze Pause zu liegen. Zur Erhöhung der Stimmung

werden Fackelschein, Kriegermarsch und Schlachtlärm verwertet. Auch der Ruf der Geisterstimme "Memento mori" trägt dazu bei.

Beim Auftreten seiner Dramenfiguren hat Pichler auch in diesem Drama viel Feinheiten beobachtet. Es ist durchwegs stets irgendwie vorbereitet oder auf Kontrastwirkung gerechnet. Die hierfür in Frage kommenden Beispiele mögen dies beleuchten:

Solc 66, S. 187

" 189

" 192

" 207

" 209

" 211

" 215

" 221

" 225

" 227

" 229

Graf Julian erscheint mit Suleika, wird vorerst von Diego angerufen, dann erst tritt er auf. Ueber des Königs Wesen wird lange gesprochen, Graf Julian beobachtet ihn von der Treppe aus, bevor Rodrigo auftritt. Alfonso, der sich im Dunkeln an den Hofgästen vorbeidrücken will, wird vom König entdeckt und herbeigerufen. Auf das hin erscheint er. Cava spricht in Gedanken den Namen ihrer Spielgenossin, ohne zu bezwecken, dass diese es höre. Suleika hält es für einen Ruf und tritt ein. Während Suleika Cava bittet, mit ihr zum König zu gehen, damit diese, die doch bei ihm soviel gälte, für sie Rücksprache einlege, schickt der König um Suleika statt um Cava. Diego tritt als zweiter Bote des Königs in dem Augenblick auf, als Suleika sich entschliesst, für immer beim König zu verbleiben. Durch diese Aufeinanderfolge wird eine hübsche Steigerung der Spannung erzielt. Während sich Cava hilfesuchend im Gebet an die verstorbene Mutter wendet, erscheint der Vater, Graf Julian, um die Tochter durch den Eintritt in ein Kloster aus den Klauen des Lüstlings zu retten. Während Suleika beim König verweilt, und sich nach Cava sehnt, weil sie von ihm belästigt wird, stürzt diese auf die Szene. Da Cava sich erdolcht und Rache rufend stirbt, eilt derjenige herbei, dem es zusteht, die Rache auszuführen, ihr Vater Graf Julian. Julian tritt mit Alfonso in Afrika auf und verweist darauf, dass das der bezeichnete und gesuchte Platz sei, worauf sie jetzt stehen. Knapp bevor Musa sichtbar wird, preist der Schiffmeister die treff-

- 4 230 lichen Eigenschaften des Herrschers. Musa weist beim
Erscheinen Horeiras darauf hin, dass es die letzte
" 232 Schar sei, die sie noch erwarten. Horeira ruft: "Wer
soll es wissen, wohin Suleika geschleppt ward?" Da
4 245 tritt Julian vor und ruf: "Ich." Der König schickt
um Suleika, sie tritt in dem Augenblick auf, als
4 248 dieser die Erzählung seines bösen Traums beendet
hat. Während Rodrigo ob seiner vermeintlichen Macht
triumphiert, erscheint plötzlich der Mönch und ver-
4 252 nichtet seine Wahnidee. Die unheilvolle Stimmung wird
durch die Traumerzählung und das gespensterhafte Aus-
4 256 sehen Suleikas, die der König für Cava hält, einge-
leitet. In höchster Not des Volkes kehrt Pelajo, der
4 266 tüchtigste Feldherr des Königs, zurück. Er spricht
gerade: "Der König möge für die Welt, für Ruhm und
Ehre kämpfen", da schleicht ^ORodrigo seelisch gebrochen
im Selbstgespräch einher. Julian erwähnt, dass Rodri-
4 269 go durch seinen Prevel das Tor von Spanien (Feste
Frontera) geöffnet hat. Währendes tritt gleichsam
4 273 die Personifizierung, d.h. der Hauptmann der Feste,
der Alcalde auf und übergibt die Schlüssel. Suleikas
4 274 Rückkehr wird gleich vor ihrem Auftreten von Alfonso
gesichtet. Das Auftreten Diegos und Rodrigos wird
4 276 durch ihr Schreien hinter der Bühne angekündigt. Wäh-
rend Rodrigo ruft "Ich eile dorthin, wo Alfonso ficht",
tritt ihm dieser entgegen. Da Rodrigo von Rache gegen
Alfonso spricht, tritt sein grösster Feind Julian auf.

Durch das Streben, das zukünftige Ereignis mit dem Gegenwärtigen oder Vergangenen eng zu verknüpfen, wird ein gewisser Eindruck des geschlossenen Ganzen erzielt. Die Kontrastwirkungen steigern das seelische Miterleben des Zuschauers. | Erster Akt und erste Szene des zweiten Aktes, sowie diese und die nächstfolgende zweite Szene des zweiten Aktes erscheinen auf gleiche Art und Weise verbunden. Am Schluss des ersten Aktes
4 205 ruft Graf Julian verzweifelt:

"Ich will zu ihr....ihr eigener Mund

Soll ihr, soll mir das letzte Urteil sprechen!"

Der nächste Akt zeigt dann das Zusammentreffen des Vaters mit Cava. In der zweiten Szene des zweiten Aktes beschliesst Cava, zu Rodrigo zu eilen. Sie tut es auch. Die folgende Szene spielt im Zimmer Rodrigos, in das Cava gestürzt kommt. Nicht zeitlich unmittelbar kann der dritte Akt auf den zweiten folgen, weil die Verräter ja erst nach Afrika schiffen müssen. Die Verbindungstechnik bleibt die gleiche. Wieder ruft Graf Julian um Rache, doch zeigt er diesmal nicht an, wohin er eilen will. Das erfährt man erst im nächsten Akt, dass er zu den Mauren gegangen ist. Zwischen 3. und 4. Akt besteht keine technische Verbindung. Ebenso fehlt sie bei der Aufeinanderfolge vom 4. Akt und der ersten Szene des 5. Aktes. Auch beim Uebergang zur zweiten Szene des Schlussaktes ist ein gewisser Bruch zu verzeichnen. Die Schlacht beginnt ganz unvermittelt.

Die Zahl der Monologe im "Rodrigo" ist weit geringer als die der "Parquinier". Es sind deren vier zu verzeichnen.

4	205	Der 1. ist von Julian am Schluss des 1. Aktes gesprochen,
*	206	" 2. " " Cava am Anfang " 2. " " ,
4	214	" 3. " " " am Ende " 2. " " ,
4	256	" 4. " " Rodrigo am Ende " 4. " " .

Der erste Monolog ist aus dem Bedürfnis des Grafen Julian nach Klärung der Situation heraus gesprochen. Er ist als dramatischer Monolog zu bezeichnen. Indem sich der Graf am Schluss entschliesst, seine Tochter um Aufklärung zu bitten, leitet der Monolog zur folgenden Handlung über, der Fortschritt derselben wird dadurch gefördert, daher hat dieser Monolog dramatische Berechtigung. Die Sprache ist antithetisch. "So ist es wahr, so ist es offenbar ?".... Weh mir! Doch wer bürgt für die Wahrheit..... Was streb' ich noch, mich zu belügen?.. Und dennoch möcht' ich Aug' und Ohr gern schelten, dass

sie gelogen mir.... Ist's Wahrheit, Lüge ? Fort !
 Ihr eigener Mund soll ihr, soll mir das letzte Urteil sprechen." Durch dieses Stilmittel wirkt der Monolog fesselnd. Der zweite Monolog, in dem Cava ihre Stellung Pelajo, ihrem Verlobten, dem Vater und Rodrigo gegenüber zu klären sucht, ist ebenfalls ein dramatischer Monolog zu nennen. Cava fängt an der Treue Rodrigos zu zweifeln an. Dieser zweite Monolog treibt die Handlung nicht vorwärts, auch fehlt das Antithetische der Sprache. Er ist ein reiner Gefühlserguss, kann nicht gerade überflüssig bezeichnet werden, sprachlich sehr schön und psychologisch hervorragend abgestuft, doch bedeutet er einen Ruhepunkt, der erst unbedingt notwendig wäre, wenn eine heftige Spannung dies erforderte. Störend dürfte empfunden werden, dass er sich knapp an den vorhergehenden Monolog anschliesst; ebenso die Tatsache, dass im zweiten Akt 2 Monologe von der gleichen Person gesprochen werden. Im 3. Monolog erkennt Cava, dass Rodrigo sie betrogen hat. Eifersucht gegen Suleika, Gefühle des Verlassenseins ringen in ihrer Brust. Die Situation wird rein lyrisch auskostet, daher ist dieser wie der nächstfolgende 4. Monolog ein lyrischer zu nennen, welcher aus dem Munde Rodrigos gesprochen ist. Er bedeutet eine Art Selbstzerfaserung seines Ichs, einen schönen Ruhepunkt nach all den stürmischen Erregungen der vergangenen Augenblicke. Die Handlung wird zwar nicht vorwärts getrieben, doch ^{durch} die Erkenntnis des Königs, dass er sich Cava, der Toten gegenüber schuldig fühle, doch der Zuhörer erfährt dies nun, was ihn schon lange interessiert haben musste. Insofern ist dieser Monolog auch als technischer Monolog zu bezeichnen und deshalb, weil er in Anwesenheit von andern gesprochen wird, auch als verdeckter.

Die fortwährenden Hinweise auf Rodrigos Untergang lassen keine durchgehende Spannung aufkommen. Es ist ja richtig, dass man bei einer Tragödie von

vornherein weiss, dass der Held seinem Schicksal nicht entrinnen kann, aber man sollte doch auch etwas für ihn hoffen können, sonst wirkt die Erkenntnis ja drückend. So heisst es:

- 4 272 "Wenn du nur wie Rodrigo spielen willst,
Verlierst du auch wie er".
- " 187 Hinweis auf Belsazar:
"Der König fiel, in wüste Trümmer stürzte
Die stolze Burg, der Tempel hehrer Bau....
4 202 Bald wacht er auf,
In leerer Brust der Reue bitterm Hohn.
Ohnmächtig taumelt er zu neuer Lust
Und stürzt, zuschwach für jede Mannestat,
Dem Abgrund zu. 4 Nur soviel Kraft,
4 Als meine Rache braucht, sein Herz zu treffen. 4
4 219 Es lebt ein Rächer noch,
4 Der lässt nicht zu, dass je mein Angedenken
Bei dir entschwinde. Düster steigt es auf.....
4 224 Ich schwör' es bei der Hölle,
4 Die dir den Atem gab und bald vielleicht
Ihn von dir heischt..... Wie gegen Kain,
Erhebe niemand wider ihn die Waffe
An jenem Tag, denn er ist mein. 4
4 226 Rodrigos Geist
4 Erliegt des Frevels Last, der endlich ihn
Zur Hölle niederzieht.... Wen Gott verflucht,
Der findet keine Hilfe mehr. 4
4 237 Zum Grame dir bist König du geworden. 4
4 237 Dem Herrn der Welten Dank,
4 Der auch Ungläubigen ein Zeichen sendet,
Eh er sie Wändeln heisst des Abgrunds Pfad. 4
4 238 Rodrigos Reich zerfällt,
4 Die morschen Trümmer stürzen auf sein Grab. 4
4 249 Noch eh der halbe Mond, der dort am Himmel
4 Mit voller Scheibe prangt, liegst du im Staub. 4
4 261 Ich fühl' s, des Flaches Kraft
Hat dies Gebein durchrüttelt, Staub zu Staub

4 270

Mischt es sich bald. Es lockt der Herr
In des Verderbens Garn den Widersacher."

Dadurch, dass fortwährend zum Bewusstsein gebracht wird, dass der König verloren ist, wirkt der Ausgang nicht mehr überraschend, sondern selbstverständlich. Mehrmals wird auf den drohenden Maureneinfall hingewiesen. S.194 mahnt Julian den König zweimal daran, Gegenmassregeln zu ergreifen. Dadurch soll die Sorglosigkeit des Königs gekennzeichnet werden. Auch seine Zerstreutheit durch die zweimalig erstaunte Frage S.249:

"In Spanien der Maure, ha, du lügst!" und S.259:

"So ist der Maure schon in Spanien?"

Das Auftreten des unheilverkündenden Mönches S.248 wird durch Alfonsos Rede S.238 vorbereitet:

"Jetzt tönt noch schrecklicher

Des Mönches Stimme von dem Mont Serrat".

Die Erzählung Pelajos von seiner Begegnung mit dem Mönch bedeutet eine Wiederholung, ist episch und unnütz.

Das Drama ist wie die "Tarquinier" in Blankversen abgefasst.

Im Rodrigodrama klingt die Sprache melodiöser, getragener, das macht, dass die kurzen Ausrufe, die sich in den "Tarquiniern" häufig finden, fehlen. Der gleichmässige Wechsel von Senkung und Hebung trägt das seinige dazu bei. Lebhafter wird der Dialog dadurch, dass der fünffüssige Jambus, das ist eine Verszeile, häufig auf zwei Personen verteilt ist:

4 Monate. ⁴ A. B. S. 181 u- / u- /

⁴ u- / u- / u- / Es reiht sich Fest an Fest."

Von Tendenz durchzogen ist auch die Sprache in diesem

Drama:

Wohl kann

Den Frieden weise Vorsicht uns erhalten,
Doch nicht Vermessenheit....."

Ein Volk, das eines Königs Frevel duldet
In feiger Zagheit und ihm mutig nicht

4 184

4 186

- Entgegenhält den Erzschild des Gesetzes,
Mitschuldig wird es selbst an jedem Frevel
Und reif zur Strafe, bis es sich ermannt. ⁴
- 187 ⁴ Werft einen Stein ins Wasser, Kreise zieht
Rings die Erschütterung, hat sie aufgehört,
Liegt auch die Fläche wieder ruhig - nur
- 203 ⁴ Der Stein versank. Ein Plan lässt klug
Berechnen sich und dennoch hängt am Faden
Des Zufalls der Erfolg.
- 215 ⁴ Nicht reuevoll, denn Reue folgt auf Schuld.
- 214 ⁴ Zur Lüge wird die Ewigkeit, wenn wir,
Was unser tiefstes Wesen schien, so leicht
Vertauschen wie ein Kleid. ⁴
- 218 ⁴ Von einem Worte hängt
Oft Tod und Leben ab! ⁴
Doch Possen, Possen, Tote trinken nicht. ⁴
- 243 ⁴ Verloren bleibt uns die Vergangenheit
- 244 ⁴ Und wem die Zukunft angehört, wer weiss es? ⁴
- 250 ⁴ Nur der Gedanke, nicht
Des Eides Wort, besitzt zu binden Kraft. ⁴
- 250 ⁴ Wer gerne klügelt, sucht nur einen Grund,
Die Pflicht zu übertreten. ⁴
- 251 ⁴ Es muss die Treue wohl die Krone sein
Von allen Tugenden, weil sie viel seltener
Als jede andere gefunden wird. ⁴
- 253 ⁴ Wenn eine Königseiche stürzt, wer darf
Um eine welke Blume Leid noch fühlen? ⁴
- 257 ⁴ Vergiss den Frevel, er vergisst dich nicht. ⁴
- 257 ⁴ Es kauft sich los von der Vergangenheit
Kein Sterblicher, sie folgt ihm überall
Als Strafe nach und schliesst der Zukunft Tor.
Die Erde tret' ich als mein eigener Schatten,
Noch weniger als Tod, weil fern die Ruhe,
Die mit dem Tod balsamisch uns umfließt. ⁴

Wortspiele fehlen im Drama, dafür ist es an
Vergleichen reich. Diese sind fast durchwegs sehr kon-
kreter Natur, scharfe Beobachtungen, die der Tier- und

Pflanzenwelt oder allgemeinen Naturerscheinungen abgelauscht sind. Sie verraten eine gewisse Naturliebe Pichlers, wenn auch zugegeben werden muss, dass solche Vergleiche allgemein dichterisch sind. Doch ist hier mehr die Masse ausschlaggebend.

- u 182 "Der König schwelgt, indess sein Heer
Am Tor des Reiches wacht - treu wie ein Hund
u 203 Und auch verachtet so. " Tat ist ein Ross,
Das feuerschnaubend durch die Bahn uns trägt.
Auch ohne Zügel lenkt's der Mut zum Ziel. "
u 270 Er hat sich aufgerafft so wie der Stier,
u Den leicht der Speer des Picador geritzt
Und wehe dem, der vor die Hörner ihm
u 271 An diesem Tag gerät! "
Wie Wespen fliegen schon die Bogenschützen
u Im Felde auf und nieder, fört zum Kampf!"

Auf die Pflanzenwelt beziehen sich folgende Vergleiche:

- u 277 "Sahst du die Lilie? Sie war auch bleich
Und sank gebrochen wie mein Vaterherz. "
u 195 " O lass mich sein vor dir wie eine Knospe,
Die deiner Gnade Sonnenlicht bestrahlt. "
u 241 Erweckt die Rächer auf aus eurem Blut
Wie aus der Dattel kleinem Kern, den ihr
Dem Boden gabt, ein Wald entspringt von Palmen. "
u 248 Auf meinen Wink entfalten Banner sich
Mehr als der Wald im Lenze Blätter hat
Und zweifelst du, gebiet ich meinen Scharen,
Hier ans Gestade führe Armand sie,
Dann magst du sehen, dass ich wie Adlerfedern
Die Speere schüttele.... "
u 253 Wenn eine Königseiche stürzt, wer darf
u Um eine welke Blume Leid noch fühlen ? "
u 256 Ich hielt sie nur für eine Rose,
Die des Morgens blüht und abends hinwelkt."

Auf allgemeine Naturerscheinungen beziehen sich nach-

- u 195 stehende Vergleiche: "Des Volkes Witz

- Setzt nicht umsonst das Glück den Wellen gleich.
- 4196 " Dprrt wandelt sie wie oft des Himmels Licht
" Ein Wölkchen hüllt, in ihrem Schleier hin. "
- "215 " Himmelslust zerfließt ja wie der Tau
" An jenem Strauch, eh noch die Blume welkt. "
- "221 " Den Sternen gleich
" Schwang sich der Mädchen Schar im Wechseltanz
" Und weisse Nebel wie das Silberhaar von meinem
" Steigen leuchtend auf. " Vater
- "233 " Die weissen Mäntel flattern wie der Schnee,
" Wenn ihn der Sturm am Fels des Atlas wirbelt. "
- "240 " Es (Mahoms Wort) soll im Frühlingssturm die
" Welt durchfliegen,
" Das Alte feg' es schonungslos wie Spreu. "
- "244 " Losgewunden ist
" Ihr dunkles Haar und gleitet von der Stirne
" Hinab zum Hals wie Weidenzweige sich
" Zu einer Urne neigen.
- "253 " Und wenn ein Fels, ^{Leun} der niederbricht ein Reich,
" Wer darf noch seines Herzens Elend klagen ? "
- "254 " Die Männer sinken wie das schwanke Rohr
" Der Sturm hinstreckt. "
- "256 " Stark wie der Tod und wie der Himmel tief
" War ihre Liebe.... "
- " " Alles was ich je gewann, zerrinnt wie Rauch in
" nichts.
- "247 " Verfinstert ist mein Geist, in seine Nacht
" Fällt oft ein Blitz mit seinem düstern Wetter-
" leuchten,
" Ein grelles Licht trifft alle Gegenstände
" Und kleidet sie in andere Gestalt. "

Dies letztere Beispiel ist ein Bild, desgleichen
auch Musa 229:

" Schon glänzt der Tag im Osten, wie ein Löwe
" Mit gold'ner Mäh'n' treibt er die Finsternis
" Der Nacht gen Westen in das dunkle Meer. "

Auch an abstrakten Vergleichen fehlt es nicht:

- "197 " Wer schliesst das Auge vor solcher Schönheit,
" Wenn sich des Himmels Glorie enthüllt ?

92/6 " Sie sahen nicht, was ich vor Lust geschaut:
Wie jeder Keim in dir zum Lichte strebte
Und wie gleich einer reinen Strahlenkrone
Die Liebe Don Pelajos dich geschmückt."

9255 " Entsagen will ich dieser Erde Freuden,
Damit des Himmels Rosen mir ^{er}blühen."

9272 " Schwarz ist die Rache, sucht ihr Nachtgestalten
Wie blut'ge Hunde seiner Ferse Spur.

9253 Tiefe Liebe wird mit einem wilden Feuerbrand ver-
glichen (253 Pelajo). Alle diese Vergleiche erhöhen
die Anschaulichkeit des Vorgestellten und verleihen
der Sprache zugleich etwas Pompöses, Schwunghaftes.
Ebenfalls gleich wie in den "Tarquiniern" griff Pich-
ler im zweiten Drama zum Stilmittel der Anapher, so-
wie der mehrmaligen Wiederholung gleicher Wörter un-
mittelbar nacheinander. Dadurch erscheint der Dialog
dramatisch bewegt und die Gefühle verstärkt. Als
Anaphora sind zu bezeichnen:

9226 "Ich fluche dir bei dem, vor dessen Blitz, ...
Ich fluche dir bei dem, der seinen Fuss, ...
Ich fluche dir, | ich fluche dir, o Gott, | mein Kind. |"
9235 "Ich will | ihn suchen in der Schlacht
Ich suche | ihn wie | die Mutter den verlorenen
Säugling sucht,
Ich such' ihn wie der Bräutigam die Braut...."

Die Grösse des Hasses kommt hier deutlich zum Ausdruck
und im nachstehenden Beispiel die kleine Zeitspanne:

926/ "Nur kurze Zeit, | dann rollt die Krone selbst vor
seinen Fuss. | Nur kurze Zeit!"

9230 "Kühn drohend nahest du des Goten Herd
Trittst zu dem Altar, wo sein Priester segnet,
Trittst vor den Thron, den heilige Ritterehre
Mit einem Wall von Stahl beschützt....." Die

9222 "Wichtigkeit der Sache wird durch dieses "trittst" be-
tont und die Zerstreutheit Cavas ob der Aufregung im:
Vertraue mir! Vertrauen auf dein Wort
Vertrauen ja, doch wirst du eine Bitte dafür er-
füllen

4 216

"Nein, ich frage nicht, es wäre jede Frage eine
Schmach, jawohl, ich frage nicht....." weist auf
Julians Entgegenkommen der Tochter gegenüber hin.

4 212

Er befiehlt, befiehlt, nein, nein,
Selbst eine Lüge wäre besser hier als dieses eine kalte
Wort "Befiehlt".v..... Beruhigt euch, beruhigt euch,
haha und er befiehlt.

4 236

Die Fassungslosigkeit Cavas kommt zur Geltung
durch das oftmalig gesprochene "Befiehlt". Verfolgte
ich im Gebirg den Hirsch, so rief's in mir: O wär's
Rodrigo. Wenn die Hunde ihn zerfleischten und mich
traf sein Jammerblick, so dacht' ich: Wär's Rodrigo,
wär's Rodrigo! Hier bringt die Wiederholung das
heisse Rachegefühl Alfonsos mehr zur Sprache. Auch
die einfachen Wortwiederholungen knapp aufeinander
bezwecken die Steigerung des Gefühlsausdrucks. So:

Er schwelgt und schwelgt

Steh auf, steh auf, nicht hier ist deine Stelle,

Geht, geht, der jüngste Page lacht bei diesem Mär-
chen.

So ist es wahr, ist es wahr.

O flieh, o flieh, zu bald verstosst er dich,

So ist denn alles ^{alles} nur Betrug.

Meine Seele nimmt sich jetzt der Verstossenen an,

Wenn er, wenn er, den ich allein geliebt,

Verräterisch mit Hohn von mir sich kehrt.

Es schwang sich ferne, ferne mit der Liebe,

Die schlechte Hülle blieb allein zurück.

Drum lasst uns reden von Rache nur, von Rache, ja.

Und jenes Wort,

Erklungen einst von Gott in Mahoms Geist,

Gott ist mit uns, Gott des Gerichtes König,

Gott gibt des Segens Hilfe.

Doch Possen, Possen, Tote trinken nicht.

Geht Armand, geht, die schönste Maid, fort Armand....

Sie naht, wer naht, wer? Wahnsinn, Wahnsinn

Still, still, sie ist's, sie ist's. Suleika.....

Dieses einfache stilistische Mittel, das die ver-

f. 182, 195, 204, 214

4 215, 224, 241, 233

4 240, 243, 245, 247, 264

schiedenartigsten Abstufungen von Empfindungen hervorzaubern kann, ist im Grund genommen realistisch. Die Umgangssprache, die selten Hemmung der Gefühle kennt, liebt diese Ausdrucksweise, ohne dass es bewusst künstlerisch geschieht. Leicht dialektische Färbung verleihen die gekürzten Formen wie:

Blick', trag', feg', ist's, auf's, rief's, sei's, heut', an's, seh'n, in's etc.

Auf das Antithetische der Sprache wurde bereits beim Monolog verwiesen. Derbe naturalistische Elemente weist die Sprache in diesem Drama nicht auf, vom Pathos ist sie frei bis auf den Schluss des dritten Aktes, wo Tarik in pathetischen Worten seiner Siegeshoffnung und frommen Gläubigkeit Ausdruck verleiht. Die gesteigerte Leidenschaft ist Ursache dieser feierlichen Sprache. Die Gespräche mit den Mauren muten im 3. Akt etwas gekünstelt an, scheinbar hat der Dichter nicht recht gewusst, wie er das Eigentümliche im Charakter des Arabers sprachlich zur Geltung bringen sollte. An einigen Stellen wird der Dialog echt dramatisch bewegt und packend, so im Zwiegespräch zwischen Rodrigo und Alfonso S.199ff. Die schlagfertigen Antworten Alfonsos, seine versteckten Andeutungen und sein politisches Ausweichen auf Fragen wirkt besonders reizvoll, ebenso der darauf folgende Dialog zwischen Armand und Alfonso, der für die weitere Entwicklung der Alfonso-Affäre mehr erwarten lässt, als eingehalten wird. Geradezu hervorragend ist die Zwiesprache zwischen Cava und Diego - Armand ob der dramatischen Steigerung und der feinen psychologischen Durcharbeitung. Opposition, Hoffnung und Trotz, seelischen Zusammenbruch, malen die Worte Cavas. Der Charakter der Stände ist verwischt, es macht sich in dieser Hinsicht eine gewisse Idealisierung geltend. Wenn Cava 217 sagt:

"Mag Scherz, mag Lust noch einmal diesen Busen

Im Sturm durchwogen, fliehen will ich dann

Wie jene Sünderin von Eden schied,“

So ist das Wort "Sünderin" an dieser Stelle zu stark, denn folgerichtig müsste ihr Vater, Graf Julian, schon hier ausrufen:

"Weh mir, verführt, entehrt!"

Pichlers bewusste oder unbewusste Sucht, seine Belesenheit zur Geltung zu bringen, zeigt sich auch in diesem Stück. So finden sich zahlreiche Anspielungen auf Personen und Episoden des klassischen Altertums, auf Kaiser Augustus, Lucretia oder auf altgermanisches Heldentum wie Dietrich von Bern, Hildebrands Lied. Biblische Gestalten, christliche Heilige, die antiken Eumyniden, Hölle und Eden wechseln in bunter Folge.

Auch was die Schilderung des Milieus anbelangt, wurde das Mittelmaß eingehalten. Ort- und Zeitverhältnisse sprechen nicht unbedingt für 711. Andererseits lassen die historischen Namen, weiters die Beschreibung der prunkhaften Rüstung des Königs, sowie die Art des Schlusskampfes keine reine Idealisierung aufkommen, ebenso nicht Anspielungen auf typisch Arabisches. Die Anzahl der im Stück verwerteten Personen ist für den Stil nicht ausschlaggebend, weil hier der Stoff mitspricht. Es muss aber auch berücksichtigt werden, dass das Drama die Zeit überhaupt nur beschränkt malen kann, entweder durch das Kostüm oder durch direkte Zeitangaben. Ob solche Einzelheiten aber Bühnenwirksam sind, das ist eine andere Frage. Das Kostümliche, Hofzeremoniell etc., spielen bei Pichler fast gar keine Rolle. Dem Dichter war es offenkundig mehr um Seelenkämpfe als um liebevolle Ausmalung des Zeitkolorits zu tun.

Indem Adolf Pichler in diesem Drama einen Stoff aus der spanischen Geschichte verarbeitete, nahm er eine Tradition auf, die durch das Schlagwort "Wiener spanische Dramatikerschule" gekennzeichnet ist. In Wien kam der Tiroler Dichter auf die Idee, einen "Rodrigo" zu schreiben und diese Stadt ist gerade

A. Schneider, Ost. Kalm u. d. span. Theater, Tel. d. XXVII, Berlin, 1909, 1. Kop.

H. v. Kunglach, Sillp. Th. S. 108 - 31

Das span. Drama am Wiener Hofburgtheater zur Zeit Sillp. parsons.

der Nährboden, auf dem eine grosse Anzahl Dramen nach spanischen Vorbildern wie "Calderon", "Lope de Vega", "Tirso de Molina" etc. oder auch blosse Uebersetzungen entstanden. Diese Bewegung ist auf Originalaufführungen zurückzuführen. Was der unmittelbare Anstoss zum Entwurf des Rodrigodramas bildete, ist unbekannt. Welche Stücke sich Pichler zu dieser Zeit im Burgtheater ansah, wissen wir nicht genau. Ob er auch schon um 1843/44 spanische Stücke in Uebersetzung aus der reichhaltigen Hofbibliothek entlehnte, ist auch nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Spanisch hat er nicht gekannt, auch lässt der Dichter in Ungewissheit, ob er durch Wiener literarische Grössen beeinflusst wurde. Vielleicht hatte er Beziehungen zu ~~Emk~~ von der Burg. Am Naheliegendsten ist noch, dass Pichler den 1844 erschienenen "König Roderich" Emanuel Geibels gelesen hat und so für diesen Stoff begeistert wurde. Persönlicher Einfluss dürfte für diese Zeit nicht in Frage kommen. Zwischen 1852 - 1856 kam Pichler ein paarmal nach München und wurde von Steub in die 1837 gegründete Dichter- und Künstlergesellschaft der "Zwanglosen" eingeführt. Dass er den Münchner Dichter schätzte, zeigt eine Tagebuchstelle vom 27. April 1884: "Zu Verona erfuhr ich auf dem Bahnhof den Tod Geibels. Er war eine edle Natur, die Gemeinheit lag tief unter ihm, wir kannten uns persönlich und haben uns hie und da etwas geschickt. Nicht bloss manche Gedichte, auch das Bild seines Wesens verdient erhalten zu bleiben." Geibels Drama ist Jugendstück und fand wie das Pichlers keinen Anklang auf der Bühne. Geibel wie Pichler war ein Mann, dessen innerster Natur es widerstrebte, "um die Sünde den sinnlichen Duft und Glanz der Verführung zu verbreiten". Geibel stand bekanntlich eine grosse Schlossbibliothek zur Verfügung, die viel spanische Stücke enthielt, daher ist seine Wahl erklärlich. Für Pichler fehlt jeder Anhaltspunkt, er hatte in späteren Jahren spanische Dichter gelesen,

Reallexikon II, 415 ff.
"Die Münchener Dichter-
kreise"

Süßpuzer S. 24
Briefe an Tiroler Dichter
an L. Heub.

A. Hildebrand, 4. Seibel
Monat. Dichtg. Neue
Jahrbücher 35 1915
S. 522

schon 1844
H. 1, 217
Calderon

das beweist sein Calderon-Aufsatz, worin allerdings
 mehr Erörterungen religiöser denn literarisch-aesthe-
 tischer Natur eine Rolle spielen, weiters Angaben
 in seinen Tagebüchern und der Briefwechsel mit
 E. Kuh. Am 3. Mai 1874 schrieb er diesem: "Erlaube
 mir, die "Spanier" beizulegen. In den "Drei Diaman-
 ten" Lopes ist die berühmte Schlummerszene; vor allem
 verweise ich jedoch auf Garcia de Castenar von Rojas
 und am 7. November 1875: "Wenn Sie die Spanier nicht
 mehr brauchen, so schicken Sie das Buch gelegentlich".
 Damit ist noch nicht gesagt, dass sich Adolf Pichler
 eingehend mit spanischer Literatur beschäftigt hat
 und auch nicht, dass sein "Rodrigo" von diesem beein-
 flusst wurde. Von den Motiven der bekannteren spa-
 nischen Dramen, so Ehrgefühl, Abscheu des Landmanns
 vor dem Hof, Verheiratung sämtlicher weiblicher Wesen
 am Schluss des Stückes mit auch ihnen ganz fernste-
 henden Personen etc. konnte keines bei Pichler ver-
 wertet gefunden werden. Es ist möglich, dass die
 vielen Monologe in Pichlers beiden Dramen auf Cal-
 deronstudium zurückzuführen sind, bei dem sie eine
 grosse Rolle spielen und oft 200 - 300 Verse lang
 sind. Zu den bedeutenderen Namen aus dieser litera-
 rischen Richtung, der Wiener spanischen Dramatiker-
 schule zählen u.a. West-Schreyvogel, Enk von der Burg,
 Friedrich Halm, J.W.Lemberg, von der Malsburg und
 Gries, auch der Tiroler Alois Weissenbach mit seinem
 Stück "Glauben und Liebe". Den Höhepunkt erreichte
 Oesterreichs hervorragender Dramatiker durch das
 nach Calderons "Leben ein Traum" geschaffene "Traum
 ein Leben".

Es fragt sich nun: Wie verhält sich Pichlers
 Drama zu Geibels Stück. Ausser den Parallelen, die
 sich aus dem Stoff, den gegebenen Situationen erklä-
 ren lassen, wären folgende Aehnlichkeiten zu verzeich-
 nen: Die Grundidee ist die gleiche, Darstellung des
 Schicksals eines verweichlichten Königs, der durch

*Lesen: ungar. Revue 1880
 Brief v. Ad. Pichler an E. Kuh.*

*Geibel, "König Rodolich"
 1844
 H. v. Tschingl, v. G. v. G. v. G. v. G.
 (Friedr. v. K. v. G. v. G. v. G.)*

Selbstschuld zugrunde geht. Nur erscheint Rodrigo bei Geibel etwas herrischer und brutaler Cava gegenüber. Suleika-Cava bei Pichler stehen Flavina-Florinda gegenüber. Die Charaktere sind kongruent, heftige Auseinandersetzungen zwischen Geliebte und König finden sich in jedem der besagten Dramen, ebenso die Tatsache, dass Graf Julian die entehrte Tochter töten will, es aber nicht übers Herz bringt. Sowohl bei Geibel wie bei Pichler erscheint Pelajo königstreu. Lässt Pichler einen unheilverkündenden Mönch durchs Land ziehen, so spricht er zu Bischof Urbano in Geibels Drama (3.11) von einem alten Mann, einem Seher aus Siuwas Zeit, der aus dem Gruftgewölbe in Traumgesichten schreckliche Gestalten steigen sah etc. Beim Münchener Dichter wird der Besuch des Königs im Gruftgewölbe (3.11) auf der Bühne gezeigt, bei Pichler nimmt Alfonso Bd.16, 237 in der Erzählung darauf Bezug und zwar im Wortlaut nach der Ballade, wie sie im Romanzero von Geibel-Schack 1860 gedruckt steht. Der Inhalt der Rolle lautet sehr ähnlich. Auch Geibel lässt die Araber ganz von ihrer hehren Sendung erfüllt sein. Am Auffallendsten scheint folgende Parallele. Der 3. Auftritt des 5. Aufzugs bei Geibel ist fast wörtlich gleich mit der 2. Szene des 5. Aktes der alten ersten Fassung von Pichlers "Rodrigo". Es ist dies eine ganz kurze Szene "Teil eines Schlachtfeldes" lokalisiert, echt Shakespeare; Tarik tritt mit ein paar Freunden auf. Er ist siegesbewusst und spornt zum Entscheidungskampf an. Geht wieder ab. Julian tritt auf, späht rachedurstig nach Rodrigo aus. Bei Geibel steht: "Im ganzen Mittel-treffen sucht' ich ihn und fand ihn nicht", bei Pichler heisst es: "Durchs weite Schlachtfeld eile ich ihm nach, vergebens doch." Julian und Rodrigo kommen im Kampf gegenüber zu stehen, bei beiden Dichtern will Julian mit dem König kämpfen, in beiden Fällen weigert sich Rodrigo. Geibel "Ich mag

3. B., 4. Aufzug, 5. Auftritt

dich nicht versehren", Pichler "Ich fechte nicht mit dir". In dieser Situation spielt Julian bei Geibel wie bei Pichler, wie dies auch naheliegend ist, an des Königs Freveltat an Cava an. Pichler mag diese Szene gestrichen haben, um kein Plagiat an Geibel zu begehen, vielleicht auch um der Einfachheit der Regie willen.

Pichlers "Rodrigo" ist sprachlich weniger realistisch gefärbt als die "Tarquinier". Da Geibels Drama wie die ganze Münchner Dichterschule, mit welcher Pichler vor 1862 in Verbindung gestanden war, dem Realismus etwas ferner stand, so kann von dieser Seite aus die Sprache in Pichlers zweitem Drama beeinflusst sein. In Einzelheiten haben auch die Verse in Geibels Drama ihr persönliches Gepräge. Pichler war ja auch schon ob des Themas gezwungen, im Rodrigo andere Töne anzuschlagen als im Römerdrama.

Drei Engländer haben zu Beginn des 19. Jahrhunderts versucht, den alten spanischen Legendenstoff von Roderich, dem letzten Goten, dichterisch zu werten; Walter Scott 1811 in "Vision of Don Roderich", Southy 1814 in a long Poem "Roderik, the last of the Goths" und W.S. Landor 1811 in dem Trauerspiel "Count Julian". Alle drei Werke weichen jedoch in zahlreichen Punkten von Pichlers Drama ab, so dass man von keinerlei Einfluss sprechen kann. Die Engländer haben den Stoff episch-lyrisch behandelt, speziell in Landors Drama fehlt fast jede dramatische Handlung.

Des spanischen Dramatikers Lope de Vegas Stück "El ultimo Godo d'Espagna" kann Pichler nicht verwendet haben, da dasselbe sich in deutscher Uebersetzung nicht einmal in der Wiener Hofbibliothek befindet, die doch sonst an spanischen Stücken sehr reich ist. Im Original kann der Dichter das Drama aber nicht gelesen haben.

In einer Rezension von A.v.Schullern in der Innseitung über den "Rodrigo" Pichlers weist der Verfasser

H. Kosch, "Deutsches Theater in Drama seit Schillers Tod. 2. Aufl. 4. Aufl. Leipzig 1922, S. 163/4 ff."

The Works of Walter Savage Landor, London, Leipzig n. Br 1895, Vol. II S. 502

Southy v. Gdr. Dordlen in English Men of Letters London 1902

Walter Scott The Vision of Don Roderich S. 591 The Cambridge History Rod. XI, 159, 166

Lope de Vega "El ultimo Godo d'Espagna"

Innseitung 1861 S. 511 ff.

des Artikels auf die Aehnlichkeit der äusseren Schicksale des letzten Gotenkönigs und des Sardanapalus hin. Doch fügt er hinzu, ziehe er den Genussmenschen Sardanapalus Rodrigo vor, weil er liebenswürdiger und für ihn Genuss Prinzip sei, er auch für dieses Prinzip kämpfe. Auf einen weiteren Vergleich ist A.v.Schullern nicht eingegangen. Pichler hat sich im Tagebuch "Gesammelte Werke" 3, 272 gegen die Besprechung Schullerns gewendet und dem Rezensur Missgunst vorgeworfen. Schullern hat in Wahrheit aber gerecht geurteilt. Dass Adolf Pichler Byron gerne gelesen hat, steht fast in jedem Kapitel seiner Tagebücher geschrieben. So darf es nicht Wunder nehmen, wenn aus dem Sardanapalus Manches übernommen wurde, was auf eingehende Lektüre mit diesem Stück zurückzuführen ist. Aus dem Vergleich der beiden Dramen ergeben sich folgende Parallelen: Sard. verscherzt gleich Rodrigo wegen Wohlleben das Königreich. Beide haben Abneigung vor Kriegen, jeder besitzt seine Günstlingsfrau, hie Myrrha, dort Cava, Rodrigo scheut vor der Ehe zurück "wie ein arabischer Hengst". Sard. ist zwar verheiratet, doch hasst er alles, was einer Fessel gleicht. Beide Könige wiegen sich in unverständiger Sicherheit. Keiner glaubt an die Gefahr eines Aufstandes, bis es zu spät ist. Myrrha, die Geliebte des letzten assyrischen Königs, will diesen stets mehr kriegerisch sehen, auch Cava rät dem König zum Krieg. Sard. will lieber als "gepflückte Rose" fallen, denn verwelken. Das gleiche Bild nahm Pichler auf, wenn er dem König sagen lässt:

"Doch ich hielt sie nur
Für eine Rose, die des Morgens blüht
Und abends hinwelkt."

Auch bei zwei Szenerien kann man Parallelen aufweisen. Will man die Gestalt eines schwelgenden Königs auf der Bühne verwerten, so ist es zwar naheliegend, dass man den König schwelgend an der Tafel sitzend darstellt. Bei einem Vergleich kommt es eben dann bloss auf die

Tgb. 3, 147, 148, 50 etc.
kann?

Byrons Sardanapalus
820

Les. V. 16, S. 256
vgl. Emilia Galotti!

Darstellungsart, auf die zeitliche Reihenfolge des Ablaufs der Ereignisse an. Die erste Szene des ersten Akts im Sardanapalus beginnt fast gleich wie die 1. Szene des 1. Akts im "Rodrigo". Dort fängt das Drama mit der Klage Salamenes über das Schwelgen und Nichtstun des Königs, hier mit der der Höflinge Diego und Armand über das Schlemmerleben Rodrigos an. Währenddessen erscheint jeder der beiden Könige blumenbekrönt und weibisch aufgeputzt mit der Geliebten auf der Treppe. Auch die erste Szene des 3. Akts in Byrons Drama kann vergleichsweise der 1. Szene des 4. Akts bei Pichler gegenübergestellt werden. Die Könige sitzen beim Mahle, Sard. findet sein Fest schöner als Nimrods Jagden und die Eroberungskriege Semiramis. Rodrigo dünkt sein Fest ein Totenfest, wie es die Aegypter feierten, indem sie ihre Toten zu Tische luden. Während die Gäste des Assyrerkönigs niederknien, um den König als ihren Gott zu verehren, donnert es. Und da Rodrigo übermütig ausruft:

"Doch Possen, Possen! Tote trinken nicht!"
ruft eine Stimme: "Memento mori!"

Wie Rodrigo den Verräter Alfonso im Zweikampf tötet, so auch Sard. den verräterischen Wahrsager Beleses. Mit Worten ähnlichen Inhalts töten sie ihre Feinde. Beleses: "Deine Stunde ist gekommen", Sardanapalus: "Nein, deine. Ich habe kürzlich in den Sternen gelesen und während ich den Tierkreis durchstreifte, fand ich dein Geschick im Zeichen des Skorpion, der darauf hindeutet, dass du jetzt vernichtet wirst". Beleses: "Aber nicht durch dich". Und Alfonso S. 276: "Du hast gesiegt....."

Doch ist's vergönnt zu schauen in die Zukunft
Dem Sterbenden mit geisterhaftem Blick,
So sag' ich dir, eh' noch mein Blut verhraucht,
Fliesst deines auf dem schwarzen Boden hier."
Die Redewendung "Den Flachs der Omphale spinnen" findet sich in beiden Dramen. Sard. erzählt einen Traum, in

S. 416, 242

9 243

dem er mit unheimlichen Gespenstern zu Tische sass.
Der Becher, den er leeren wollte, war voll Blut.
Rodrigo träumte von der toten Cava, wie sie ihn bei
Nacht besucht habe und da sie verschwunden war, sei's
auf dem Boden wie Blut gelegen.

Diese Fülle von kleinen Einzelzügen dürfte
schwerlich auf Zufall zurückzuführen sein.

Zum Schluss wäre noch auf den Einfluss Shakespeares
zu verweisen, dem Pichler, wie bereits berichtet wurde,
auch in den "Tarquiniern" teilweise unterworfen war.

Ad. I, 217

In einem Brief an H.Erler kündigte Pichler dem Freunde an, dass er sich momentan mit einem "Rodrigostoff" befasse, dramatische Studien im weitesten Umfang treibe und zum Schluss fügte er noch die Worte bei, "dass dabei Shakespeare nicht vergessen wird, begreift Ihr". In der Tat ist auch im "Rodrigo" Shakespeare-Einfluss zu verzeichnen.

Die Besprechung der Schlachtenszene wurde bereits vorweggenommen. Zu erwähnen wäre noch, dass die in der jüngeren Fassung ausgelassene zweite Szene des fünften Aktes eine typische kurze Schlachtenszene mit Ortswechsel ist, wie sie Shakespeare in seinen Kampfstücken, besonders in den Königsdramen liebt. In der betreffenden Szene bei Pichler wären die Mauren als Kriegspartei aufgetreten.

z. B. Jul. Cäsar I, 1, 2, 3, 4, 5,

Shakespeare hat in seinen Dramen eine Fülle von realistischen Diener- oder Bürgerszenen eingeschoben, die oft, so in den Falstaffszenen, zu reinen Episoden ausgedehnt wurden. Meistens sind es Streit- oder Schimpfszenen, oder Gespräche über den König. Der Anfang des dritten Aktes im "Rodrigo", nämlich das Zweigespräch zwischen Schiffmeister, Gesellen und Graf Julien, dürfte an diese Art Genreszenen angelehnt sein. Für Shakespeare kommen hier in Betracht z.B. das Zwiesgespräch zwischen Gärtner und erstem Gartenburschen, über den Fall des Königshauses in "Richard II"; III, 5, das des Kärners, Kellners und Stallknechts in "Heinrich IV" I, II, 1, die Falstaffszenen in "Heinrich IV" III, 3 und II, I, 1, II, 4, III, 4, V, 1, 3, 4, 5, der Dialog des Zeugmeisters mit seinem Sohn in "Heinrich VI" I, I, 3, der des Haushofmeisters Oswald mit dem Grafen Kent in "Lear" II, 2, weiters der des Pförtners mit 2 Thannen von Schottland in "Macbeth" II, 3 und der des Arztes mit der Kammerfrau im gleichen Stück V, 1. Im "Othello" III, 1 reissen Musikanten und die lustige Person Possen. Sehr viel Aehnlichkeit mit der

Pichlerszene hat die Schiffsszene in "Sturm" I,1. Der Kapitän erteilt dem Bootsmann und den Matrosen Schiffsbefehle etc. Eine realistische Szene ist auch in "Richard III" II,3 und in "Heinrich VIII" V,3 eingeschoben. In dem einen Stück unterhalten sich 3 Bürger untereinander, im andern der Pförtner mit einem Knecht. In diese Reihe gehört noch "Heinrich VI;" II,III,1 oder IV,1,2,3 und II,3.

Wie Hamlet sterbend prophezeit, dass auf Fortinbras die Königswahl treffen wird und wie der alte sterbende Gaunt in "Richard II" II,2 den Tod des Königs weissagt, so tut Alfonso das Gleiche, indem er dem König seine letzten Worte zuruft:

"Doch ist's vergönnt, zu schauen in die Zukunft
 Dem Sterbenden mit geisterhaftem Blick,
 So sag' ich dir, eh noch mein Blut verbraucht,
 Fliesst deines aus dem schwarzen Boden hier."

Den Shakespeare'schen Katastrophen eilen meist unheil kündende Vorboten voraus. Das ist beliebte Stimmungsmache dieses Dichters, so heisst es in "König Johann" IV,2:

"Mein Fürst, es heisst, man sah die Nacht
 fünf Monde,
 Vier stehend und der fünfte kreisend...."

oder in "Richard II" III,1:

"Die Lorbeerbäume im Lande sind verdorrt
 Und Meteore drohn den festen Sternen.
 Tod oder Fall von Königen deutet das."

Auch Lemnox erzählt Macbeth: "Die Nacht war heillos... Von einem unheil verkündenden Klosterbruder weiss eine Frau in "König Eduard III." III,2 zu berichten:

"Zudem geht eine Weissagung im Land,
 Die her stammt noch von einem Klosterbruder,
 Dass Prophezeiung oft schon eingetroffen.
 Und dieser spricht: Bald kommt die Zeit heran,
 Wo sich vom Osten her erhebt ein Löwe,
 Der Frankreichs goldne Lilien entführt."

Diesen Weissagungen entspricht im "Rodrigo" die

Erzählung Alfonsos:

"Denn längst schon ward es ja vorausgesagt,
Rodrigo hatte schwelgend seinen Schatz
Bis auf den Grund erschöpft...."

und die von Alfonso und Pelajo erzählten Weissagungen des Mönches. Ebenso der Bericht Amanns S.184/185.

Es ist Shakespeare-Manier, komische Elemente mit ernstern zu verquicken, wir brauchen ja nur an die oben erwähnten Genreszenen zu erinnern; auch Ahala stirbt lachend. Aus bösem oder gutem Omen basiert das antike Auguralwesen, Shakespeare wie Pichler können dort in die Schule gegangen sein.

In Shakespeares Dramen sind die besonders die für den Dichter typischen Vorklangszenen fesselnd. Optische oder akustische Täuschungen legen die seelische Verfassung des Betreffenden bloss, so in "Julius Caesar" IV,3, wo Brutus die Kerze so dunkel brennen sieht oder "Portia" II,4 aus innerer Angst heraus plötzlich Kampflärm vom Kapitol herüber-toben hört. Aehnliches ist auch in den "Tarquiniern" S.143 der Fall. Brutus hat vom Verrat der Söhne erfahren, sein seelischer Zusammenbruch spiegelt sich in den Worten: "Die Nacht ist kalt". In Wahrheit dämmert es erst. Der Geisterruf "Memento mori" im "Rodrigo" IV,1 ist ebenso Stimmungsmache wie die Geistererscheinungen in Shakespeares Dramen.

Die Uebergabe der Feste Frontera durch den Alkalden IV,1 erinnert an König Eduard III, V,1, wo sechs Bürger aus der Stadt in linnenen Hemden vor Eduard erscheinen.

Wie sich in Macbeth V,8 der schuldbewusste Macbeth weigert, mit Macduff zu fechten, so will auch ~~Graf-Julien~~ Rodrigo nicht gegen Graf Julian die Klinge ziehen. Dies ist wieder bezeichnend für die seelische Verfassung der beiden Gegner.

Wohlabgerundete Floskeln sind die meisten Sterbeworte der Shakespeare'schen Helden. So ruft

Ähnliches aber auch im "Lordskapitel"

Arthur in "König Johann" sterbend aus:

"Weh, meines Oheims Geist ist in dem Stein,
Gott nimm die Seele, England mein Gebein."

Aehnlich drückt sich ~~Thalbot~~ in "Heinrich VI" I.

aus: "Seht Krieger wohl, was ich begehrt, ist mein

Als Grab schliesst Vaterarm den Sprössling ein;

ebenso Jork in "Heinrich VI" III:

"Barmherz'ger Gott, tu auf dein Gnadentor!

Zu dir entflieht mein Geist durch diese Wunden!"

Mit schönen Worten stirbt z.B. auch Mortimer in

"Heinrich VI" I. und so sagt auch Rodrigo sterbend

zu Pelaja S.279:

"Du bist ihm wert! Der Erde meinen Leib,

Die Krone dir - zahl ich des Lebens Schuld."

Adolf Pichler hat Shakespeare stets sehr

*bes. W. III: 57, 92, 115, 123
148, 171, 236, 256 etc.*

verehrt, doch immer betont, dass man ihn nicht zu-

viel nachahmen dürfe, er sei das Verhängnis für

Otto Ludwig geworden. Als Pichler dies äusserte,

dachte er jedenfalls an die oft stark überwiegenden

episodenhaften Bestandteile in Shakespeares Dramen

und an die bescheidene Inszenierung, die mitunter

ganz anderen szenischen Aufbau als den eines moder-

nen Bühnenstücks möglich machte.

Es ist keine leichte Sache, mit Bestimmtheit

sagen zu können, aus welcher Quelle Pichler vor

nahezu hundert Jahren den Stoff zum "Rodrigo" ge-

schöpft hat. Nach den neuesten Forschungen stammen

*James Fitzmaurice-Kelly:
Gesch. d. span. Lit.
Heidelberg 1915 260*

die zahlreichen Fassungen der Roderichsage, die sich

in der kastilianischen und in den fremden Literatu-

ren verbreitet haben, aus der Historia verdadera del

Rey Don Rodrigo (1589 ? oder 1592 ?), ^{per} einer Fälschung

des Moriskan Miguel de Luna. Da aber Adolf Pichler

nach Aussage Herrn Geheimrats Professor Alois Brandl

nicht spanisch gekonnt hat, ist es ausgeschlossen,

dass er auf diese Urfassung zurückgegriffen hat.

Geibels Drama, das 1844 erschienen war, mag der er-

ste Anstoss für Pichler gewesen sein, denn im selben Jahr begann der Tiroler Dichter den Rodrigo-
stoff künstlerisch zu verarbeiten. Im Jahre 1844
erschien aber auch der zweite Band von Lemkes
"Geschichte Spaniens". Dieser Band enthält zwar nicht
den Rodrigostoff, Pichler mag aber durch Zeitungs-
artikel vermutlich auf den Verfasser aufmerksam
geworden und so auf den ersten Band von 1834 ge-
stossen sein. In der nachgelassenen Bibliothek von
Pichlers väterlichem Jugendfreund J. Schuler fand
sich Lemkes Geschichte, wann aber Schuler das Werk
seinem Bücherschatz einverleibt hat, ist unbekannt.

Lemke, Geschichte Spaniens
1. Bd. 5. 100 ff. Hamburg.
1834, 2. Bd. unvollendet
1844

Im ersten Band sind im grossen und ganzen alle
Züge der Sage enthalten, wie sie Pichler im Drama
verwertet hat. Daher kann Lemke die vermutliche
Quelle sein, muss es jedoch nicht. Auch E. Geibel,
mit dem Pichler die Jahre vor 1862 in persönlichem
Verkehr stand, kann Pichler angeregt haben, denn
ihm standen ja in jungen Jahren die Schätze einer
Schlossbibliothek zur Verfügung, die viele spani-
sche Werke enthielt. Was die Personen des Stücks an-
belangt, so finden in der Quelle folgende Erwähnung:
König Roderich, Pelajo, Graf Julian, Musa und Cava.
Tarik bei Pichler heisst jedoch bei Lemke Tarek und
der König Wittich in der Quelle Witiza. Felix Dahn
hat die Namensform Witika. Ob Pichler in diesen
Punkten einer anderen Quelle gefolgt ist, oder ob
er aus freien Stücken die Namen änderte, kann nicht
gesagt werden. Dass Pichler überhaupt frei mit Na-
mensformen schaltete, beweist die Tatsache, dass
er einmal von König Albert und ein andermal von
König Albrecht spricht. Dichterische Zutat sind
offenkundig die beiden spanischen Edelleute Armand
und Diego, der Mönch von Monservat, Suleika, der
Schiffsmeister und die Gesellen, wie auch Horera.
Der Name Alfonsos, des Sohnes des ermordeten Königs
Wittich, dürfte freie Erfindung sein. In der Quelle

2

ist von Söhnen des Königs Wittich die Rede, ihre Namen sind nicht genannt. Pichler verwertete nur einen Sohn im Drama, Geibel 2. Das ist eben dichterische Freiheit, je nachdem man den Stoff ^{bearbeitet} verwertet. Die wesentlichen Züge, wie sie Lenke ^h aufweist, sind bei Pichler zu finden, nur ist der Stoff im Drama etwas zusammengedrängt und die Hauptzüge sind mehr herausgearbeitet. Lenke ^h stellt zwei Fassungen der Sage dar. Nach der einen ist Roderich tapferer Anführer einer Reiterei, nach einer anderen stammte er aus königlichem Geblüt. Nach der ersten Fassung entstanden nach dem Tod Witizas Zwistigkeiten im Lande. Von Parteienhader spricht Armand bei Pichler S.200. Aber auch von der blutbefleckten Hand Rodrigos. Darüber findet sich wieder bei Lenke ^h nichts, der bloss erwähnt, dass Roderichs Vater von Wittich ermordet worden wäre. Also gerade das umgekehrte Verhältnis. Julians getreue Feldherrndienste, die Entehrung Cavas, der Thronraub Rodrigos, die Racheat Julians, sein Bündnis mit Musa und Tarek, die Hilfe der Berber, die Kampfeslust und Tapferkeit Tariks, dies alles sind Züge, wie sie wohl bei Pichler wie ^{bei} Lenke ^h zu finden sind, aber merkwürdigerweise ist ein wichtiger Zug, des Königs Schlemmerleben, kaum in der Quelle hervorgehoben. Bei dem Geschichtsschreiber schwelgt der König nicht, da ihn die Feinde überfallen, sondern bekriegt gerade die Vaskonen. Am Guadalede bei Xeres rückten die Feinde aufeinander, Pichler schrieb Guadalede, vielleicht hat er Landkartenstudien gemacht. Der Hinweis auf die unermessliche Beute der Araber findet sich auch in Pichlers Drama. Von langer Verweichlichung und innerer Zwietracht des Gotenvolkes liest man im Drama wie in dem Geschichtsbericht. Das Nichteingreifen des Heeresflügels, den die Söhne Witizas lenken, hat Geibel im Drama verwertet, Lenke ^h erwähnt es in der

Lenke 125

Quelle, Pichler, der den Sohn Wittichs von vorn-
herein auf die Seite der Araber treten liess, er-
wähnt bloss kurz einen Ausruf Rodrigos:

Bd. 16, 270

"Noch steht es gut, wär' nur die Rotte nicht,
Die Spanien verrät."

Die Quelle spricht von einer Entehrung Cavas durch
Gewalt, Pichler hat dieses Motiv offenbar zu ver-
edeln gesucht, ein Abweichen von der Quelle wäre
hier verständlich. Ein Punkt, der auch für Lenke
spricht, ist, dass dort Graf Julian seine Tochter
unter dem Vorwand fordert, dass sein Weib sie
auf dem Sterbebett noch einmal zu sehen wünsche.
Pichler nimmt anscheinend auf diese Stelle Bezug,
wenn er Cava sich auf die sterbende Mutter erinnern
lässt. Pichler schildert im Drama S.268 die glän-
zende Aufmachung des Königs, da er schlachtgerüstet
ins Feld zieht und das Gleiche erwähnt die Quelle.
Nach dieser streckt Tarik den König zu Boden, bei
Pichler Graf Julian denselben, das ist aber auch
dem Konflikt gemässer.

S. 215

Adolf Pichler wird auch hier nicht bloss
eine Quelle benützt haben. Vielleicht hat er eben-
falls den kurzen Aufsatz in Menzels "Geschichte
der Deutschen" (I.Bd.1843) gelesen. Das Meiste des
Inhalts deckt sich mit Lenke, doch bietet Menzel
auch einiges Neue. Nach ihm ist Cava beim Tanzen
vom König als Schönheit entdeckt worden. Nach ei-
ner andern Fassung bei Menzel liess Rodrigo aus
Neugier eine uralte Kiste öffnen, worin Spaniens
Unglück verschlossen war. Sobald er sie aufgebrochen
hatte, kam der Feind ins Land. Beide, Pichler wie
Geibel, haben die Sagenformen im Drama verwertet,
Pichler die erste als Liebeshandlung, die zweite
als Balladeneinschub. A.Friedr.v.Schacks "Geschich-
te der dramatischen Literatur in Spanien" bietet
keinen Aufschluss über Sagengestaltung des Rodri-
gostoffes. Ebenso nicht Schacks "Kunst und Poesie

H. Menzel, Geschichte der
Deutschen 1. Bd. 1843

Hannover

1. Bd. 1805

der Araber. Nach Felix Dahn gehört Rodrigo fast nur mit seinem Namen der Geschichte an. Diese weiss bloss zu melden, dass das Gotenreich zum Falle längst gereift war, als der Islam im Siegeslaufe in Nordafrika erschien. Zahlreiche staatliche und auch gesundheitliche Gebrechen hatten den Zusammenbruch erwirkt, die Sage aber hat typisch den letzten Königen Witika und Roderich die verhängnisvollen Verirrungen der ganzen Nation, Ausschweifung und Parteihader, beigelegt. Adolf Pichler ist auch nicht der Geschichte, sondern der Sage gefolgt, wenn er den König allein am Untergang des Reiches Schuld sein liess. Bloss an einer Stelle, Bd. 16, 186 wird von der Mitschuld des Volkes gesprochen.

1. Dahn, Könige der Germanen
 Bd. 16, 1805, 5. Abt.
 mit Geschichte der Goten.
 Seite 141. v. Leipzig, Breitkopf u. Härtel
 v. Ad. Pichler
 S. 151

Adolf Pichler hat in seinem Drama Bd. 16 S. 237 eine Ballade eingeschoben, die E. Geibel in sehr ähnlichem Wortlaut bereits 1843 in den "Volksliedern der Spanier" und 1860 in etwas verändertem Stil im "Romanzero" von Geibel-Schack herausgegeben hat. Die ähnlichen Stellen werden durch Unterstreichung hervorgehoben.

E. Geibel, Volkslieder der Spanier, Berlin 1843
 S. 110, 11
 Geibel-Schack "Romanzero" 1860
 die Spanier v. Todüger
 Stuttgart.

"Denn längst schon ward es ja vorausgesagt.
 Rodrigo hatte schwelgend seinen Schatz
 Bis auf den Grund erschöpft. Da wagt er es
 Und brach das dunkle Gruftgewölbe auf,
 Wo Herkules begraben ward. Viel Gold
 Hofft' er zu finden, als der Riegel sprang,
 Doch eine Schrift nur sah er im Gemach:
 "Zum Gräme dir bist König dugeworden!
 Der König setzt ganz Spanien in Flammen,
 Der hier hereindringt mit verruchtem Sinn."
 An einem Pfeiler hingen reiche Fahnen
 Mit grausen Bildern: Araber zu Ross,
 Die Schwerter hoch, den Bogen in der Faust,
 Da wandte sich Rodrigo mit Entsetzen,
 Es flog ein Aar vom Himmel und das Haus,
 Ging auf in Brand...."

- einziges Moment:
- 1.) Sprachwahl
 - 2.) Name Herkules
 - 3.) Schuld des Königs
 - 4.) Schrift
 - 5.) Inhalt der Schrift
 - 6.) Aar sehen in der Luft
 - 7.) Typische Bildbeschreibungen.

1843.

1860.

Kamen Leute von Toledo,
 Brachten ihm die Bitte dar,
 Vor dem Turm des Herkules,
 Möcht er tun ein Schloss alsbald,
 Wie vor ihm jedweder König
 Es getan bis diesen Tag.
 Doch er fügt hinzu kein neues,
 Nein, er brach die andern all',
 Denkend hinterlassen habe
 Herkules dort grossen Schatz.
 Aber da man eingetreten
 Ward man andres nicht gewahr
 Als nur Schriften, welche sagten
 König warst du dir zum Grame,
 Denn der König, der hier eindringt,
 Setzt ganz Spanien in Brand.
 Fand man auch in einem Pfeiler
 Eine Truhe reicher Art,
 Drinnen selt'ne Banner lagen
 Mit Gestalten grauenhaft,
 Araber zu Rosse waren
 Regungslos darauf gemalt.
 Hoch die Schwerter um den Nacken
 Und den Bogen in der Hand.
 Don Rodrigo voll Entsetzen
 Wandte sich vom Schauen ab,
 Sieh, da kam ein Aar vom Himmel
 Und das Haus ging auf in Brand.

Kamen Männer aus Toledo,

 Nach dem Brauch ein Schloss zu legen
 Vor Herakles Gruftgemach,
 Wie die vor ihm Könige waren,
 Bis auf diesen Tag getan.
 Doch anstatt das Schloss zu legen,
 Sprengt er auf die andern all,
 In dem Wahn, Herakles habe
 Grosse Schätze dort verwahrt.
 Aber drinnen im Gemache
 Ward nichts andres offenbar,
 Als Schriftzüge, welche sagten

 Draufhin einen Pfeiler fand er

 Fand seltsame Banner drinnen,
 Drauf man grause Bilder sah.
 Araber auf hohen Rossen,
 Steif im Sattel allesamt

*Präsenz in Form
 einer Tabelle mit
 10 Spalten*

Vom Rodrigodrama existieren nur 2 Fassungen,
 eine ältere aus dem Jahre 1862 und eine jüngere
 von 1866. Ein Vergleich der beiden ergibt folgende
 Tatsachen:

1. Akt: Die neue Fassung weist vor allem ~~eine~~ in quantita-
 tiver Hinsicht eine Veränderung auf und zwar ein
 Plus von durchschnittlich 90 Verszeilen. Cava und

ihres Vaters, des Grafen Julian Beziehungen zum König wurden schärfer herausgearbeitet. Armand weist jetzt bereits auf das nahe Ende des Liebesglücks Cavas hin. Die einstmalige Tapferkeit des Königs wird stärker betont, seine Tat vor Tanger erzählt. Neu ist der Hinweis auf die Gefahr, die wegen der Untätigkeit des Königs droht. Cavas Charakter scheint nunmehr veredelt, da sie jetzt Rodrigo zu Kriegstaten aufmuntert. Eine Erweiterung der Milieuschilderung bedeutet der Bericht Diegos von der Mitschuld des Volkes, seinem Murren gegen den König, vom Schwelgen des Adels am Hof und vom Opfermut der Edlen im Schlachtfeld. Neu kam die Erzählung Amands dazu, wie Rodrigo sich durch Mord den Thron errungen habe. In sprachlicher Hinsicht wurden einzelne Neuerungen vorgenommen, die im grossen und ganzen Verbesserungen bedeuten. Der Ausdruck wird treffender und gewählter. So hiess es früher 1862: "Auf weichen Polstern sich an ihren Busen schmiegend", in 1866 "Auf weichem Lager ihr zur Seite ruhend". Früher "Keine Steppe ist das Heer für Rosseshufe zu beschreiten", jetzt besser: "Für Rosseshuf zu durchfliegen." Zuerst: "Was hat den Mauren je gehemmt, wenn er beflügelt vorwärts drang?" Nun: "Was hemmt des Mauren Siegeslauf, wenn er beflügelt vorwärts dringt?" Früher hiess es etwas umständlich: "Beklag' es nicht, dass dich ein Zufall, der für uns ein Glück, hierhergeführt". Jetzt wurde das "Glück" gestrichen, denn es ist auch nicht einzusehen, warum Suleika für den König soviel Glück bedeuten soll. Neu: "Gönne Ruhe dir, dass du mit heiterem Blick uns morgen früh entgegenkommst" statt des weniger motivierten: "Damit du morgen früh uns rein und heiter entgegenkommst." Auch wurde die unnötige Antwort Armands auf Julians Worte "Ich suchte euch" weggelassen.

1. Szene des 2. Aktes: Es wurden einige Sätze im Monolog Cavas geändert.

Sprachlich schöner wirkt "Wohin ich immer schaue, tritt die Gestalt des Vaters drohend mit entgegen aus dem leeren Saal", statt "Ein Bild, ein Bild allein tritt aus der öden Halle mir entgegen". Für die mehr realistische Wortstellung "Ich kann es nicht ertragen, wurde eine schwungreichere verwendet "Ich kann es ertragen nicht". Neu: "In banger Angst" als "In stummer Angst". Zum Ausdruck "Wahnbilder" wird jetzt das abstraktere "Schatten" statt des realistisch konkreteren "Gestalten" verwertet. In 1862 rief Graf Julian drohend: "Nur soviel Kraft, als meine Rache braucht, dann Tod". Das war nicht ganz klar ausgedrückt, denn man weiss ja nicht, wem "Tod" gilt. Sich selbst oder Rodrigo? Dies fühlte Pichler selbst, denn er änderte es in "Sein Herz zu treffen" um. Im neuen Monolog drückt sich Cava deutlicher aus. Neu kam hinzu: "Des Vaters vorwurfsvoller Blick weckt die Stimme des trüben Zweifels, der entschlummert kaum".

2. Szene des 2. Aktes: Rodrigo gibt sich Suleika gegenüber nicht mehr als Diener, sondern als der bereitwillig Schenkende aus. Dies ist einer königlichen Hoheit auch würdiger. Suleikas Worte "Dein Auge glüht, wer rettet mich" fehlen in 1866, sie drückten allzu plump die Gier Rodrigos aus. Statt "Schattenbild" wurde das prägnantere "Trugbild" gesetzt. Rodrigo wirkt männlicher durch den herrischen Ausruf "Fort mit dem Dolch" statt des zaghaften "Du willst doch nicht". Die Bühnenanweisung am Schluss des Aktes fehlt in der ersten Fassung.

3. Akt: Dieser Akt wurde ziemlich stark verändert. Der Geselle 3 wurde gestrichen, allzu realistische Elemente weggelassen. Z.B. hiess es früher: "Hier schickt der Schmied, noch warm vom Amboss, dir die Anker her", oder Geselle 3 sagte: "Wir sandten unsre Frauen und Kinder aus, was rings in Wald und Flur am Hauch des Lenzes aufgeblüht, sieh hier

vereint zum bunten Kranze." Der Dichter hatte offenbar vergessen, dass es sich um die nordafrikanische Küste und nicht um eine liebliche mitteldeutsche oder süddeutsche Gegend handelt. Auch passten die poetischen Worte des dritten Schiffsgesellen nicht zu der vorher so realistischen Ausdrucksweise. Alfonso und Julian treten in der neuen Fassung gleich zu Anfang der Szene auf. Warum tat dies Pichler? Vielleicht um sofort durch das Auftreten zweier Fremder mehr Leben in die Szene zu bringen. Manch überflüssige Müllsel der Ausdrucksweise wurden weggelassen. Konzentrierter erscheint "Nicht eine Berberhorde wartet dein, die ohne Heimat, ohne Recht soviel vom angestammten Boden nur besetzt, als flüchtig schürft des Rosses rascher Huf" statt "Die überall und nirgends ohne Recht auch nicht die Pflicht des Mannes kennt, zu streiten für den angestammten Boden, von welchem ihr soviel nur eignet, als das Rosses Huf im Sand der Wüste schürft." Die schnippische Antwort Tarika auf das sogenannte Lob Musas über den Spanier wurde mit Recht weggelassen. Es hiess früher: "Geht wohl ein Stahl dem von Damaskus vor?" Dies entspräche nicht dem Verhältnis des untergebenen Feldherrn dem erhabenen Maurenfürsten gegenüber. Der Bericht Horeras vom Ueberfall und dem Raub Suleikas wurde gekürzt. Er wirkt so packender. Bei dieser Umstellung ist wahrscheinlich ein Schreibfehler unterlaufen. Früher sagte Horera: "Ich zog nach Tanger", jetzt heisst es "Tunis". Wo liegen Tunis und Tanger? Wäre es den Spaniern gelungen, bei Tunis Horera zu überfallen, so müsste angenommen werden, dass die Spanier bereits die ganze nordafrikanische Küste erobert haben. Davon kann aber keine Rede sein. Der Ausdruck auch dieser Szene wurde gewählter, statt "Krieger" "Bogenschützen", für "gekämpft" "gefochten", statt des gesuchten

"Da riss des Streit's Schwall mich an die Felsen, wo ein schwerer Hieb mich niederwarf" das einfache "Da traf meine Stirn ein schwerer Hieb." Julians Rechtfertigung ob des Verrats an den Mauren wurde bedeutend erweitert, seine Sprache kühner, sogar etwas allzukühn, wenn man bedenket, dass sich die Verräter momentan in der Hand des Feindes befinden. Ein gewaltsam bildlicher Ausdruck wurde gestrichen. "Doch fragt mich nicht, so wenig als die Wolke, die mit dem Donner euch zu Häupten zieht". Der Hass gegen Rodrigo wurde gesteigert. Neu kamen Musas Worte über Rodrigo hinzu "Wen Gott verflucht, der findet keine Hilfe mehr". Dies ist ein Zeichen mehr für die Frömmigkeit und die erhabenen Absichten der Mauren. Alfonso spricht in der zweiten Fassung zweimal von Rodrigos Zustand. Diese Erweiterung bedeutet zuviel des Guten. Auch ist der Balladeneinschub unmotiviert, wer von den Zuschauern soll z.B. den Schluss verstehen? "Da flog ein Aar vom Himmel und das Haus ging auf in Brand". Neu ist die Erzählung vom unheilverkündenden Mönch, von Monserrat, ebenso der fromme Ausruf Musas "Dem Herrn der Welten Dank, der auch Ungläubigen ein Zeichen sendet, ehe er sie wandeln heisst des Abgrunds Pfad." Auch Tariks Apotheose seines Gottes fehlt in der alten Fassung. Diese zwar zwei Drittel kürzer und weniger pathetisch. Statt "Die Flut umkreist das Vorgebirg" jetzt besser "umbraust".

1. Szene des 4. Aktes: Neu ist die szenische Angabe. "Stadt um Stadt fällt hin" wurde ins bessere "zerfällt" verwandelt. Pelajas Entschluss, allem Irdischen zu entsagen, wurde um 32 Verse erweitert. Jetzt hat ihn dazu der Mönch bewogen. Die Worte von 1862 dürften besser zu nennen sein. Auch Rodrigos Monolog wurde um 20 Verse erweitert. Sein Schuldgefühl gegenüber Cava und Wittich tritt klarer hervor. Er erkennt seinen Irrtum. "Ich hielt sie nur für eine Rose etc." In

1862 fand sich die unmögliche Ausdrucksweise
 "Am Tor liegt das Ross, das mir ^{vor} im Schlachtfeld
 lieh den schnellen Huf." Sie wurde ihn "das mich
 mit schnellem Hufe trug hierher" verwandelt.
 Rodrigos Kampfunlust wurde um einige Verse noch
 stärker betont.

1.Szene d. 5.Aktes: Auch dieser Akt ist stark überarbeitet. Ein paar
 überflüssige Verse aus dem Zwiegespräch zwischen
 Tarik, Julian und Alfonso wurden in 1866 gestri-
 chen. Z.B. "Dann neigen wir uns ehrfurchtsvoll
 vor dir". Dieses "dann" passte nicht hinein, denn
 es setzt voraus, dass Tarik vorher dem Alkalden
 zu verstehen gab, sich nicht an ihn zu wenden.
 Tariks Worte an den Gesandten wurden mit gewähl-
 teren vertauscht. Alfonso richtete in 1862 milde
 Worte an den Alkalden. Dies wurde gestrichen, weil
 es ja auch bloss den Mauren zukommt, hier von
 Milde zu reden. Julians Rachelust wurde 1866 ge-
 steigert. In 1862 stand ein Hinweis auf des Königs
 Geistesverwirrung, er fiel aus, weil er an dieser
 Stelle wenig passte. Dafür wurde das Gegenteil vom
 König erzählt. Ein unklarer Satz wurde in 1866
 weggelassen. Alfonso sagte dort " Bald ist das
 ganze Land in unsrer Macht." Man hätte "unser"
 leicht auf Alfonsos ehrgeizige Pläne beziehen kön-
 nen. Wiederum wurde Julians Rachedurst bedeutend
 verschärft.

her

2.Szene des 5.Akts: 1866 gestrichen.

3.Szene d. 5.Akts: Zu Beginn um 14 Verse erweitert. Die Charaktere
 werden mehr von einer anderen Seite beleuchtet.
 Des Königs bessere Gesinnung wurde stark heraus-
 gearbeitet. Julians Rede beim Tod Rodrigos "Und
 weil uns durch des Grabes enges Tor die Liebe nur
 und nicht der Hass mitfolgt, verzeiht sie dir" fiel
 in 1866 weg, wahrscheinlich deshalb, weil man das
 erstens nicht behaupten kann und zweitens, weil am
 Schluss von Julians Dialog sowieso der treffendere

Hinweis steht "Ob Freund, ob Feind, der Tod gleicht alles aus". Poetischer klingt in 1866 "Als Weihgeschenk leg diesen Dolch auf den Altar ich nieder", als "Ich lege diesen Dolch als Weihgeschenk auf den Altar". Neu kamen noch Diegos Schlussworte dazu: "Der Guten Ruhm hat er gerettet und was übrig noch vom Heer. Wir sind besiegt, doch überwunden nicht". Es musste ja noch erwähnt werden, dass ein kleiner Teil des Heeres gerettet wurde und dass von hier aus der Wiederaufbau Spaniens beginnen kann. Der Zusatz "Und kühn die Brust zu ihrem Walle macht" zu "Gott verlässt kein Volk, das fest im Glauben an die Freiheit bleibt" wurde mit Recht, weil zu pathetisch, weggelassen.

Wenn Adolf Pichler im Vorwort zum "Rodrigo" am 15.1.1866 schreibt, dass er ~~sich~~^{die} bei der Bühnenaufführung von 1862 gemachten Erfahrungen in 1866 verwertete, so bezieht sich dies höchstens auf die Streichung der zweiten Szene des 5. Aktes, wodurch ausser einer Vermeidung eines vermutlichen Plagiats an Geibel auch eine Vereinfachung der szenischen Verhältnisse erzielt wurde.

Ueber die in Innsbruck stattgefundenen Bühnenaufführungen des "Rodrigo" liegen 2 Rezensionen vor, die eine stammt aus dem Jahre 1862 und wurde in den "Innsbrucker Nachrichten" auf Seite 675 gebracht, die zweite ebenfalls in dieser Zeitung im Todesjahr des Dichters in Nr. 288. Beide Kritiker äusserten sich über das Stück sehr lobend. Bei 1862 handelte es sich um die Erstaufführung, bei 1900 um eine Festvorstellung zu Ehren des toten Meisters. Die Aufführung im Jahr 1862 war Beneficevorstellung. Die Rezension berichtet, dass Dichter wie Hauptdarsteller mehr als zehnmal herausgerufen und mit stürmischem Beifall überschüttet worden seien. Soll dieser nicht zum grössern Teile dem "jungen strebsamen

Bd. 10, 180

Innsbrucker Nachrichten
1862, S. 675

" 1900, No 288
Rezensent krit. v. J. J. J.

209

Künstler Herrn von der Berghe gegolten haben, dem der Dichter sein Drama freundlichst zum Benefice überlassen hat ? Auch muss bedacht werden, dass die Besucher des Theaters bei der persönlichen Anwesenheit des Dichters, dessen bedeutende anderweitige Verdienste ihnen ja zur Genüge geläufig waren, nicht umhin konnten, Adolf Pichler mit Beifall zu überschütten. Diese Behauptung unterstützt die Erfahrung, die das Theater im Jahr 1900 machte, denn zur Vorstellung sind kaum 450 Menschen erschienen. Wenn Ch.v.Jenny schreibt, dass das Werk wirklich bedeutend ist, weil es dort, wo die Handlung rüstig fortschreitet, mit elementarer Gewalt an die Nerven geht, so ist das entschieden Geschmackssache. Wie aus Pichlerschrift hervorgeht, wurde der "Rodrigo" auch in Bozen 1900 aufgeführt und zwar mit geringem Erfolg. In den Rezensionen und Mitteilungen über Theater und Musik X. Zg. 1864 S.77ff. Wien J.Klemm steht auch eine Rezension. Interessant ist der Hinweis auf Geibels Drama. Pichlers Stück wird nicht gelobt. Als der "Rodrigo" 1862 in der Öffentlichkeit erschien, wurde er 1862 im "Tiroler Boten" S.268,319 rezensiert. Dieser Rezensent wusste sich wieder einmal nicht genug zu tun im Lobe Pichlers und sprach sogar von Meisterschaft. A.v.Schullern, selbst Adolf Pichler wenig sympathisch gegenüberstehend, ging bedeutend schärfer zu Gericht. Die Rezension ist in der Innzeitung 1862, 511 zu lesen. Er verwies auf die Aehnlichkeit des Stoffes im Sardanapalus. Wenn Schullern tadelt, dass Caras Untreue gegen Pelajo mit keinem Worte motiviert sei, wodurch sie zur gemeinen Maitresse herabsinke, so war er schlecht im Bilde, denn gerade diesen Punkt hat Adolf Pichler in einem Monolog sehr fein herausgearbeitet. "Du sprachst von Liebe, ich begriff dich nicht und heiter lächelnd sagt' ich

alles zu, nur mit den Lippen bin ich dir verlobt, mein Herz verstand noch das Gelöbniß nicht". Ueber den "Rodrigo" liegt auch eine Rezension in den Blättern für literarische Unterhaltung 1864 S.269 vor. Nach Wackernell-Dörrer S.265 sprach sich die tirolische Halbmonatsschrift der "Föhn" (Innsbruck 1909/11) wiederholt dafür aus, dass das Theater sich Pichlers Drama annehme.

Vergleichspunkte, die sich bei einer charakteristischen Darstellung aus dem Vergleich der Fassungen des "Rodrigo" v. 1862 u. 68 ergeben. Sie haben alle Zweck, die Verschiedenheit der Fassungen die Schaffensart des Dichters u. die durchgängigen Verhältnisse der neuen Bearbeitung aufzuweisen.

Art: Sprache	Wörter = Schreibung	Näherung	Quantitative Veränderungen	Charakter	Speziell, Personen
1. Nebenreden Exposition	ausdrückl. ausdrückl.	Wort u. Jährens Beyzeichnungen für König schäfer hervor gebracht.	plus 20 Verse	kurz, sachlich. König mehr hervorgehoben.	
2. "	"	teils verändert	teils verändert	Königswörter	
3. kleine Nebenredungen	"	Jährens Wort Neben motiviert	plus ungefähr 20 Verse	Teils pathetischer Jährens kürzere u. mehr erfüllter. Andere trauer u. Erbaberer	Szene 3 gestrichen, Rodrigo u. Jährens theils früher eingeführt.
4. kleine Veränderungen	"	kein motiviert Schlager hervorgehoben (Ansehen der Könige) u. Rodrigo Kampf im Brief	plus 6 Stellen, einwöchentlich einige Verse	→ Königsgesellschaft versteht	
5. Nebenreden Veränderungen	"	keine	etwas weniger in anderer Stelle 20 Verse dazu.	Jährens Puck stark gestrichen Wort des Königs Kampfbrief	2. Szene gestrichen

Schlussworte:

Das Endergebnis vorhergehender Untersuchungen lautet dahin, dass sowohl die bildhaft zerrissenen Fragmente wie der wenig straffe Aufbau der beiden Dramen den Epiker Pichler verraten. Das sind Mängel, die auch die teilweise schöne Sprache und manche gute Idee des dichterischen Geistes nicht zu überbrücken vermag. Pichler sprach wohl selbst einmal (Vorwort 1896) von Grundfehlern in der Architektur, aber wie sollte der rein episch eingestellte Dichter erkennen, was eigentlich fehle? Darum besserte er immer fleissig an äusseren Nebendingen herum, ohne den Kern zu erfassen.

Die zahlreichen Anklänge an fremde Dichtungen lassen unsern Tiroler Dichter wie den Hauptteil der anderen Poeten dieses Landes als Nachempfänger erscheinen. Pichlers Dramen machen den Eindruck des Angelernten, gewaltsam Konstruierten, gerade das Unpersönliche in den Dramen ist das Persönliche für den Dramatiker Pichler. Es fehlt der geniale Wurf, die Hand des Genies, die die losen Glieder zur Kette fügt.

Diese Schlussbehauptung, dass Adolf Pichler kein geborener Dramatiker zu nennen ist, harmoniert mit den Ergebnissen der stammestümlichen Forschung. (Siehe Enzinger M.: "Abriss einer Tiroler Literaturgeschichte" und Festschrift für August Sauer "Probleme zu einer Tiroler Literaturgeschichte"). Adolf Pichler ist zwar aus Erl gebürtig, stammt aber vom Vater her aus einer Südtiroler Bauernfamilie. Und Südtirol hat kaum einen namhaften Dramatiker aufzuweisen. Glücklicherweise ist in dieser Beziehung Nordtirol zu nennen. Namen wie A. Schönherr, Kranebitter oder Alois Weissenbach sprechen für sich.



Für die "Tarquinier" kommen zu Vergleichszwecken verschiedene Fassungen in Betracht, die im Verlauf von einigen Jahrzehnten in Zs. und in der Gesamtausgabe Bd. 16 erschienen sind. Die Fassungen befinden sich bei Wa.Dö. S.87 aufgezählt. Es sind dies folgende: "Der letzte Römerkönig" 1851, "Phönix" S.153, 1. Akt, 1.u.2. Szene 1852, "Phönix" S.26, 2.Akt, 2.u.3. Szene. Aus dem "Phönix" erschien 1851 ein Sonderdruck bei A. Witting, Innsbruck. 1860 brachte das Nürnberger Album das Ganze. (Vorwort Bd.16, 1896). 1861 wurde ein Abdruck aus dem Album des literarischen Vereins zu Nürnberg, Jahrgang 1861, Nürnberg, Verlag Bauer & Raspe 1861 mit einer Widmung an Moritz Carrière vom 15.Juni 1860 herausgegeben. Dass es sich um die gleiche Auflage handelt wie 1860, ersieht man erstens aus dem Vorwort, das nur auf die jüngsten 2 Fassungen Bezug nimmt, zweitens dass die Zeitungen nur die 1860er-Auflage betonen und drittens ist die Ausgabe in Band 16 erst als dritte Auflage bezeichnet. Aus dem Vorhandenen ergeben sich nachstehende Vergleichsmöglichkeiten:

1. Akt, 1.u.2. Szene.....	1851	:	1860/61	:	Bd. 16
2. " , 2.u.3. "	1852	:	1860/61	:	" 16
3. " ,			1860/61	:	" 16
4. " ,			1860/61	:	" 16
5. " ,			1860/61 1866	:	" 16

Die "Dorflinde" brachte 1866, S.86 Teile aus der 1.Szene des 5.Aktes. Der "Heimgarten" 16.Jahrgang 1891 S.50, 1.u.5.Akt gleich Bd. 16 Separatdruck aus Peter Roseggers Zeitschrift. "Iduna", Zeitschrift für Dichtung und Kritik S.57, 1.Jahrgang, 3. Heft, Leipzig, August Schulze den 2. Akt genau so wie Band 16. 1898 Verlag G.H. Mayer , Leipzig 2. Auflage gleich Band 16. Die beiliegenden gegenübergestellten Fassungen haben den Zweck, einen Einblick in die Schaffensart des Dichters zu gewähren. Bei einer Betrachtung der Umänderungen lässt sich folgende Tendenz herauschälen.

- 1. Akt: Die Sprache wird konzentrierter und gewählter, weniger pathetisch und gesucht, das Zwiegespräch der Senatoren wurde stark verkürzt, nur zum Besten der Szene, die am Vielreden litt.
- 2. Akt: Die Sprache wurde teilweise verändert ohne Gewinn für sie, zum grösseren Teil jedoch ~~der~~ überflüssige ~~das~~ Schwulst gestrichen. Die Unterhaltung der Lagersoldaten wurde erweitert aus dem Grund heraus, die Verhältnisse in Brutus Heer näher zu beleuchten. Marcus Rede im Dialog mit Augusta weist Erweiterungen auf,

die zum Teil wieder die alte schwulstige, nur zu übertriebene Schreibweise Pichlers zeigt.

3. Akt: Wiederum ist der Dialog mehr zusammengefasst, die Rechtfertigung des Brutus von 1860/61 wurde gestrichen, denn im 4. Akt findet sich sehr Aehnliches. Neu ist die Hügelschau des Herdonius, des Aruns Rachegefühle wurden noch mehr gesteigert. Zu Beginn der 2. Szene fügte der Dichter das Zweigespräch zwischen Sabina und Titus hinzu, das 1860 noch nicht war. So tritt denn im letzten Akt Sabina nicht so unvermittelt auf, sie, ihre Sorgen und Wünsche sind uns dann längst vertraut. Zu Anfang der 3. Szene wurde leider der Monolog des Sklaven bis auf ganz bescheidene Reste gestrichen. Er enthielt viel Unnützes, doch drückte er auch die grosse Unzufriedenheit des Sklaven aus. Dessen Verrat schien daher früher besser motiviert.

4. Akt: Stilistische Verbesserungen sind zu verzeichnen insofern, als der Schwulst der Sprache, der oft bis an Undeutlichkeit grenzt, wiederum stark verringert wurde.

5. Akt: Der lange Einführungsmonolog des Brutus wurde bis auf wenige Verse konzentriert. Das ungewisse "Nicht zögern darf ich" der jüngeren Fassung erhöht weit mehr die Spannung als die ausführliche Rede, die seine Absichten klar vor Augen treten lässt. Von der Sprache gilt hier das Gleiche wie in obigen Kapiteln. Der Dialog zwischen Brutus und seiner Frau wurde erweitert, neu tritt das persönliche Schuldbewusstsein des Brutus am Verrat der Söhne hinzu. In der jüngsten Fassung wurde die Hinrichtungsszene eingeschaltet. Dadurch wurde nur noch mehr das Interesse von der Tarquinierpartei abgezogen. Der eingehende Bericht des Atellius wurde stark eingeschränkt, er hätte ganz ausbleiben sollen, denn in der jüngeren Fassung wurde ja inzwischen die Hinrichtung auf der Bühne selbst eingeschoben. Die Vision Augustens strich der Dichter ebenfalls später.

Ueberblickt man das Charakteristische der Umänderungen, so muss man sagen, dass die Verbesserungen vorwiegen, es aber auch nicht an Verschlechterungen fehlt. Eine allgemein einheitliche Tendenz zum Bessern hin ist nicht zu verzeichnen.

1. Akt, 1. Scene 1851

Du bist von Blut befecht?

Es ist mir Kömer blut.

Du hast Jesipt?

Der Vater auf?

Du bist, seit jenem Tage

Der aus von Rom in die Kabinung stieß

Sticht ihn der Schlaf. Oft schon im bitter wach

Schreit er von Lager fort die ersten wärme

Aus geht im Lanten, stehend auf in. ab;

Blickt auf zum Kest, wölke das im den, blond

Wie ein zorniger König, wüthel flattert

Dem bleibt er wieder stehen in sich verloren

Köpft mit dem Stab ab ihren, Kömer schödel

Die höchsten blüten, nimmt Karte oben

Lehnen nissoll a. soll das rote Krige -

spat düst' ich ihn, da kommt er selbst!

Viel kommen Vater!

(Blut bespitzt mein Sohn?)

(Ein schönes Morgenrot, bricht so allen Sieg.)

Wo tragt er sie?

Dort bei Fäuren tun wir's.

Ich hielt im Lald mit meinen Ketten, Mann!

Nicht viele mein's, Männer doch wie ich.

Leich Löfen grümpig, ihre Hand in. Löter.

Kabante, Kärker hatt' ich mir weint.

Der Abend kein Zustand im Loose rings

An her's zu Kafter die Mose hellend!

So sagen sie in. spästen stuch die Bürche!

1. Akt, 1. Scene 1860-61

(Vor Kömer blut!)

(Du hast Jesipt)

... ach? ...

Da wir aus Rom in die Kabinung, so zu

(Viel kommen Vater)

Als siehst mich ich freundlich die die Hand.

... (Männer doch wie ich)

(weint)

Doch jeder der Art mit mir
... Jesipt ...

1. Akt, 1. Scene 1861

Ich starrte hin nach Rom, wie eine Flamme steigt
auf dem Altar) - plügte hehr der Geist
Des Kapitols im Abendlicht.
Da hoben es abwärts / Kellert sprach dort
Prioste oben über uns den Glück -
Wort, kochte, kochte kochte stuch meine Seele.
Stol die Straße Köpfer sprangten her
er im besetzt, die Helme kopflos im den.
Schau'n. Ohnig, ein jedem Busch ein schau'n
sinnig und Mann ein Mann tag uns die Nacht.
er fühlte, stücht mich; mit Kopf übergt
er spure, er rück, so stieg le er, im kampf.
im einen Hieb, ein hin den! sank er hin
knof tag, er stampft. Die Kest schied was, geht.
sch. Marktes schost die nicht?
Ich sichte ihm.
Ich wack ihm sehen in des Kampfes Reigen
Schick seinem Träger fliegen licht in. beid
Aber zu hoch, die Locken stamm, elot
im Blut der Blick, ein sonner tag sein hoch.
I spuck ist er nicht schön?
Du trügst er nicht
in' ey der behle ich, wenn wir stuch ihm
auf aus dem Fernen schau'n er butz of aus
schub (hängt meine Tränen) schucke nicht
Alo selbst sein Vater mit den Augen.
we ist uns Geinst, mit ist ihm feine bir.
h' ich ihm trüffe, bild ist ihm besteln.
Du zwingst ihm nicht!

... auf dem Altar die Flamme steigt

(wie hellere W. o. im den)

... nicht abuten sie der Geinst

(=)
(auf brüden)

Die Frage jügend stümt er in den kampf
... kampf jügend

brannt wack in den
die stücht schreit? - schickelnd wackmet den
Vor ihm die. K. wie der kampf schreit & Lappen
Die kimpf stuchet den Köpfer kumpf im den
Mit sichte sichte die schau'n was
Das stuch koch wie f. sonner tag & schau'n
von einem / f. wack je schau'n, & schau'n
Die schau'n wack &. dar, die wack in schau'n
Das stuch schau'n schau'n schau'n schau'n
So schön, das die schau'n schau'n, wie er
(müsse Tränen trüpfte)
(Du zwingst ihm nicht)

(Stets rich er aus vor mir)

Stets rich er aus vor mir.
Mir diesen Grund, & last ihm beide mir!
Das Klostersfeld ist kein Brent gemach.
Sich mir den Helm, doch nein ich brauch ihn nicht.
Bepfeilt in. kocht, kerner zum Kampfe stütz.
Auf jenem Ross stieg ich ihm entgegen
Das er so oft ein Fiesel mir geführt!
Der er so stumm den Stahl auf mich zu rücken!
Noch plünderes Bug in das er niemand oft
Die in des Kinnets Tiefen hat geschaut
Nur einen Blicke will ich ihm gebieten.
Die Waffen fort!

Auch mit dem Hengst, die seinen starken Arm
Im schenke oft gefangen hielt, will ich
Ihm führen in des Peters Lager stumm
So rich' ich stumm die den Konzept genommen.
Du träumst! (Kam unser Späher schon zurück?)
Schon gestern rich.

Nach bracht er Ländt'iges?
Seit langer Zeit zum 1. mal darf ich
Mich wieder sehen. Im eigenen Busen währet
Jetzt kam die Zerstörung, den Winter weg.
Der junge Adel denkt der alten Zeit
Der Königs feste in der hohen Burg
Als wir noch hielten; er denkt Obere
Dass er noch fast des Hengsts Trüben folgte
Auch das ein König, das der Überwindung
Perbrook, in gründlicher Kechtsicht nehmen kam.
Jetzt sind wir die der schlechte Bürger, der

Wozum Kampfe zieht. Fortjose Sch.

(=)

Sapungen oft im schenke hält . . .

V Du kennst ihn schlecht.

Das bringt er dir aus Horn?

Es jetzt
reiche feste

ich . . . was hecke er über mich mach
Nicht sehen wollte, wenn es aus nicht traf
Anderes manne

V . . . stumm rich ich dir . . .
(Kam) Hellin zurück?

(=)

(jetzt Horn)
(Königs feste)

(Obst ein König)
(Bürger)

Der die Base schwört um sein täglich Brot
Dem star ist das fertig / kein Trun könnst es nicht.
O Huren Könige! st schützten sie
Auch wirfen meinem Plan! - Versuchen will
Ich he in hoch sie in selbst in Buntan Haus
Kannst ich die Spindel oder Temporing schenken.
Schon nicht Apuritus sein Awe Anwelter.
O Könnst ich auch die beiden Söhne laden
Zum Fest der Kasse! Dies es war ein Tag!
Die Söhne? - he! den Titus fass ich,
Ich such ihm eig!

Was sollst du?
Im fuge selbst in. Was ein Mensch neung
Wagnigig ist er, wittel in. neletzt
Kann dieses Bürger tun ich will versuchen
Sestütz eig alte Chemist schaft - folgt er nicht
Er würd! - ein Plan, wie Verusium toll
Hilf dann frent er mich!

Im Hellen kann
Nicht ich für aus die Tage eig; - da mag
Die felle Buntan mag erunter mit
Das hinter finden! - Mag der will wenn
Die furch und ihn des Peter vom Vater
Sonnst, da er uns spottend bis vom Tor -
I das neugier sie! - im Snoble fellein
Wenn ein die Män ein Komus mein fuge sich
Die eine ohne kom spielt in. Wuch
Die vollen (Serem) Tod in. Könige Kellert

Der um sein täg sich hat die eine schmiedt
Buntan.

(Lasset)
V dem Buntan Kind
(=)

... der threster Söten
... Tite, habent locken...
(sein Anwesenheit)
(Mit keinen Söhne laden)
(zum Fest der Kasse)
(=)
(=)
(=)

den Titus such ich eig
... ja ... das mein Wort
... ja ich will es sagen
An der demnach schaft folgt er nicht, er würd!
Der tolleste Plan, den ich ablaßt noch je,
Sonn frent er doppelt reich.

Zu diesem Krieg ...
... der tolleste Plan ...
... mein fuge sich ...
... kein fuge sich, die eine ohne Komus
... Senen... und furchtvoll Bürger gegen
Buntan heft ...

Doch wenn zögelt oder Feigen nach dem Siepe
Die Stadt für sich behält, wenn die Wölfe für
Sie uns in wir immer leigt? Wie denn?
Mein liebe ist's, soll ich's in fremder Hand
Als Kente sehen?

Jaß diese Feigen um
Als Kente zung brauchen, ist der Dienst vollbracht
So ruft man's bey i. wird es ferner löstig
Zustimmungest than's. - So schlecht die Feigen sind
Sie dienen meinem Zweck! Denn heilig ist
Des Königtum! Und plücket je der Mensch
Den Lötten, ist es stand mir, kein u. herrschet,
Denn steht ich auf der Thron zürück, soll sachen
Nur um zu herrschen, herrschen um zu sachen!
Nur denn Meinlich der sich heraus
Für Kapitole einen Stelt zu konen³
Ohne seine Bone um nach Feji gehen
Auch stolt zürück den, was u. ich mit Bone
So find ich's best. Doch sich Heutonia!
Kussamelt ist schon der Senat,
Köpin

Stimmt heut' die Mehrzahl?
Wie von einem Stamm
Die Kellen schätz en, hoch man's Olleri³
Doch nicht Bestimmte. Ich so viel an mir
War für den Krieg in. lück.
Wie löst das Pfund
Da ich die nentlich zupersucht soll en?

... (Sept) ...

Wie brauchen diese Feigen
Für kurze Zeit, die schlechte Kunde stoben
Für denn mit einem Geschäft sie zu un.

(=)

1, 3, 2,
2, 1

... was u. nach von Bone)
... (doch sich Heutonia)
(=)

Wie stimmt die Mehrzahl?
2, 1, 3,
... Stimmen ...

(=)
Wie Kellen schätzen
... (Bestimmte)

...
einem Bitter, wahn ich's eh.
preifen kein ich nicht, das sie so lange
sonder frei sein, was zu tun?
Kein du

Sprochen selbst, so folgen alle die
h. fehlt der Kind, da ihre Regel schnell,
hast eine Dick tung sie zu gehen treibt.
Aufgabe zu schenkt, bald (vorläut) spricht
zu hören sich, verweist ein jeder nur
zu einem Anteil. Keiner sage mehr
Das Köpfe nur herrschen durch Gewalt.
Kein (freie Kräfte) denkt allein der Kurieren
Du Stück die beste Gruppe vorläut brüllt.
Sich kleiner ungeschickel nicht noch, & will
ein jeder im Senat geschweidelt sein,
Als könnte er mit seiner Stimme die
Die Krone setzen auf das Köpfe.

Das sie!
Lach ich Zwick & Rom sie lagert du
hast dein Senat zu führen zitterst ein,
Bewußt regis!
Sag: höre auf zu leben.
Ich sehe die Voraus in den Senat.
'Mist spreche abut für dich.
Lach eruche Linnell
Auch trinken. Sold ist ein glücklich Hart.

{ = }
{ = }
{ = }
(Sprochen selbst ...)
{ = }
{ = }
... (Warum) ...

... Rep. trinken ... { = }
{ = }

{ = }
(in den Senat)
{ = }
{ = }

6
The Haupt gegen kein ich nicht preifen...

Spricht selber ...

... in. gültigt nicht jeuer
Du vorläut mit der stärksten Gruppe brüllt.

Schuld u. Kling hat führt kein aus Ziel

Zu führen mir!

hast eruch das Sold abut in Senate trinken.

1. Okt. 2. Gene 1851

Winget mich hoch jeden Sonntag ab ich
 die Stimme zum Beschlusse geht, ob Krieg
 zu führen? - denn gar nichts hängt davon
 Da alle für das Wohl als Krates ab.
 Es ist ein großes Spiel: den Keim der Fütter
 den wir essen, des Königs saures Stück
 Der Fide Feinden d. die die Fährten
 Der Fide lang wortenen Besitz -
 Auf einen König setzt ich das alle ein
 Warum bestenket! Die über ein König streift
 Sich schecke sich mir.

Aus demnach viel ich Krieg
 Da niemals best, primum auch mir. Das gilt
 Nicht bloß des Heute! was Jahr sein obet
 An Korn nehmen, steht jetzt zu rohen
 No Freiheit Volk d. König sein viel taumt.
 Nie kehret die Selgenheit auch wieder.
 Dem alten Holz die Bente abzugeben.
 Doch ist's gefahrlich, wenn er sich regneri feld
 In seine Höhle kriegt, ihm stant zu suchen.
 Selbst die, so felle um die Haut slagen?
 Der ist zu oft geprißt, allein bestenket:
 Sie drohung tricket mich, oft als die Tat
 Kennt Feynir mir: willkört das Wissen Name
 Die Kömer sucher als Heeresunterung schrecket
 Aus sie auch sein, das im ihm Blau Kief
 Die kämpft rühorne Feuge wie die y eben.

1. Okt 2. Gene 1860-61

{ 1 - }

{ = - }

... oft mehr als selbst die Tat.

oft wirkt die Verbürg stärker als die Tat.

{ = }

pränke die Würgd reichste Feuge geben.

1. Okt. 2. Gene 1841

fehl

fehlet.

Ich Stimme bei!

Köht doch zuvor Targuin
und warum kommt er nicht?

Ja, ja, fast scheint's

an bist Absicht dich zu halten.

Wunder ist's

Den Kogin nannte ihn das Kömer noch

Woh nicht umsonst.

Bleibt er noch länger aus

So strimm ich gegen ihn.

Lebt er noch!

Warum läst du schreist?

Was meinst denn du?

Was ich die Kömer nicht (durch) Karte kint.

Die solle gehen auf das Besondere

Stehen, setzen sie auf einen Tisch

Im alle, hinter schürsten sie nicht ein.

Bedenket, was dies er King aus Kosten wird

zahlt nicht ob für die Bente?

Dies steht

Sich der Soldat n. gibt nicht mehr heraus.

Ob seine Kunden ist's ein kleiner Lohn!

Der King regiert -

Die Tim geht auf, Targuin!

Das ist ein Leug, ob King er noch die Kunde!

Wem, das er verkauft mit allen Kuge grüßt.

Was Blut neben scheint mir Blut auch nicht
zu schreien? Keis ich doch länger
Vor Korten sich die Köpin Rom noch mit.
Im King ein grosses Spiel um Faust n. Kind
Tafel belohnt! Segen Wertsicherung steht
Sich schreien hier.

Ich noch ich ihm

Ich auch!

Ich noch King ist
Ich ist die King?

Ja!

Im King um Kame.

=

(=)

... um...

Benutzen hat ich mich, was tollt ihr?
An die ist's zu ekeln, belachen zrecht
Sich begreift in unsere Straß.

Sie ist ihr

Korn einig im Wutschlupf, wir ein Meer
Zu weihen gegen Korn?

Yes ist die Grappe!

D'zögert nicht, denn Wutschlupf hat
Hat mich geschadet schon es je die Feigheit
Wut über legen müssen wir, oh die
Aufklärung kleine Bitte unserer Straße
zu trüglich.

Heide Bitte! Sleut ihr

Ich wir gekommen in den Straß geknigt
Lück empfunden mit 7 senkely Straß?
An meinem Gepta wird kein Mittel stat
Und jene Stimme, die in Rom befall
Hat töpft rullent zu Korn d. zu Schweiden.
Mit leid verapt man, ist das unglück Stolz.

Nicht mit leid, nein, wir suchen Kumpf gewon.
Du meinst toll gar, daß ich mein Allenduch
In können zeigen soll, daß ich willericht
Mit lautem Glück, es ist's zum kumpf ich
Von allen jötten dache fordem kade?

Als Bündel gewon hab ich gegen Korn
Zum Bündel ein ich tete nicht. For wuch
Als Gehenster - Von meiner Sache hat
Ich nichts zu gegen - teil - meine Sache!
Was übrig bleibt, sind solche Gründe wir

was über unser ist, oh wuch kleine Bitte unser
Straße zu trüglich.

... denn . . .

(=)

Sie ist im Wutschlupf gegen Korn zu
ziehen?

Oh kleine Bitte . . .

Bitte! soll ich tollt
Man soll Schweiden fallen zu Straß
genügt?

Ans . . .

Wend's. Hat sind kein Schweiden gen

Als stets nur von Tugenden reden.
 Das tue ich mir warmlich Kost.
 Ich stürme bei.
 Doch wer soll es loben sein?
 Das ist mein Recht.
 Die Hände mein schon von den Blumen her.
 So viel die Blumenzähne zeigt ich haben.
 An eines Meeres Spitze stehet mich.
 Ein Freund hier, da?
 Nicht auf dem (belehrt gefied.)
 Die probet bei dem Ding.
 Mit Blumen nicht.

Wer heißt dich toll, seid ihr von uns verlassen?
 Wer Raube Untergang alle hat.
 Zentip! Zeigt eines Seines Kunststand.
 Nicht weiter wehr, und koller, ihr den Krieg
 und dann soll eitel sein selbst geführtes Hill
 im jeder Felder sein. Nicht ziemt es euch
 im Not des Not zu fühlen, wenn ihr gleich
 im Tage waltet es als Meeres Günsten.
 An dies im Ballen sei der Steif reitend,
 Du auch im Gelede kennt zum Ruhe eck!
 Nicht auch allein, auch oft als Teta steht
 Doch was zu tun? Es heißt ein bis weg noch
 Der nicht die Kette aus zu kalmen brückt.
 Wenn ihr zu vor mit klängen sein drogen
 Das ich gepopt, 15 hie zu diesem Jank
 Du trübst uns ergrünte, nicht gekommen.
 huts endet mit Separat zu noch hien

Ein Freund hier, da?

... geschweh
 (=)

Was heißt dich noch, was ist es in die Tiefe.

Der Kurs der keinen Seite nicht an Macht.

prolet . . .

(=)

Was soll der Feind, wir haben in mein Not
 Auch dem Untertan in eine Polen hat

Ich mein die A. ein. kein. das. in. sein. gestalt.
 Weil. hi. bereits. uns. ihrer. ungenommen.
 Was. heute. des. Schick. zu. nicht. gepaten,
 (Das) hi. im. Kriege. noch. in. noch. verloren.
 Man. unter. handele. nicht. zu. was. in. ohne.
 Wenn. sie. es. bringen. mit. dem. Krieg; es. seien.
 Senster. unsere. Here. gegen. sie.
 Ich. hör. es. auch; nicht. sind. 3. Tage. um.
 So. raket. schon. ein. Proste. von. Senat.
 Ein. hinken. Kleide.

(I. sie. schicken. auch.)
 (Ein. Senem. zum. Opfer. noch.)
 Ein. Absipung.

Nicht. auf. Senat. heißt. das. Volk. recht.
 Ich. Stimme. bei.
 Ich. auch.
 Die. ganze. Bank.
 So. hätten. für. den. Frieden. was. passiert.
 Es. steht. ein. Abgeordneter. kommt. am. Tor.
 Wer. ist. es?
 Fabian!
 Ha. da!
 Bringt. ihn.
 Ich. eben. es. schon. die. Friedens. Boten. recht.
 Alle. schirmen. sind. Senat. ein. Feind. ist.
 Ein. trägt. den. Stock. doch. ist. er. stark. gepöppt.
 Es. hängt. sein. Knie. doch. um. in. plötzl. Zeit.
 Wie. für. reger. Mensch. durch. die. Stärke. lacht.
 Ein. Friedens. Boten. sennt. Kom. zum. Senat.

Sie ...

(=)
 (=)
 (=)

{
 =
 }

(=)

{
 -
 }

Was heute wieder eingeführt die Götter

Dem. Senem. sich. zeigt. auf. Wohl. er. mit. der. Hoffen.
 Ich. noch. 3. Tage. um. nicht. schon. ein. Proste.
 Sen. in. zur. Festsetzung. uns. wieder. küssen.

Mitteleuropae den. Stei. zum. Frieden. Opfer

die. Stimmen. bei. hi. auch. hi. auch. hi. etc.
 Ich. schreie. über. Köthen. einen. Sen.
 Ein. jüngster. in. jüdisch. gegen. Senat. nicht.
 Das. ist. die. Tata. unsere. Apionen.

Ich. meld. auch. einen. Abgeordneten. Kom.
 Sein. Name?
 Er. steht. vor.

... wissen ...

It had ich ihm wachung viltkommenen wir

Soch mich upfents.
Der hat dich abgesandt?
Da rüwische Sewat.
Was brümpst du, sprich!
An dich geht meiner Sendung Lautent nicht.
Kontant von Korn bist du auch tot für uns.
Noch leben für's. bald erfährt es Korn.
(Glück dir.)

Nicht die Kontantung, nicht des Jassas Leh
Büch kleinen Sinn, was trotzet dir den Himmel?
Dein thicks al ist es nicht in Korn für Menschen
Des sop'ich dir, das sagt dir jede Klast
Die du verlost n. hast du st groß
Als klein dir bist - Korn überlebet Söter nur
Nicht stark liche als Menschen über sich.

Ah till mein Recht!
O du sprich mir vor Recht!
Nun von Sewat, wie eine Mutter sei
ghrunstip den Kontanten selbst die heiw
Hör a züest des Tages Licht gerthent
Nund im der schubt von heiligen Sewaten
Zum Menschen bildete, zum Mitmenschen
Von allen Büchern. Sah die Schmutz hat
Nack diesem heiligen Besit von Sütten
Stuch die ein Land zum Pter lantale wird
Des schent in kleine Hand? (Bemerket hast du)
(Die Mensch nur) hat sie als Kinder wir
hutz gegen Taublen kleiner Fischer Just
(Hör zu dein über nun tip) kecker Athen

(nicht als das es Leh)

* Gimschub: Was nur die Söter geben
die Söter die: dem hütten woch die Söter
im edly Volk bil einen Söter stark
S der neuen Mann al Sate se rüwiche.
Die Söter Söter dich zu neuen Volk
Dusse für Chedel schuch zuchun alle
zu... von entpentin, allen Söter geben.
Die Söter lichen Korn; unterschiden hat
Die heigen till segen dich. Vergeben
Kontant die dich mit die Söter schin den
Nicht heurnat den geben dir; die wieder Recht,
Nund dich zernachend in die inle flücht.
Der Volk hüt dich segen auf den schin den
Die deinem das die kleine, zuchun alle
Nicht in die Söter kleinen (Kontant)
Lagepatt segen keine Söter segen
Zu Söter se. heuchst, wie Kontant
(Die Söter) die flücht auf Söter
Nicht hohen Söter, hütet die (gehent)
(Nicht heuchst die) das mit dem Recht die flücht
Die Söter (Nun) das Kontant (Nun) Söter
Nicht die: segen se? Nund die spücht von Recht.

Nun dann hast du heuchst sie segen...
... segen...

... nicht im bitres seich
Was hat sich 7 Königen gheugt.
Selle.

... Klop
... behüte
... seget
... stets eingest
... en... gestell...

Was bist was der stüwische Sewat?

(=)
(=)

Am wenigsten sollte; ein Tyrann hat ja
 für Anter teilen, doch kein Peterland,
 kein Peterland! - nicht wahr? - Warum überhaupt
 und kleiner ohne Kopf, ja stumpf den Boden
 da doch mit seinem Besten. Sein Geschick
 der Armen. Väter flüchteten mit Besten
 Die Tugend bilden, nicht den Sitten an
 Und Stümpf, furchtlos Tempel in Atäre,
 Das beide für ein irdisches Gesetz
 Noch auch für das des Himmels eine Stätte
 für den befleckten Grund, in Finsternis sei.
 Dem Glück auf dich - kein Gott, herrlich wenig
 Nichts hat sich mehr mit dir, jetzt spreche ich
 Ja auch! Warum verlangt ihr ein ewigen Heil
 My Schütz, wos es sich da findet von Rom?
 Was Rechenschaft?

Ich fordere sie.
 (Für viel)
 (Vielleicht für einen Mut, was gaffet ihr
 Den Götterboten an?)
 (Schreit die toll gar)
 Des Rom uns solche Botenschaft ungestraft
 Entwichen lässt? Wo es viel mehr der Fund
 Von Vesi denken soll, das wir noch nicht
 Den Krieg erkündet?
 (Krieg solltet ihr?)
 (Wuschert es dich, best stehen wir im Feld.
 Seit kein der Spitz, kommt diese Sprache die?
 Doch nicht seit jenem Tage, ist die in

+ Glück in 1860 - 61

15
 * obgleich in Bd. 16:
 hat ansetzen so? Seit in. Leben des
 der Stumpfen Kopf im Lichte der schwingen Branten
 hat die so wie der Besten des Apparen
 Der Bienen wohnt den Tüßten Horch sein
 brocht in der Tugend, in der Keuschheit hat
 Lorette! Noch und mein Kugel furcht
 Lebend ist kleiner! - Die hat nur ein Leben
 und was leben werden nicht, wenigen
 In Tüßten ihre Keusch!
 so furcht nur mit furcht, kein in Horch!
 Dem Rechenschaft, Perlamp ist die von die
 Warum verlangt ihr in Lichte Kette Ring

16

... ungestraft
 Rom, das uns denken soll, das wir noch nicht

Ihr wollt den Krieg?

So wollt ihr Krieg?
 Fu Krieg, hinter Fu in Regel

Später die dich sicher hinter Fu in Regel
 hat die noch Krieg zu scheiden Kopf? Seit kein

(Sei es dir schämlich,
 und mich verläßt die?)
 (Führe sie heimweg;
 das Schicksal der Fort
 ein Fieber³ bin ich)

Langst du, pedant, doch als die kalte Thronsetz
 Mein du weisste, was ich weg die Krücke

(Das thut ein neues Siegesbrunnen, sein
 Dem folge ich zum letzten Mal im Spiel, sein
 Und kein ich felle schreit mir an die Jack

(Wo in den Tod (hast du Turm)
 (Stelle dich) Was drängt ihr Alle zu!
 Mein bleib! Auch diese können brauchen könnt
 (Speinobstören) auch in: fenne pleit!

(ist alles sonst in Wolken Fäden? Ja.)
 (Sind sich die toll Farnisch ein? Soll ich)
 (ist alle oder bitter was doch auch nicht wahr)
 So haben toll die Ottern zu ruck?

Mein blinde gläubig die (von Götterbildern) Man
 (Das Alter bei spieß) Follen sich geist,
 (Sind diese jüngere) die sich mit Lychee
 (Sinn) Kräfte alle Fiktion, geschönt
 (Wohlgang) wie? Sie sterben auf ihr Bein
 (Und Atmen wie) nicht zu rüben bis die
 (Rehe toll)

(Ich weiß es nicht
 Wie jene kamen, blauen hohe Stellen }

Was dich in die Reihe

3, 4, 5, 7

Mag ich mein Leber stehlen dann ruhigen
 Ich sich mit dir zum letzten Mal im Spiel

... hat er Tag ein Herbst,
 Sei's dir gerührt,

... broken...

(- tut das Volk, die hinter fehlen-mitten,
 ... die ganze Man vom Geld Mann
 töte...

... die jüngere aber...
 Man... geschändt...

... bis die Mensch geschändt.

(- top in mein die Wankle Frau strand
 Die 1. Stand, sind sie die letzten heub
 Und lassen rufen nie durch den Kopf.)

(Im Haare zugeleilt)
(Hier walt dein Sohn) - bin / einster / deine Spiel / keine Spiel

Vollrecht kann es April, erklären
dein eine Gemalt flüchten alle bei
Händ die nicht meine Körper Sohn - Sohn
Ich lichte / -- kamst -- --
Auch ich nur dir die Gedr. Arbeit
Mit der die kündenst die Herz eine fühlst.

Behalt die Frage, hier
befiehl mein Vater, wann
(Kein das Leset)

(Bin ich denn nicht des 1. Grades Sohn?)
(Können wir:) du hast das Recht / zu fragen

Zu streifen auch
Es kann ein Kopen kanten
Auch tröhlen müsst ich was, ob ich die Krümmung

Ein Silberstück, ob die von Harren Stahl
Mit gold getriebener Spannung kanten sollte.
Sticht, zient es klingen, zentleri Hosten gleich
die Koffer nach. Der für nicht zu tröhlen.
Auch wurde nicht von kungen ein Recht
Auf Sold u. Silber Stücke plekt?

(Bin ich nicht der Tempelstrome Krümmungsperson
Mag sie der Helar in ihren Tempel tragen)
(Der Tempel)

(Recht ihm was demt eingelang schnell
Die obere Männer tragen Helm u. Schild)

(Ich habe für das hier wie ich befohlen
Baut das Lager, abgesteckt es zeige
Sich auch der Stein in dichten Boden schon,
Besinne bei der Enden erwünscht)

... m. auch die Spielt ...

Es kann das Spiel ein Kopen kanten
Es müsst ich tröhlen was, ob ich die Krümmung

Nur wenig Tagen trübt auf jeden Stunde
Von Sold u. Silber das Fest plekt.

Recht Kopen ihm, bei obigen Männern hier,

Werkzeug der Direktor mit Bau
Das Lager für das hier sei abgesteckt
Auch muss nicht mit den Kopen an,
... m. erwünscht!

Ein Völkchen steht / In der Welt, die alte Braut
 und die. Sittlich in die Welt
 Des die Menschheit schnell sich löst / (Lais)
 Recht hat die Natur, denn ja lange schon
 Narben für die Zeit, was drüht im Lott
 Mit dem dem Sommer. (Lais der Welt?)
 (Des Vater Land)

Des Vater Land gescheit
 Es führt uns zum Höhe im tiefen Par
 (Hier eine Lötter Stimme) das Tag ein
 (Lais stammte gleich die Völker ein aus hegen)
 Ein Völkchen stand dem Stogen Bau nicht ein
 Ein für ein Kapitalium) begreifen.
 (Machtvoll ist die Welt, was ist die Welt
 (Lais stammte im Anfang der Welt) aus
 (Machtvoll ist die Welt, was ist die Welt)
 (Lais stammte im Anfang der Welt) aus
 (Machtvoll ist die Welt, was ist die Welt)

so wie die Menschheit
 Hi hej. Bruch in die Welt

... die Völker ...
 ... die Völker ...

2. gene, i. Met. 1860-61

2. gene, i. Met. 1860-61

sich hin es plannen von der Welt
 Die Welt eine nach dem Welt
 (Lais stammte im Anfang der Welt) aus
 (Machtvoll ist die Welt, was ist die Welt)

Das heißt der Welt
 (Lais stammte im Anfang der Welt) aus
 (Machtvoll ist die Welt, was ist die Welt)

* Nach ihrer Zeit sind stärker sie es in
 * Lais stammte im Anfang der Welt

Nicht mit euch
(Wer sucht uns hier) *

(Ph!)
Ging dein Leinicht.
Hinterher die da) * Lett!

Wann! Des fuchs dich her? *)
Was fuchs dich her frag ich mit keinem Reden

Ob hier das Jagge, hier die Korpff gezogen
Nicht denen is. für die du sturten sollst *

Loch, erst an dich! es laßt dir meine Kraden -
Sie (lett is) denkst an mich!

Du machst dich ja
Stets in verpöthlich, jede Laibe die

Nun was Letztes ist, machst sie an dich
Tot sie im Jagge? *

Ja!
So mach! wie oft

Darfst ich tun die'se Stünde (während noch
Lingen an sie. Kim ist sie nur so nah.

(O sage ihr) *

Ich bin kein hiesiger! *

(Du trübst mir Spott)

Ich in das Jagge stalt
In jenem Jelt, das durch die Finster mir
Korb schimmert trifftst du sie.

Des Gefolghem ganze Heere jagte ich
Für jene Kragen.
Nicht ich den Hoch

Du suchst Tag für Tag
Wahlag an unsere besten Freunde ihr
Wie kommt sie kleiner nebeje Kragen.

... späte ...

Du spottest mein.

Ich selbst ja die! So sich
Was heiße Jelt im Dunkel schimmert hell
Kamst du sie für den.

Was das Feindes Jagge?

Die Menge von! Holt mir die Loure's Löten!
Die Lötung? Nichtig, Holt

+ Wenn diese fort sind.

+ Du bist's bei allen Lötten mein selbst!

+ Du bist's bei allen Lötten Titan selbst.

* Sage ich doch! ...

Du so das beste Jelt im Dunkel schimmert
Kamst du sie finden.

Wegst? du? nicht allein?)

(Ich will) +

(Wer hängt (für dich)) +

(Moin Gott) +

(Was zündest du, hat ich dir nicht gesagt) +

(Sie haben deiner?) +

(Ja, ich muß sie sehen) +

(Dort geht der Weg) +

(Bedenke zu vor) +

(Sie haant) +

(Du hältst ihn nicht zu rick, wir sind allein) +

(Was suchst du mich um diese Stunde noch?)

(Sie einzige, wo ich dich sprechen darf.

Im schwarzen Mantel, denn ein Spiegeblick? -

Der Tücherkeil für den bestaubten Spiegel.

Wenn hast ich! Stupfenheit, dein Gesicht zu sein?

Seit du in Korn dich vor dem Föhl neigst.

Wer sagt das?

Du selber - Sie schön die doch

Die Taugen steht ein Sotschunids Hand,

(Lob ihm der Vater ein dem Leinghous dir?) +

Verdammt!

Auch deine Keinstung prangt im Fenestempel.

Sie kommen die Zeit.

Das ist mein Bein über Glaste!

So deck ihn zu, es hat dein Vater ja

den den Tapeten, die in unsern Bus

den Boden schmeißten, Kündel schmeißten lassen

die seine Kröpfe.

(Du sagst es nicht?)

*)

AN

ewiges steht, doch nicht im Bant. Haus? 23

um mein ein Hüter hast?

Sie kommt mich schickt.

aus prüft zu stehen hinter mich.

Die? Sie hat Befehl - frei ist der Weg!

Ja! Ich sehe?

Sie wartet dich!

* hat ihm der Vater für dich ausgesendet?

Ha...

(V)* bei sagte das!
 Man hast auch ein in dich belanert man
 I pleute mir, es ist die Bürger tein
 Mit seinem freiben äper sein gebo
 Als deinem Vater, den in einen Tho
 Als die dem es daruf die tussicht in
 Du seist verbannt, doch in die stein
 Mit auch die Kinde, die ein jedes
 Vereint zu dem ihr ipend lenkt der eflacht.
 Ich bin zu Rom - schüllt in schleppe kein
 Müd ich den Tödel bestung zu geben, der
 Die Tritsch führt es würdig, kump, gepete
 Du we ein Bekker eine Kupfer münze
 In wogren Haus, den Namen Apä stie
 Hets auf der schlechte, Junge bewest, o!
 Das ist zu viel zu viel,
 (he ha) man sagt
 Das ihr se was ip felt in Rom, man habe
 Die Tore die Meutleris eingeworlagen
 Heil ein Schmutz geb.
 Worn ein klamm
 Von Bingen, wie sie gem sich selte nennen)*
 Das melne (an die Könige)* erscholl's)*
 Mit Kost in. Steinen trüben für ins gep
 Und dann mit schmitz gen Künden. This is. Speise
 Aufwimmend trüben sie ein lants hoch die Kap in Heik.
 *(Virklich!) Du valant (das so) geschützig him?
 Für dies ein Jammerspühl)*

Die Koffnung es gerentt.

* Amms!

Ja, ja...

* Bürger Prozess, bei sich gem nennen
 ... an den Turm... Scholl das Lecker...

...!

Zeig eine Kettung mir

(Am besten ist's ich geh nach Griechen Land) *
 (Spi/Block! du gibst sogar die Kaffee ein?) *
 (Wenn du dich selbst betrunst, ist das nicht feig?) *
 (Mit einem Stein trug das Schicksal's Stück
 Doch gegen Menschen Brände die Stadt
 Wenn dies es Bürgerinnen die mir's behaupt
 So rief es wieder.

(Stell ich habe selbst) *
 (Sauer gebraut, es waren die die Stünden
 Das für u. wieder liegt vor meinem Leiste
 Die für den kleinen all die Vorteil, den
 Bei einem Wechsel die zu ziehen hoffst.
 (Die kehrt nach Rom viel fleck in Rom, jedoch) *... Vgn zurück (obst folgt ein jedes
 (bin jedes füge folget meinem Trite
 (Ich abgewandt & eine Menge zieht
 bin jede mir, ich hör' sie stürzen schon
 (is seht! der ist's, sein Vater für die Gränder
 (Der Depu. hie u. die u. der Penöter
 (he haben Blick!

(Die Haus verführ die Mecht
 (Trotz verstanden darf mich jeder Kuecht.
 (Du sagt die tolle, du stehst allein es (tun?) *
 (Es einer (ragt) man wissen gut in. Höre
 (Es nicht (tun? in) Ihre Menge liegt) *
 (Macht feuchigung der Tat. Die Stimmen sind) *
 (Sorgen Glück, den für selbzig gibt wofol,
 (Wird nicht hat die Partei steh welche liegt.
 (Partei? Hast du denn schon Partei?

* Ich geh nach Griechen Land
 * (Am feig zu flieh'n!
 * (Behaupt die Stadt die nicht, auf dem der rüged
 * (So rief ihm tun!
 * (Stell ich habe schon
 * (Pos für u. wieder oft bei mir losopen
 * (Doch stellt das Spiel für mich ist. dich nicht für

(Ich bleib in Rom, du kehrt nach Rom zurück
 (Ich hören sie den Bes verführ die Mecht
 (bin dich jedoch zieht spöttisch jeder Kuecht;
 (Ich seht' sie bin kann schon ich hör' sie flüsteren.

(bi schaut, der ist es, welcher Rom verriet,
 (Du uns in Not gebraut - Wo sie so reden!
 (Hast mich flieh'n, mir schert, kann ich's blenke.

... sagen? ...
 ... tut ...

Hes! Briefe (was
so ist?)
(Auch) das geringst (ich trug bei) *
Hier meine Hand.

Es bietet seinen Preis
Mein Vater die Kommt er nach Rom zurück } *
Ist die die Victor's künde zugesagt.
Mein Wort - doch halt -

Wer willst du noch?
wuch nichts mehr, jedoch mein Vater-sich!
Kenne auch? Wer soll zum gut das ich
nicht ohne Nord den alten Thron bestiegt.
(Ich hab' ich ihn schickt) doch schenkenst mir) *
(Dank ich an seinen Tod) * - wer trägt die Schuld?) *
(Du dächtest ihn) *

(Nicht das) *
(Sei die) *

(Spricht sein Leben, hat die so verlangt)
Hier (sind) * ihm auf seine Lüste? *
Er vor dem (gelebt) * Ich hab' ihm oft:
Dem edlen Römern Fleh' es gut, im Frieden
Die Mutterwale mit dem Flug zu tönen,
So hieß sich schmecke nicht, es sei die Pflicht
Des eignen Krönens aus der eignen Phönix
Das Schwert sei Stahl, die Flugfeder ebenfalls.
Jetzt sagt er auch: es seien die A. B. C.
Auch vor dem König ein die Welt gewesen
Und darum auch vor diesem Weltung, hat.

Ja...

* Mein Vater bietet dir mit seinem Lohn
Die Victor's künde, kehren in auch Rom

... hoch ...

Ich hab' den Thronen Rom gefürchtet mehr
Als kindlich je schickt.
... doch meine Mutter
... soll nicht für ihre werden.

(Kein Alter bei der dem heuchel geschick.)

Mag Sabine

Mit ihm noch lang um Nord des A. B. C. alten!
... schickten ...
... wieder ...
... sich lang ...

... schreit...
... aus seiner...

Thu halte dich auch dort!
Es sollen wir, wenn wir die Kerne tragen
aus Kränzen von den Bösen
Lott haben.
So sind wir eingig! - Ich muss schnell am...
für Kicker schon im neuen Stück!

3. Szene, 2. Akt, 184, 16.

Nun gut! Ich kenne von dem gar viel mehr!
Ich... er dem... sich hinter seinen...
(Die...)* n. Als... Brot...)* eigenen...
für... ihm. Das... zum... Mal
aus... stellte... nicht...
Doch ich... eine...
Die... nicht... soll
zu... sein.

(Sei's)*
(So... schnell)*
(Das...)* Ich... zurück)*
Plan, ...)*
(Sein...)*
(Schnell...)*
(Ich...)*

Weg ist die... bis... doch...
(Der...)*
3. Szene 2. Akt 185

Doch aus... sollen...
zu... nicht...
Doch...)* n. Als...)*
schützt...)* es...)*
Ich...)*
Ich...)*
zu...)*
Nicht...)* ja...)*
zu...)*
Kann...)*, das...)

3. Szene 2. Akt 184-61

Kein bisschen mehr auf meine Seele drückt
 die ganze Angst! Wenn ihr Lötchen mich
 vom Tod an. Kneuz der Liebenden Bekanntheit
 Sie alle Liebe alle Augen schiloblen
 Ich laß den Stein ihm dunklen (Stauben) der
 (Zu Rom ihm wüß ich oft zu wie gefühlt)
 Geist ihm den schilob mit dem im Buschster
 Zu alle plücker von des di unnes Köhn,
 daß er bei jener fischen jümp ling wuch
 Anwand von Popen die Leiden (Speise) *
 (Mir kein zu sein - se nicht) * er ist *
 The Lötchen Jante.

Noch seiner Home spielen
 in seinem Kneuz jellen
 es fließt sein Blut in die roten Kelle
 phäst in der Lötche seine Liebe hin
 Wenn ihr Lötchen Liebende noch schenkt.

... Wer ihm oft
 auf dem tolepp fast in Rom zu sein g'facht!

... runde ...

Die Kneute streift im Quis ...

W. Kraft! Bezünge dich mein Kneuz
 Kind's die auch schwer! Wenn er es tragen kommt
 (Mir kein zu sein - se nicht) * er ist *
 bei f'erte!

So wird nach langer Trennung endlich mir
 zu haben die Begünst.

Die Komme tönt dein Tod, er trifft mich tief
 Ich auch mit Recht? - bei der bei mir
 An jene stunden, die ich ohne dich

Du denkst dich! Was ist der Beste nicht mehr
 Nach dem ich mich voll leid so lang geschick.
 (Da mich in Rom, mit Teiligkeit gefüllt.) *
 wo steht auch jener Kneuz nicht vor mir
 den (sonst) mein Kneuz mit stoffen (Krone) *
 (Ich höre mich verändert Zeit in. Ort) *
 Doch

Die sp...
 { Von lieblich...
 { Von diesem Mund -

5
 Du darfst dich Seele Rom allein erfüllen *
 { Von dort bin ich unbekannt.
 { Die Mitternacht kann nicht mehr fern sein } *
 So wie der Baum / der dich & Tulen (him) *
 Zum ersten (Kumme) *

So bist ich meine Hüterin
 Du wirst mich dich was die Lüge erweist
 *
 Und nur Erinnerung nur nur zur Zeit
 Soll mir als tausend Augenblicke bei den
 Verbleib dich dieses nicht! Was zeigst du
 Die Hoffnung - mir zum Wohl, denn die Erfüllung
 Du hast, wie ich bin nicht? *

Du bist mein Feind
 Am dies zu sagen wie ich dich zu mir
 Weil ich dich nicht verzieht, was sag er her
 Sol bleibe nicht nur, so ist meine Laffen
 Und keine Träne nicht dein stözes Herz
 Wenn man mich fragt, was ist's Phungstet
 Du bist zu stark dein geliebter Peter um
 Es nicht zu verzeihen, soll dein aller Bruder
 Bekannt zu Hand - hat bewacht du das Lüge
 Ach, jenen jenen, Tränen was ist oft?
 (zu dir, 5. 10. 15. 20. 25. 30. 35. 40. 45. 50. 55. 60. 65. 70. 75. 80. 85. 90. 95. 100.)
 Gott jenen Krüge (dort ein) Tor zu flücht
 Was für ein er ist. behut mit Handker Veste } *

* Von diesem Mund -

* Und Augen hat mich ruhetet in, verstorben
 schon seit die Mitternacht. Die sollen sich in -
 An wenig Wort hat ich dich dies en hier.
 Die Lunge stocket schon das Tröpfchen Bl
 genügt, dann mag er sehen. Dort an dem Tor.

So nicht du nicht, mir lauter
 * Als nur Erinnerung nur nur zur Zeit
 Verbleib dich dieses nicht!

Den meinen Feind!

Ach, wenn mich jemand fragt:
 Was ist dein Peter hin was stark zu stark
 Was kämpft gegen dich selbst im Selbst dein
 Was nicht dein Tränen fernests kuge dort
 Auf jenen jenen?

So: Oben . . . behut . . .
 Stück einem Lücken an des Himmel's Tor.

Die Vesper tragen wieder ihm?
 Denk' er nicht
 Aus dem Mut. In dem er sich im Feld
 Mit dem Feindem schlägt, kehrt er nach Rom
 Und sing' können führt die Trümmer nach.
 Du bist ihm ein n. Alles gibt sich leicht.
 Je toll, leicht wie der Tod. So wenig Keimst
 Du meines Vaters Lied. - Du glänzt, Villen
 In dem sich die Republike erschaffen
 Zum Kinder Spiel, wie's ein wunder Kunde
 Des Meids sein zu schlafen geht, gerührt?
 Du selbst ihm wie, wie du das Spiel im Plannen
 Gleich einem. Jahn vor der zu dem Spiel sprach
 Das uns im können fast, ob er selbst
 Ob nicht durch ihm die Söhne zu uns geendet.
 Nicht dies Fräulein heute ist, das einst
 Mit seinen Flügel Kommitas ihm zogen
 Durch nicht Hellen, wie es Luft bring?
 (Im Meer) * sich abtanz; er hat sein für die Welt!
 Und er es tragt, zu hemmen seine Bahnen
 Fürs groß sein wie er selbst, wenn groß sein will?
 Des Knickes selbe eine Welt vermischt?
 (Ich toll)

Es trübt dein Tod mich fort nur die
 Doch mit dem Trübe barmest du mich fort
 Auf dies er Stelle. - Seh

Nicht gegen ihn, nur wider uns nicht mehr.
 Dem Amis dem vor Rom die Fejer Friede:
 Das Tod steht offen, alles fühl' sich leicht.
 Nicht wie der Tod! So wenig Keimst du?
 Ab hat' er sich die Republike erschaffen
 Zum Kinder Spiel, das im Wunder Kunde
 Des Meids, ob er schlafen geht, gerührt.

+

... zwischen Alpen u. Meer . . .

Des Meids wie das Schicksal
 Des Meids trübt u. Vellen nicht zu Hand.

Es Meid bei ihm zu Rom!

... (ich's dem) ?

Nennung ich, es ?

Wenn ich zu Rom des kleinen trauten Nichte
 In später Stunde g'g' und schied wie oft, wie oft
 Liep ich mich auf die Kniele noch in. Letzte
 Bis kein im Böten durch die feuchten Tafel
 Die Hingefüßte, auf den kalten Stein
 Hücket ich, es sollt es kühlen meine Brust
 Voll inbrunst Küsse. Denn die Bienen davon
 Mit ihrem kleinen kern durch's offene Tor
 In stolt einführen h. (zu fassen, reich) *
 Gleich eines trinkenen) spalten zu sein
 (Da wir verspätet erst nach Hause kammt) *
 Ich überkante, bei von Bräunen sie
 Von kängen bracht, leg es auf die schelle
 (stach denn nurwelt ich noch nicht zu schiden) *
 (Pfl) rütete munterst (en) einer wecke) *
 An einem Pfeiler, bis die kopf empf
 Tücher, fenster, schol den reichen schwach der nepp
 Und lächelnd wach als tiefenollen probachtet,
 Das her - kömmt ich es neppen - kann ?
 Ein Netz herrschte - Rom bar noch nicht frei.
 Jetzt ist es frei ich bin daraus retahnt
 Mit mir die herte, keine stütze mehr
 Hat sie in meinem kagen h. zu Rom.
 In kämpft und offen, allen Liege macht
 Ich nun zu oft erfuhr.
 Ad pat' es soche.
 (Und heist du, welche Opfer du nebeugst ?) *

* ... sehen... in. Hücket auf den Stein voll
 Inbrunst Küsse...

* ... hatete neppen in der Lasse.

* ... du es frei, weil ich daraus retahnt
 bekannt bin ich zu Rom, bist du ein feier,
 und doch pil. Rom du mehr es meine
 rede.

Du sprichst vom Kopfen? O die Liebe spricht
 vom Kopfen wie das Können sie noch geben
 da sie das herrlichste, das sie sich selber
 gegeben schon - du hast mich nie geliebt!
 Und doch! Sie hat geträumt es wäre groß
 im freien Horn der A. Held zu sein
 Leicht gepriesen, Keuschen im bis zumpt
 Und meine Lippen, wenn ich nicht mehr bin
 zum Schmuck im Tempel halten auf پہاڑ
 im Lied mein Name in des unbereds Mund
 schaut er den Helm, das wolle ich kleins
 Wie behne Lippen - doch du hältst mich fest
 Ich hat geträumt in. alle die Lustwünsche
 (Begeistert kühn sie jünger toller) sind
 Welt mehr die Prophezie groß in Tod!
 Was wach die Held ihre Heiden auch
 Sie trüben bekämpft durch alle zu kämpf knollen }
 An Lössen jedem gleich in. groß so noch
 doch eingip mich an jeder Leichtigkeit?
 Tod ist die Rühn, da wäre die Vorne schmeißet
 Das schmeißt aber kann mir diese geben:
 Ich wach bei dir, du stehst bei mir so finden! }
 An quote!
 Marktes!
 Nur Schatten folgte ich bisher als ob
 es Stimme wären, doch des Lebens Fülle
 best jetzt dein Arm in. sie aus einem Kelche
 Long ich von einem Lippen flammen ein.
 Was folgen was, sei's Vorne volle Geh
 Opa alles hin, kehrt deine Liebe mir!

... große Taten Mogenwort...
~~Sich habe mir, du jagst~~

was spielen sind die Gedanken
 Wie große Kugel, die mich nicht gebietet.
 Du bist mein, Du singige Leuchte
 Du singige Leuchte brennt in mir

34
 * Auch geträumt wach, das es groß in. kehlich

Wie Lippen wach - du über hältst mich fest -
 Ich hab geträumt in. diese Träume sind
 * Nicht mehr die hohen Taten Mogenwort

Wie ist sie dem Tod ernten, den im Lauf
 Jungeucht die Rose bis, ein ewiges wach sein.
 Du hier, das Korn! in. mehr es mich muss ich
 Beklagen dich in. kleinen tiefen Scherz
 Ich habe mich, ich dich mit mir, Feuerzeit
 Ich nicht veralten kann es dich sein.
 Sie dich wahr, was steht die Meer in Fittend
 Ich in. du jagst, dich mir den Tod!
 Du hast für mich kein anderes Best geschenkt
 Du hast es sein, in. wird dein. Kreis
 Den du mit dem in. schenken mir Schenke
 Was mit dem blüh. verstand auch Schenke in. dich
 Was was dich die, den in. trübe
 Du immer staus wird folgen es die Schenke
 Doch was die Hand, Mergelg. trübe dein Kreis.

(Es ziehen sich die Schwestern heimlich zurück)
 Vom Kampf zurück, geschlossene Thüren müssen
 die Abwesenheit des Königs nicht schon
 im Geheimen die Stimme der Hölle)
 Die besten Schwestern sammeln dort die Leinwand
 Auf jenen Hügel, liegt der Sieg, es Leinwand
 Preis mit Königs Kunst das Meer, Preis?
 So hast bisher in der totheten Spitze
 So manche Tod mit starkem Feuer vollbracht
 Nun sollst du auch die Geld beim Einwickeln
 Bei früher heute! ich vertheile dir
 Die überflüssigen mit diesen Thoren an.
 Mein Vater!

Sohn, ich habe oft bedacht
 Wie wunderbar die Lötter sind, an welche
 Der Menschen Tugend ist. So die Kräfte
 Spinn ich oft jene Lagerstücke, stimmt es
 Auch über die fort. Kunst König, mein Bestand
 Lacht bei den Töbren schütz Tugun, die er
 Im Tage wieder auf ist. Thut vergeblich
 Das zu weichen das der Seele Schwärzen
 Auf das ich bin in seinem Namen Vater.
 (Auf sprechen das ich's hoch in dieses Stunde)
 Mein ist das Werk ist. jene (sehen) Mecht
 Die alle hören über alles wickeln
 Die sind auch, das Kunst bei diesem Werke!
 Nicht nach dem Trick, macht das ein mein
 (Nicht)

Sie klünder ziehen sich
 ... jetzt entscheiden
 Die Gelde Tüchtin, das liegt der Sieg
 Mit Königs Kunst Kunst Preis das die Tugun
 Kunst der mein Tüchtin Kunst ist. Preise
 Das auch in Klänge Mächtig ist. Schlicht
 Auf jenen Hügel steht Königs
 Die durch den Mord dich zum Kampf gefordert
 Die des Leinwand sagt, regnet ihm die Leinwand
 Die Tochter Tugun.

Da sie einstimmen auch, bei König über Königin
 Für ihn nicht kommt.
 Sie hütet einen Preis sie die Kunst.
 Das auf dem Höhe Kunst Tugun. in. Schicht
 Das soll dich dir, die soll uns nicht weiter
 So tief sank er, ich das es gegen hier
 ... hören ...
 ... ich bei meiner Tod ...
 in dem allein gelacht ... Was ich gegen

Nicht mehr Leiden, schaff, die oft den Mann
 zuat des Fingerringes, kost' es die Lippe
 An Rom hab ich gedacht, an seine Höhe
 Und daß mein Name mit dem Namen Rom's
 Nun höchsten wird in Feuer zu Kampf steht
 Ist eine Folge mir der Tat, doch war
 es nicht der Sporn dazu. Ich jensein der
 In sich allein des Staats Ziel erblickt.
 Die Schönheit kann mir den Mangel stels;
 Die Bürgerkrieger. Ich dem Staat über
 Sich solchen Mann zum Untergang segnecht,
 In teuert die Kunst ins Blut der besten Bürger
 Und immerweth in Bilder für in. Menschlich
 Schaut er Menschen nur in. Hast die Tugend.
 Ich habe Rom von diesem Stück besetzt
 Doch ward mir über dies das seltn Glück
 Was ich begann von einem Lohn wie du
 Mit Kopf befaßt in. Erst gefühlt zu seh' in.
 Ist drüßte ich daran, wie sprach ich's aus.
 Jetzt ist der Ringen Blick, die Hoffnung brüch!
 In diesem Land liegt der Vollendung Geist
 (In Abschied herbei den) den letzten Geist
 Des die Mensch (prot) Taten mein Leben in
 Noch übertriefen wird - (Der erste Plan
 Ist die Bekant. Ich fand mich im Sturm
 Des Gend's Seite. Du weiß die Zeit
 Und storn greif an.) Als hohe Zeichen wissen!
 In Hand den Ringel, wo der besten wird
 (im Fortschritt) kein mit allem Feind) Zu neuen Blüten schmuck im Fortschritt.

Jetzt ist die Stunde . . .
 Tapfer . . . Hoffnung . . .

Im Lager blitzen, der Trompete Ton
Der Posaen Lieben zum Lachen der Schwast
Kraun, nicht es die Erinnerung noch nach
An die Vergangenheit - Gern die Zeit
Und dann preis en. Als großes Zeichen nimmt
Es, könnt den Hügel, so die kalten Welt
Im Fortschritt mit stillem Leib, Klagung mir
Stimm reichen Klang den Lippen n. die Mythe.
Der Lohrer las ich Leme dem Gynop,
Lohr schreit sie hin. Das weiße Jünglingsarm
Trockt durch die Reichen kühlen der Lippen Lenken.
Ein weißes Licht kein gold bestirnt ihr Spiel
Die Kunst, nicht. So mag im Joren die Fante
Den goldenen Kuchel heben, der den Kind
Im Reicht n. nicht verlegt. Du hast presiert
Ich schone Taktos zu, Lignate! wenn
Dem Bündel wandelnd schreiet durch das Feld.
Und nicht ich will? - Ach ich wach im Willen
Als zu besigen dich? - So lang du sein
Und unweirich bei mir, best mir im Name
Der Tilden Kraft die Teilnahme in mir nach
Und Willenlos gehornte ihm zu den
Allen Hey, so stännte, es schreut
Die Tanten klang beim Stöhnen der Trompete
Das wick im Raum erschüttert n. erpücket.
Die Legionen stunden haudent schon
Der Lohrer wickte n. in Hauser Lucht
Es hoch vom der tolle Kraw. Ich sollte
Bepreitet mit der Feder der Jung Linge

37
Mami Lins, du wagt es lieber mich!
In stülte tüchtig über fepennant
Sich fuchen während ich im vollen Horn
Mit Sengen schanden sah die Träger, Thunke
In stülte Tauschen Tauschen Lohr am Fort
"Im! in hoch rickelnd den Blick
Zum König, in Krup so - willst? - in tats
A um helles Hey begreugt nicht die Kabe
In stülte mit wida Teilnahme jede Kabe
Die Herrliche mit Krup zu besigen
Ich hebe pitem Horn!
Sie Oh und einem holden Kucke, Lohr
Der Stern der Liebe über Land n. Meer
Die reibe ich als feuchen Kigin Blut.

Kastorius Kugel schon
Lingenschen

Bd. 16, S. 114, 5, 6,

Und leut des Sieges Stagesonne fürhlen.
 Doch wieder kam die Nacht heran in. Wieder
 Lem lieir er auch begern the erte Stimmme
 Zu flürten mir - Du schick dich! Für Ahd
 Dein Bild in holder Segenart vor mir
 und herrsch in mir, es wir es meine Seele.
 Zu blawt zu klockt! pilt du nicht this-erkü?
 Du sinndt es sie in einem An blingspiten
 To Ros in. Keitichen klächen! Lähnen-ung
 Der boden stampft vom Blut. Fürs Stups
 Die Bahn des Sieges stadt kumpft Dürken
 und stängt die Glands, wie Kamikaw.
 In führt die Teger totzop gegen mich.
 In sept es, Sperren hat ich recht mit ihm
 Mit die allein! Angwate in. den denken.
 Ihr Pötte dank, ihr hoff es chgerendet
 Der Baum selbst oder chingen stark gekannt.
 Ich schwing flin hier in. die o jupille
 Der für des Kreges so ein hohen Loken
 In plicher ich alle wäppl, will fürndig ich
 Die Siegeszeichen über diei wth'n.
 Zu klockt. Das gänstet ich? den selber vor.
 Ich bin verwundet, ach verbinde mich.
 So zu hanpts nicht viel Tisch.
 Der Baum ist kein

schick den Mann in deine Stuen prüfe.
 Die Rettung dank ich dir, stamm mir ich
 Ich deiner Spott,
 Doch keine ahnen koppe

Ades.

Du wir dich mir, das ist in unsterblichen
 Die Rettung dank ich dir, stamm mir ich
 Ich habe keinen Dankerzug, reddend,

... heint

(kühlte ich zu dem für diese Tat.)
 es zeigt dein Herz, dass du nicht anders konnt.
 In jenen Tagen, welche zeigt
 die Fejer Abgaben, dient ich unter ihm.
 Ich kehre in die Kluft zurück, I bleib
 Ich habe wie der arme Leut & allert
 die Lunde breunt.

Kühl sie mit deinem Mut.
 Ich will im Schatten dieses Hauses stehen.
 Dich das, die Stimmen, die Mordmänner.
 Jetzt greift den Markus an, schon klingen sie
 und drängen dich an die Wand, die Speer brechen
 Mordmänner entflieht, ich fürm es ihm.
 Kann kein es mich zu Fejer nicht verstehen,
 Semers nur schützte Körper ein Fühl der Lunde
 die schwarzen Bergrücken zum ins Leucht
 er rüft die dich in der Fejer in den Staub,
 schon fliehen sie voran ist die Nacht,
 die Fejer flieh'n, I für ich wie die Semers,
 den Lunde plamb ich, die heute sein,
 die Mordmänner stellt vor die Wand, zurück!
 Tod aus dem Lunge.

Die sind hinter mir!
 Mordmänner! Treiben können ich fast
 Kü'e nur nicht alles, es ruhen geht,
 ein neuer Semers. Mordm. halt sie!
 Mordm. es selbst! Mordm. du ich sie in den Staub
 my solche Mordm. länger aus zu halten?
 Ad wie sie nennen in, den Mordm. Mordm.

Was ist Mordm. ? Wie ist nicht
 sicher auch,
 Ist das was fliehen vor dem Mordm. Mordm.

40

Sie können für mich tun, es wären sie
 Karpf vom eigenen Schatzen, I ich Tor!
 Neben Zeit, Geduld u. gute Worte
 Wie sollte das Linsenöl vom Begirungen?
 Dort nach der Kraft, was e mit ihm
 Von Liebe stoff u. ich - ich bin allein?
 Zwei hat er mir 1 Leben zu Melieren
 Wie ich nun einer - Stein sind wir plied.
 Mit vorher Hand - es könnte ja plingen
 Ihn an der Heeres Spitze zu überlegen,
 Amickterst selbst vernichtet. - Doch es ist
 Sein Leib nicht ohne Versteht aus en Kom?
 Zurück mein khaent, ist doch die Macht nach
 Sie die - Bunter auf dem Stagen, but die
 In Khung regent das dückeln, Geld zeigt ihm
 Ein Prozess Zeichenfeld als dieses hier.)

... Kumpel-Lapich nicht mit ihm.

Wirst du nicht? Du, Kely chent, des ist es
 Neji schalt, ist frechlip ellen - kump dreyen ein ist
 Fald die Leren Kom, ufin den soll, dem ist die
 Fohle hier - mit ist die Met, so magst du hat
 bis en den kückel wten die, soll es, den soll
 Leher dreyen mit es zu kainen bis den, die
 socht, kein Lepe hoch, auf sich, seln mein Bunter,
 auf Kiedler seln, wenn ohne Handschlag auch.

Was Anwas?

Am schreit Kump am kein
 (Jagt schont er ein) - kump den kiel als jalt e
 zu wsten mir nach lösig auf den kücken
 Ich trauf ihn (heute ind - epeck) bis kotten
 Mit Lengen kump Resplen dakt, auf sich dückstis
 Bei Tod der Hejer z - wachen was u. nicht
 Plun im Lebenge sichtig wird sich fort,
 Ich folge ihm!..

Was Anwas nicht?

Am nicht - mein schrit für khaent
 Am schreit sich ...
 ... kump - vor im Kump

... folgt ...

Ich hab' mich schon oft schon.
 um, ich hab' mich schon oft schon.
 Seit ich von Berlin, mit 1200
 und dich ist nicht eben leicht
 To, die ich an dem Boden
 Sie sind schill mit dem

Du magst ihn suchen in der nächsten Klocke.
 wist zu fume schon.

Was bleibt uns auf der Welt noch zu tun?
 (Besorg!) Die Feinden (alle) da s. dort
 Von uns ein Bunde auf dem Feld liegen.
 Nicht viele sind es zwar, die meisten hat
 (ist stark als binus) denn die Veger stehen
 Ich noch die schick mit voller Kraft gegen,
 den Veger soll die Hand frei, wenn sie
 von ihm Taten auch zu bitten sehen.
 Ich nicht toll und Leichen? - Aber mit
 Allein sweet Kacke an wechselnen.
 Du feil Bürger echt das Land
 mit dem der schick sel Todis. Leben teent.
 Dem sammelt alle Topp die der Feind
 Koloren auf der Welt, hängt es Tropfen
 Sie zu die füt Gene. Sollte keine.
 Dem Welt ich bis neue Kanne sporen
 Dem Welt ich bis neue Kanne sporen
 Die schönsten spert für die Tempel bauen.
 Ich willst du die Suppenen machen?
 Mit Titen füt sie nach Korn! Du magst
 Von Tempeln füt dem Volke Kanne bringen.
 Doch keine erlip. Wenn sich Veger Ton
 Ich schnell aus öffnet, wie der Feind
 Von uns g'maint so köchelt die Messen
 den Liebesdingen! Tost uns, eh der Tag

Beyrat ... die sie

binus nunmehr Hand

den Veger hat die Massen, zu holen über
 Taten.

fehl.

Ich hab' sie mag Korn, in jenen Tempel flehn
 Mit Gonen im den Tag. Bring ihnen Boten
 Bring deiner Kette Botenpost 12.

42
Sich nicht, da uns so herrliches Geschenk,
Der götten Dankbar noch ein Opfer bringen.

3. Mel. 2. Scene 1800-61

Mir ist es die Pflicht vom Kerne zu treten }
Kühnen Stück Neugierde zu gewinnen. }
Kü sind ein's euerste geacht.

(Nicht in) Vollerst Tausend.
{ Des ist mir einleer. }

Nicht, er.
Hier schreit mir mein, kitter, stoll }

(Sie?) in kitter aus?
(Die Peje, stuch die stet & schreit wachet.)
Kulungen Frieden.
Sich freit "ich eben.

Und wenn nicht etwas noch in diesen Tagen }
Für ihn jehete - nun da die die den Brief }
Aber jetzt (er) es joch kühnung sagt }
Sich bis ein mein sich (zum Kost, katollen) }
be pleh' aus er bei riple müßt ihm die }
Zuor ersteinstem!

Acht kommt er selbst.
(Acht abends soll er durch die Tor sich ablesen.) Im neuen Tempel steht er bereits

3. Mel. 2. Scene 54. / 6

mein kühnt in kitter

unwichtig sind die Peje.

Au des Kost für Kost.

... da Brief ...
entweder zu kitter ...

43
Lefähig ist für ihn.

Sie was nicht wundern.

Shit zu eine keine Zeit (unreitet)

Stets ist es Zeit, wenn nur der Hille da.

(Da fehlt bei euch zu solchen Flecken wie.)

Loh (dem das Auge) wie ein Totspiel

Wollen für?

(Ja!) Wenn ihr Anschörung spielt

Schlimm wie alle meinen Tracht, um jedem

Sie auch begreift richtig zu verstehen,

Wenn ihr im dunkeln Kammer nach Resonanz

Spel Wissen brütet, an die Kleider auch

Zeit ja ein Freund den eudem vom wass-Kreis,

Kuscheln die Lücken kauft, wie ihr sie

Jungel (ein Gedacht) ihr nur, vielleicht zum Spiel

Sie hofft ihr ihre Köpfe eingestekt.

(Ich sage bis es muss geschwächt werden)

(Sagte kommt jetzt da warte können sie)

Wenn etwas Feji hat sich keine Frucht

In seinem Schut in Feji ist verloren!

Das weiß er voll - in steht in unserer Hand

Was in Bedingungen ist für ihn Seg.

Bedingen wir?

Beland zum den Körper auf

(Auch handelt klug! was ihr euch vorhalten)

Bediente mehr, als was ihr ihm beliebt.

(Sie schufen ihm will tunen) ist er ein

(Auch Körper bekommt! Sie könnt sein stoge, Hay-

Beland er auch den Kopf rotten fern zu halten -

... percht ...

4231

zu Toren streuen feres auch über sie.

... alle ...

ein Totspiel:

... verpackt ...

... andere Körper nicht!

To, es ist Zeit.

Nu steht ihr den nicht tragen.

4
bestehen, was es uns zu dem verpflichtet?
Schon unser Publikum wäre ihm ein Vorwurf
für Wunden ihm in seine Schwäche machen
wollt - sei überzeugt, das Ding' es sein
Stump zu sein.

Hohl kann was nicht über uns?

Sie gehen sich nicht mit Tergium bestimfen

Das ihm es Lohn für seine Tat genügt.

Auch sagt es zu ihm öffnet ihm die Türen

Doch verlangt zu vor die Macht dem was er nicht

ausprechen auch so nicht zu brechen auch,

kein fremder Fölnne Lauf in seinem Dienste

Sie froh beheten, wie er früher stets.

Sie jedem hielt zum strecken, welche ihm

für solche Gründe ihm, nachlässig war.

Sie bürgen suchte er in des zorn Kampfs

Nach allen Seiten, eben Feinde oft

Sie er rief sich mit auf er List gewendet

dem nicht ist es eine Frucht zu zügelu

In allen Mienen keine Männer sind

er prüft sich nicht, er weiß,

Doch welche Gründe, kann er nicht auf sich

von (sind) Dinge

Leid im Haupt. Ich übernehme sein

den Teil der Arbeit, da zu sehr auch thut.

Nicht treibt mich so wie auch die Feinde thut.

So hier es nicht gemeint. Am Trinde pillege

Am Mädchen - Titel - sei das eine sein

Beginn ich nicht, auch nicht es Freund schloß für

von jeder Seite von Tergu, den Preis
der ihm entspricht, wenn öffnet er die Tür.

Teil ...
... Klause ...

Warum auch teilt er seine Güter nicht
 mit mir? Sie hätten eine große Menge
 Leinwand? Doch ich für so viel, da ich
 für sie allein die Kleiderstoffe. Nun er fährt!
 Die andern folgen mir in einem Stübe und
 sind so glücklich wie wir es auch war.

III. Gene:

Hier! für die Zahl, zum 2. Male nicht
 Wöcht! ich über Leben des Leinwands werden
 und so geht von früh bis spät in. Obam
 die find im Menschen keinen Tropfen de
 in einer Lampe am Morgen zu waschen
 Kriech doch bei Thola angestell
 Murrillen oder auch Criminieren
 Sie statt auf Tafeln ein Leinwand zu schreiben
 Bei allen Tafeln ist ein neubereiteten
 und meist pedente über neuen Republik
 Ich lachend vor des edelste Krüge zeigen
 Ich halt' ich Blümen Krüge des alten Kellere
 Die schweren Krüge für die frohen Lecker
 Und halt' Thole dem vor Krügen nur
 Der Krügel Augen, aber ich' in Kohl
 Denn ich statt sei alle Krüge sind schluck.
 Murrillen zöllt im Krüge und die Krüge
 und kein' es auf, dass einer abwärts floß
 Krüge sind eine hühner Krüge schnell
 für im Krüger in. Ich vor
 Doch noch wer nicht? - Hier gibt es nichts zu stehlen
 Ein Leinwand? für nichte Thelmerer
 Ich noch in Rom ein besser hat zu finden
 Als über in Laal. Ich stell mich auf die Leinwand

Muß ich behalt. Gieß ich nie mit Leinwand
 für sie befohl? so soll ich noch ein Beuch
 da mag es sein? für stehlen litt, ihre
 nicht,
 Doch hatten wir,

Sind wir die 1. Anier?
 Ich stehnd es fast.

Nicht gut gewickelt ist dieser Ort, warum?
 North tonnt mir die Meinungs-scheidung im das die
 die hier erschallt. - Dort stand Bünter Stra-mann
 den Blick gesenkt, glanz den Tarnwieder
 so gelbt, so laut im Waldhall über Lände
 Fried 3 fast, wasser sei der glanz auf jene,
 die durch Hülfe bieten! Alles selbige,
 wo hat den Blick in, nimmt, so sei
 der dich die (Lage) ab. - (zu lachen ist's)
 Wenn die Trop hat von eigen Trop feyer und sich
 füchtet, wie der Lieber hohe bis weilen die eigene
 Hüte p. Landel

... Naake ... Sie lächerlich
 Plankt der Trop hat die eigene Trop feyer

Ich so was kehrt da nicht so gleich zurück?
 Ich gab mein Wort.
 Ja, ja, wegen er gibt man den Trop heten
 "Am hat in, so gelblich
 Das ist's, er steht, ich ohne mich allein?
 Und dich nicht, auch nicht wieder zu uns
 Mein ungel Söter sollen einen Krug!

So wollen sie ihm selber machen, was
 Bedarf es immer hand zu diesem Leke?
 Das wir die Söter willig aus dem Spiel!
 Da ist, er Tapp, ein Opfer hält
 Seit ihnen denke ich hier so viel in, wenig
 Als wenn du mit gehemnis sollen nicht
 Von ihrer Größe vor dem Noche sprichst,
 Das ist ein General die, in schlechten Zeit
 Der thet kühle in. Als jammers Abspinnung
 Das meinst auch die Stadt der Söter, der
 Kind, icher ihre können Priester, Spottet,
 hat im nicht blind, er hütet im schen länger
 Lesen das diese schwarze Kuperteile
 Am eine Karte stehen doppel sei
 Ich bin im kranken Zeit soll pflger Läfte
 Ich weiß in das Lechwin die fache plegt,
 Ich keine dich, zum eigenen Karole find
 Am Priester geht im Tempel der Altar
 Warum auch nicht, so nimmt sich der Jesum
 Der Kluge nicht, er er sich bent,
 Sie erdenk Kommen (loch?)
 So mach' doch dich, Hebe, hast dich im dem
 Has bruch im Licht? flücht deine Kerle doch
 Wie der Kerst, wenn er im Ketzengraben

Was hat er die für diesen Spruch zu
 zollen?

... in hand für schon ...

(Der Knabe sein Knie weidlich spreit)
 Ich hab ein hübsch Kindchen schon am Kopf.
 Ich will' ' ' ' Blossen auf der Zünge.
 Bist du schon da? Du sagst uns von Mahr.
 Noch so es Zeit eh du dich lang betrinken.
 Weil du die alten Tage wieder bringst,
 So heißt, den Kern zu lehen, Möcklich gene
 Dich schmücken mit dem Kphen Kranz.
 Ich hab nur diesen. Auf die Birt dort
 So buchst dich ich ihm. Von wo!
 Lest die die Tanten tragen! Denk so die bit!
 Traust du den kein ein Toten, was heut, das
 du's Hüter kiest? Leid mir gesprach
 Konincio, verschleht, mit den Keen ob keu.
 In jetzt so einentell chiein. Ist das? du
 Krumm, jetzt sind versetzt alle.
 Hast du sie vorbereitet? He du mir
 Die Kräfte gab. Du bin's schripch so.
 Sie stinken hi? Die meisten 1771. auch alle.
 Nicht alle, wie? So sagen Krüge, das immer, nicht
 in der Bialin ping Tage. Keim wir der alle Jahre
 so Mandel's. Ich hab den kleinen auch mit
 du der, die um die legen, die sein auch in
 Kugel, die dich lockt, das will die eine
 trinken, die ich die, die ich die, die ich die
 Kell die, die ich die, die ich die, die ich die
 Spiel, die ich die, die ich die, die ich die
 du? H. Bedinge, die ich die, die ich die
 So wollen wir. Doch ein's, die ich die, die ich die
 Nicht, die ich die, die ich die, die ich die
 Begrüß dich selbst
 (Nimm die fater Luteh auf (ein) Haupt!
 Will'some was. O hast gegessen, reich
 Ich hab dich, die ich die, die ich die
 Geheimnis, die ich die, die ich die
 Hier laßt du dich, die ich die, die ich die
 Feind. Der handelt die ich die
 Das nehmst du sich? Bei uns.
 O kiest du schon? Bei uns.
 (Die bring ich einen, die ich die, die ich die)

Du alle Knie weidlich spreit
 kommt, manche sehnig, den tr auf elden
 Ich bindest schon die Knie weidlich spreit

Alle seine feld.
 Ich jähle sie, die ist.
 ... hin ...
 ... die ...

I glücklicher, das dich begreife nicht.
 Sind wir allein, so ist die Sprache noch
 dein Mute, ist von Tagen der Vergangenheit?
 Ich dich schon Morgen her. Nun Mitternacht
 erwarten wir ein Tor, ob eine Liebe
 so stark in Taten als in Worten sei.
 Dem Zeichen sind ich dich auf jenem Hügel
 3 Jahre an in. Stellen wir vor dem Tor
 so klopf ich 3 mal mit des schwarzen Kreuz
 3 Jahre sind wir hier.

Wie loben wir denn einen Hund? Nicht alle Kopfe
 Mein Königlicher Vater, dich in groß
 Sei eine Dank in. Pustlip lower Liebe.
 (Kopfputz oder Hügel?) Keulek was fehlt.
 Die Arbeit ist zwar ohne Kell, doch in Taten.
 Kennst du nicht im, so verlangt die Gasse
 Du sollst immer im Haus der Pöter dienen
 Du sie immer mit uns die Hügel spielen.
 Ich weiß es nicht, das, keine andere
 De, Kinnest, Lunge je er hat erreicht.
 (Und wir allein auch, habe sie erreicht
 Tugend, hat kleine Hügel, Kinnest
 Und manches hat viel mehr als ein Haus
 Die Hand schloß, was hat man den Besitz er,
 Wer zart die Fehltoten sein?

Auf diese stelle ich mich die hoch raus? }
 Ich bringe es, wenn du tot ist doch nicht mehr. }
 Denn ich so haben ohne Feste ment, gut es
 und. Ein Lächeln? Nichts anderes, gut es
 Was ich, stets im Licht kleiner Hügel nach vorne
 dich, ist nicht eingetret, mit mir zu spielen.
 Ich ich verlor.
 Ich, dich so zusammen gibt.
 Ich, dich den Talort die Hügel sein.
 Ich bringe ich, dich nicht zu spielen, dich mehr
 Ich bringe ich, dich die Kinnest er.
 Ich dich zu spielen, Kinnest in Taten
 Ich kleinen Hügel Soll ich, dich nicht
 Ich nicht ein Hügel zu sein, ob nicht sein
 Ich wir den Hügel zu sein, ob nicht sein
 Und die Hügel hat, dich eine Hügel zu sein
 Ich dich Hügel.

Wo ist dein Vater? Bei den Vögeln noch.
 Ich klopf mit mir, das eine Liebe stark
 Nicht im Kinnest mir, in Taten sei
 Schon Morgen tun den Hügel der Hügel
 dich in, dich Tor, so Kinnest, dich Kinnest
 dich hart, ob sie sich Hügel sich so weit
 dem Hügel, ob sie sich Hügel sich so weit
 zum Hügel, ob sie sich Hügel sich so weit
 3 Jahre er, ob sie sich Hügel sich so weit

Nur immer sich...

... so...

...

Nicht sehr böse sein, das will ich nicht länger mehr.
 Sei dir n. dann rühmlich des besorgten Stüßlings Amt
 auch. Du bist es nicht sein zu form. In keinen
 zu stand zu tunst, aber. Aus den Bräunen
 soll kein von fließend n. zum stoffe kommt
 das köstlichen von, das einen köstl. resapt.
 Ich dank ich dir, Egentl. mein leinere?
 Ich fordere keinen dank von eins resprecht
 daß ich in dem nicht unternehm, so sei
 im geseley oder kriege, was nicht ist
 noch uns bezaht n. schillige traut.
 Apparat ist nicht? Dann bist ich körtige?
 Ich stehm von des a. forderung nicht ab.
 Mein luit! kein Toge, alle in dem kriege
 nicht wieder führt, so eperaple von mein
 erfüllen darf, kann ich nicht nicht sprechen.
 Auch das sepbine hat zu halten stüpf -
 Ein freisfeld?
 Ein dmpf ich keine fremden lödner -
 Ein alles von auf das geh ich nicht an.
 Klein gut, so geh kommen, bis du gekommen.
 Laß uns rest ein dann magst du alles hoffen.
 Nicht einen schritt, eh (cheses) zugehngt.
 Das wird ich nie
 kommt sehen wir.
 Du schaden von von des em teilen (Mann)
 beschließt, was auch beliebt wenn nicht
 lurt hat n. führt auch kein mittel von zum
 Ist doch verschiedene Plan, gerinnung, alles.
 I schowde, das den, welchen leg die in fall
 noch traut mit auch, die fast die kramer von
 die kerpürliche gemischt, hat ich auch nicht eine
 hat; die im höll n. Himmel, von so leben
 Preis wöll ich den Himmel nicht, ich, was
 kinnest lurt freiten noch? Die schräge, künden
 die die jetzt rettet? Die kleine Rechnung, die
 der Meister dort zu führen mit den großen löken
 stauke frühl'ich nicht genug, die körtig in von
 Regi. von zu hollen.
 Vor's auch mit blankem schrot, auch sand
 ich nicht lozen.

Das i. noch . . .
 Kein fremder lödner . . .
 Das 1. sei's, was . . . forde sie,
 Das 1. gilt mir, wenn das i. gilt.
 . . . kriege . . .
 Schalt dein die, von . . .
 . . . schreye . . .
 Nicht einen hander selbst . . .

Nitte kinnach, was mich der in fall
 traut den rüchen leg mit auch, die
 im die kerpürliche gemischt die schreye
 künden von des kertes luit, die kenne
 sagt? der letzten künzung gelten!

Du mich schweigst, warum schweigst du mir,
 wenn du mir Helven dieses Namens siehst?
 Sprich dich noch, du tragt noch die?
 Es kriechst dich denn die Regierung Romo?
 Ich bitte dich nicht: Lass ab!
 Hast du irgendwas, was ich dir gesagt?
 Soll er allein zerstören meine Hoffnung?
 Warum du kornest. Du öffnen die die Fore
 Was thue mich? Nach du fragst niemand mehr,
 Gedenke dir (tu) Tag und Nacht du zu tragen?
 Du sind noch nicht zu Ende.
 Das du tust nicht werden kannst, schlies ich
 den schlechtesten Müst eig eig dir.
 Ich tu dir Spiel! - Sprich!
 Willst du nicht dich in. Was ist hier
 schaut dir Stück (Gente) Lichter (dort die Helms)
 (Im Hofe schirmen?) He ich verste (Woh)

... mir
 du schon folgt

... in den Hof ... die Jungen klagen
 Leinigt stehen meine Helven dort
 Das suchen gilt
 Befiehl im greifen sie.
 Ich hat voran gel
 Tisch ...

Mit dem ich mich verband. Stimm mich auch gepasst
 auf dieses. Hi wie es man meine Klang eren
 dich zu locken mit in meine Hand?
 Du bist der stärkste Feind von Romo, niederlicher!
 in alle (anderen) Hand ich dich abwechselte, bist
 die Stadt mit Stolgen. Triumph mit empfangen
 Es brüt selbst, der sum die Peger schütz. Stud
 du für klein im Augen mit im Kate, blendet du
 Wasen, in einmal Herkules nach Rulm mach es
 in bigies Stell gesamt? Du, die Klinge dies in Stadt,
 Helf ich auch faren. Kind ich nicht abwechsel
 Forten mir die größten Dank zu Rom?
 Warum! Du als Kerkers Tipstem schreit
 To Apollo fomet in. Kruten knipfen tot
 Die beste Platz für Büß e für klein sellemmen
 Das selbst du keine schütz mehr es die
 Das Kerkersmeister. In Photo K erud
 Kery mit Ketten statt mit Kerpeln spielen
 Bis du der Henden den Lärm begibst.
 Befüllt es auch? Warum seid ihr so klug?
 Trücht mich der Rücken schon von Laiser brüten?
 Sprich an den Hals, noch stellt der Kopf dar
 Doch ist schickiffen schon dafür das Bril.
 Du Kops stehin schütz schon die Klagen
 die sind bereit soll ich das suchen setzen?
 Nicht du von spenster beg. Ich strecke den Arm

... in den Hof ... die Jungen klagen
 Leinigt stehen meine Helven dort
 Das suchen gilt
 Befiehl im greifen sie.
 Ich hat voran gel
 Tisch ...

12 5 6 7 April 3
 ... hat ich noch einen
 ... meine Noche auch
 ... ich will!
 ... ich, ...

schon sind sie da! - Hast du die Löffel? - hier! -
 hier, ruhig! Für die alle sollte man
 hier ist mein König? Sie steht in meiner Hand!
 Was sagt er, was?
 Ich weiche der Notwendigkeit nicht ab.

So sind wir eingezogen, Morgen heute kommt
 der das Tor zu, geht das siehe Zeichen
 die öffnen sich. Auch 20 Brüder
 die bringen, sei es kleine Wunden
 die neue Ansehnlichkeit zu erhalten, nicht
 die Zahl kleinen him vor mir g. auch.
 die stellen sie demoffnet in die Straßen
 vom Kapitol bis zum Vesper tor.
 es köhnt der schicksal zu geben sein, doch wir
 karten vom das Köpfe u. morgens
 Nerven der die Volk, was beschelmen.
 so schließt die Kapelle in den; das Heer
 spürt sich schweigend der Notwendigkeit
 dem im Gange u. Kinder sind ab. Seis ein
 im unserer Sekt jetzt fort von hier
 damit wir nicht das Morgenst seeste.

Paris: Das Morgenst - der helle Tag der Nacht!
 dem kluge zum Gange in das Lager fort!
 denn ich die Stadt wette! Sie u. um
 in einem von der geistlich Bürger welt.

4. Okt. 1. Tage 1860 - 61
 Nicht, keine mehr hält die sich, es kummet
 die Nacht da u. dort schon bis zum Grund.
 der nächst dem, macht uns zum Herrn der Stadt
 die klingen sich noch früher, dort Turguin!
 der fragt ihn noch. So gern sie ihn kuppigen
 der bracht u. den, laus voraus den Sieg
 die wieder ihn jetzt über jene sein.
 Besuchen müssen in den Hof, das er
 was weiß er nicht, zerstören ihn die Vegin.
 der nicht ich nachsichtvoll ihm die Tage
 zu können, daß er dort sein ganzes Haupt
 in Gauden hege, was er auch zerstören
 die bittere Köcher nimmt er mit sich;
 das Alter als Senoren seiner Glück
 und die Erinnerung an vergangene Größe
 doch keinen Frieden gibt es mit Turguin
 in weter nicht, Stück einer schlammigen Zeit

Hä du es nimmst, das ist, die liebste
 dem mir geschickt, wie ich es vor bebrach.
 die Stunde flieht, so kommt dem Morgenst
 die öffnen sich das Tor, der Affekt zieht
 die durch die Säulen u. durch den die Brüder
 die aus den Häusern sich neigen, kapeln
 dem führen wir mich in der Väter Ring
 so Morgenst, der Herr, das Volk
 zum Morgen, kein Morgen, und sich gegen
 der Kerne, die, perden ist geschickel
 und was kein Lot, perden, so ambr in tas nicht.
 schickel aus, was ich befehle.

Paris mit mir, der bevocht nach allen
 Seiten, dann nach ab.
 4. Okt. 1. Tage 1860 - 16

Vom mir Turguin nicht aus der Stadt
 entriem.

Vor dem der Bingen, tust es ihm auf perlen
 (Sich lugen tafeln) stänne und wirt; so ist's
 So hat ich es geführet, ja das ist Recht.
 Des schreibet mir vor, ist dieses Züleinicht
 Denn ist das Kete Landest hat kost frei.
 Nie weilt ich in Fricke Landest die
 Dort leuten je, treuung der Rüg verkindest
 Lykingen, Sohn, Allen diese kinicht
 Zum Bone Land von hefflichen Sätzen.
 Wirt zum ete melleist um Beispiel dich
 spä's gleiche Ziel?

Als uns Tugum ein härtesten bedrückte
 Stiep der Kunst in meiner Seele, streng schuldig habe
 Ich dem ghept, doch jetzt kam seine Zeit,
 Der Kinnel's köng's müge dich erhalten, das du
 Völlendet des den Künen begonnen, nicht pamen kann
 Ich es in seiner Süße, doch seinem schünge sei mein
 schreit gepreist, du Tage wurde mich zum Mann.
 Sie tra die Klege meiner Almen in, mein frast.
 Nicht besser soll es mir gebetter sein. Denn ich
 stund's eine Tor es Liege zieh, so wücht ich stund's
 wubee schon weiter hinarum in neuen Kampfe,
 hingedenke der Trostzeitung, die uns bringen Land
 Al bei allen Ben des Kapitols ein Kopf
 Sufindlen Kriese an des Feindstetung Stelle,
 Do trat hervor die gewisse Schemin
 Die fenne sond in Linn's Lute Kthut
 Wirt wif mit kunter Stimme zum werten;
 Bist ill im, der Feind des Kapitols
 Ich künge, ich mit Blut, denn hat sie auf
 Den Grund) noch einen hieschen Fordergheig
 Wirt ist die Acta steld des höchsten Sötte.

... auf einen Tafelk...

Na wirt in Fricke Landest in. Wirtest dort
 Von seinen Keisen; Schon in. dy kung.

Nicht Fricke Landest, Torpu. hat mich bekehret
 Als er den Thron bestieg auf Klinggen Krüpen
 Rüg ich die höchsten zum Tet. Kungkens!
 Der seine schünte gipend auf den enden
 Her doch weilt mich keiner, so sie höchsten
 Als, nicht klugen Toren mich. De König ich stänig
 still, doch schand die offnung nicht, den König
 krennt ich ja, dass keine theilake ihm heilig sei.
 in Lied das hoch da krennt auf dem Kecken d.
 mit höchsten Holm Wirt die Liel Kün, si der ra.
 Sie zühten sie krenschellen, auf sich scholl
 Des zornes Thron um dich Luktin in, septe kied
 fort mit ihrem Trob, Völlende was mit Keisheit die
 Kgonnen, tri Wollen es beschützen mit dem schreit
 Stets eingedenke der hohen Prophezeitung...

... The alle hörd...

... Klein...

Kann man sich durch Leichte und selbst beherrscht
 Beherrscht es auch die Welt,
 Nach deinem Wort o Gott, wachst wachen wir
 Daß jeder der Mensch eine heil'ge Tat
 Den Dank des Vaters laßt sich erwarten
 An deinem Tunde (das ein) Dank nehmen
 sich über dir, zu mir ein jungling erst
 Verdient er wohl, daß selbst im Preis ihm lobt
 Weil alten Krieg ein seine Tapferkeit
 Flam' gleich gestellt, in der es, in dem Velle
 Feind oft die Feind im brüsten kranken mehr
 Durch unsel'bst schaukt sein, es eigen Art
 De sprang der jungling (den in vor dem Krieger)
 (In Ohnfürst stellen) zu der klinge Hand.
 Dem Blitze gleich, der ein der tolle schüt
 Kämpfte er allein den kranen der Feind
 Da ohne rüper ins offne Tor ist er
 Den letzten noch wählung (Kai' er allein
 Lesen, die vorkempfte stürzt
 Befürchte sich in tausend Händen schon.
 (So hat er uns jedoch die Belang zeigt)
 Die zu antworten (Schick zum Tode ihm!)
 Zum Tode ihm? Die lüster mein) Kertot?
 Mein Krieger darf im edel den Kampf beginnen
 Wenn nicht der Gott über Befehl erteilt.
 St hat der ihm das Mittel selbst gesprochen,
 Dem kühnheit bleibt schuldig, zum Helmutet wachze
 Nicht der kups. Ist die Feigheit
 Der Brüder witzte Tugend, sagt kein
 Von einem Mann er sich nicht scheide
 Die selbst den Löwen nicht zu weichen bewacht?
 (Zu Feige wird Leutz in. That, wenn jeder)

Beherrscht sich Rom, beherrscht es auch die Welt.
 Daß wir im Kampfe sich hervor geten
 ... Aber ... Otapin ...

... in. fordert uns heraus

... Lühst ihm zum Tode ...
 ... das ...

Nach eig. einem Belieben thut, wir hätten
 { gesteht das einzig ein Tag in dem 1000
 (O Bunter. Glück zum Tag! Es ist }

Sie zu künft' wirt ein' die reifen Gärten

(Von diesen haben Stenge, Höfen ganz ein
 Was späte Tage nennen kann die Ni'le
 Entspricht dem langen Frieden, jetzt geizig
 Am die Serechtigkeits, 40 wie die Straß
 Ammen kann die Freiheit, Keines sollen
 Zu tun dem Besten unsre Taten wollen.

(Auf Bunter eig. (Nenn die die Tore nicht)
 (Kerchlosen sinden kiltet zu Korn) 48 kehrt Tapa.
 (Der alte in sein fallen west)
 (Von dem bringt die Kunde die? (zu Korn)
 (Bab stank bedeckt, Ich stahl mich durch's Tor)
 (Und lag hier her) Dort liegt die Sonne schon
 Dem Herten zu, Es ist die letzte Nacht, -
 (Wo zögert ihr? (brecht auf und ist's zu spät.)
 (Wer sagt es dir?) Ich hab's schon, gesehen,
 (Nur ein eld sind die halben von Korn.
 Sie lassen heut! den König ein, 3 klänge an Tor
 (Nehinden seine Segenwert.

(Du sprichst im glückliche) Was die Bawis?
 (Ich höre alle in, sah jeden sie kamen in Gung)
 (So zähl die Namen eig)
 (Hörle kam zueh, dann der die sin)
 (Wie diese? So auf eh' er seine Hüde?
 (Doch sie's sterben, ich hab ihm stis' erkant)
 (Daß mir die Partei ihm zu handeln teilt,
 (Nun hat ihn doch der helle Blick gestört
 (Mit dem u' alles sein neben blind (Tornst
 (Gott in die zu künft' schante. (Andere)

Ich hab's schon, gesehen, Sie jeder kann in Gung.
 So nennen sie was.
 Günd' thals in die kün' dem. (Koch' doch stis' geant
 Andere dem:

(Lesellen sich zu ihm bis Paris kommen.)
 (Das kann nicht sein, ich seh ihm gestern noch.)
 (Du wirst, meinsten raus; dann ging es schnell.)
 (Ihr stüht mir planken, ich weinint über gut
 Leachen ist der Quell, den ich einst mit dem Heiligt
 in für sich selbst hat der König den Geist gesprochen
 Paris hieß?
 Nein! Als sie lümp, dem April -
 April (im März sieht scheint es fast.)
 (Beachtet von schwach) Consol, drei Tamen noch) Das blut schütz mich von Kunst.
 (Sind nicht, diese zugängten, würd ich sehen)
 (Post.) Ich habe Stränge werten so/ das) ... der Paris die letzten befecht.
 (Hundert selbst die letzten verpifet)
 (Schreie nicht das Beil für dich)
 April. stes zu er tief verterkt in (sollan)
 (Voll was) Ich schate nicht den Geist zu meiner
 Seite in/ den Tamensten trifft mein eigenes?
 (Lesch) Soll ich die noch die anderen nennen?
 (Hr selbst) alle fehlen, da folgt y-tras ein kram)
 (schlechten. Folge, wie's händig sich bei Genes brünst)
 (Sowelt in, aus dem Buche außer Beile hat,
 Für viele Nachsicht brüt. entet sie
 In Überbringen. Kü ist des regen
 Kü: her geht ich schreie. Keine sie!
 Du hast die Solwe Abschied nach Rom?
 O welche Ahnung, mein, das kann nicht sein
 und doch kein Tite! Nicht hat es nicht!
 (Hät er wegen, das ich Rom befeilt?
 (Dann ging keine Rede, Am 10 sei
 Von ihm nicht, mehr die Rede beim meinigen
 (meinen Kindern spricht. End g-leute ich.

Conin. Paris. Paris selbst -
 Mit diesen King en hat ich ihn weand.
 in Paris in Rom?
 Nein es April...

... der Paris die letzten befecht.
 ... Bunt...

April Tite kann.

nach Tite
 Hät er doch das. Schut auf diese Bunt geücht
 (Am dinkt den Reigen der Tite noch weand.

Kält er das Stroh ein Stück gegnicket, das ist's den
 Flempen ruzischen Körnt. Noch seint ad trifft
 nicht zum elige Brud, sie trifft mit einem
 schlage alles was den Menschen hin er luden hoch. Bei lig
 zu Pache stift sie jeden "ent". So das Verzierung
 hier mit schuldig uns wir machen brüder
 (Taub mich gelust. schreigen) dem schames...
 Leinup. (Kist eld' woch, endel) ist er end' hahn. Sie enden woch... die enden, kachas' elbst.
 (Halt eld' lig. eld' ligot. in halt eld' Brant die) lass wir das klar. Sie Junge seint ist es den
 (Krip, tochter mein) schreibe die, das in den einen Brant entickel die
 (Mein' elend) lig er tot im efeld, sie Brant eld' schick? Er seit die Krip tochter.
 (ein elter pläube heusst in meiner Keimel) Sie Krip tochter?
 (der jener) belchem Lichte traut rüchen) ... den als schick' as staut abot
 (ein inung) hebstes bring-en muss' as Bopu.
 (der stück) sei er den staud losen Sitten
 (der huta) wolt gericht in. hawol' er

(Verleihen sie ein cheres Pfand das flücht.
 (Nicht eines Kots beghy es klare hier.) hant lass den Sklaren!
 (hant lass ihn mich?) (Kalt!) (Kann er von Tanguin
 (Bestell' wann keine? Kann aus eigener Kuchenschutt?
 (er muss' verstehen, wie's ein der Spalter euck.
 (hant) macht so schrecke Koffnung euck?
 (und die) der Lohn zum kelen, ergriff ihn!
 (In schimpflich, mich ja Sklave kung zum
 (Mit stolz em thet wunt. Stäub eld' Tanguin
 (Kalt) in dem Sklaren sich reutent? Er wäre
 (Sklaren selbst in. hätte sich preis-gest an einem klug.) einen klug - sendet mich so klein machen.
 (Kluch elndet ihn von ihm) (Ker brand) sogar zeit
 (er sich) pöben (hier) als eld' in die eld' (Sklare)
 (Du) nicht frei.
 (Dein) Vater Töhl. ist noch am leben?
 (ein) immer blin der sein. Ich wöhe ihn

Ich nennt mich Sklaren. Käte von Tanguin
 (Du) stoge einen Sklaren sich reutent? Le,
 (kommen) wie er selbst zu kelen, sich an
 (einen klug) einen klug - sendet mich so klein machen.
 ... noch... Du was, als Kömer kung es sein,
 (Mein) Töhl ist eld' in meines Kelen, rechen ein.
 (Noch) lebt dein elter Veta, Töhl?
 (Noch) lebt dein elter Veta, Töhl?

Von Teil der Bente, den das Kriegs parat
 im Feld uns zurückent. De nächst den dem mit
 deinem Korte! So könnte man es blenden,
 Viel manische Hände ich elafin abhilt,
 Ich hatte Söhne. Die hast du ja noch,
 Die Nacht ist fast. Die Nacht? es blühen auf.

(Geldchen) du redest mir (ist da nicht hohe?)

{ Die Hauptmann läßt die melken das stehen }

{ Durch's Ende Tor nur Vigi eine khar }

{ Von Reiten zog) man nichts nur hin nicht mehr }

{ Dem Handten sie sich schnell zum Kothweg dort }

{ Löwen, es wollten sie ruhigen sein. Hin }

{ Ichts ruhigen Jüges nach Koths über Feld }

Juglein, Jugrum!

{ Doch nicht die Keimel-finde er das fast }

{ Auf meinen Reiten hat ich bald/über } ein

{ Ich selber geht nach Korn in. beste dort }

{ Die Hochguts packel meinem Solus tragen, }

{ (Pindicis das sei die Skaren Keine }

{ Im Stand der die hilt - auch ich man }

{ Das schnell die Trator die Sefah noch heute }

{ (Pindicis heißt Kehen, ich erken es, }

{ Er hüllt in düsteren Schuppen sich in. doch - }

{ Von dem hat schon, den er grimmig soll }

{ Tief in der Seele (bragt der Kothstein) }

{ (Auf seinen Zigen, die die flut ein Himmel) }

{ Bei einem der Nach (beim) eine Kost zu beend. }

Hes Vigi Tor god then

{ Von Reiten eine khar - Ho soll sie noch, }

{ Ichts schwinden sie im Luff des Abendst }

{ Sie handten sich gedücker dem Kothweg zu }

{ Dort gegen Kost. }

Nach Korn!

... sie ...

... zeugt die Kunde sein.

Das kuges blig sie flut ein fernen Himmel

... die ...

4. Akt. 2. Scene 1860-61

... die ...

Am Himmel stehen erde die schon

{ (Und) hinter nicht kann nicht mehr fern sein }

{ Bereit 4 alle, Kuche hat } gekostet }

{ Leschin in. kuge hin in. her zu schuppen }

... Aosta ...

Zu diesen Krüge für das Trinke geloge
 Die Müsi kanten schick dich zu reherpen
 Doch gibt's zu's Zeit. (No Heits) April?
 (Wist im Wein. Rufft ihm. April!)
 Du weckst die sorge stark. Sie haben Zeit
 Senung zu schlafen, kein Tag im Repier.
 Die Kraft ihr beide. Ni. sy ählen dann zu wunden Feten
 Die hutscherstung wakt in. ihr Serisch löst
 ! Deiner Seele Lehung zum sehz. ?) Ahalu (Lid?)
 du (kommt) Jellen ?

... in. du ihm höfot.

Ich habe einen Kanten mir im Dienst
 Jug in den Keimisch deine plüktigen
 und auf den Platz bringst du ein pengosker.
 (Doch heute wird gegast.) Du wackst dein Käter?

Zum Abend noch lud sie uns alle ein.
 Das wecket Neulacht. Warum sie uns gewollt
 und allzumal auf die en Abend lud.

Bei ihm ist alles still, die Söte dort
 Er selbst zu Bett, ich komme eben her. Du kümpferst
 Ich sah ihm küng zu vor, Er schaut zum Kiesel auf,
 (Schweig) sich ein dem so würmelt er es här's
 ihm nicht recht. No hat du deine heute? in der Küche.

(K. wackst) Des ist ihr rechter Platz.
 (Am's obin zu sagen, wif ich dich bewant.)

Ich habe Kröbe, Kellner, Musi kanten
 In selber Kabe, heut's stot du sie uproben.

Dem öffnest du dem Krüge das Tor
 So habe ich mit peim lichen Serisch

(Du Hause stot ihm den kumpfang heriet.)
 Licht über? Nie hell es durch die Rifen schinert?
 Die Tüle sind beleuchtet in. gestohmet.
 Dort waten meine Diene auf die Söte
 (Du Sötte beinert Torheit drühalet ihr.)

... schimpft ...
... dort ...

... fest wie den kumpfang heriet.

(Sie dürfen sich in die Gasse gehen.)
 Die Stimme wackelt. Das sagt uns jede Seele.
 Hast du den Kopf nicht ohne Sinne? Kein das Opfer.
 Nicht das schreit zu führen ist ihre Kunst.
 Auf was man schon - heute gibt's. Fühl sie
 Stille von mir. Kopf? Ein festlich Opfer. Das
 brauchen wir. Was ist es? (ho klump)

Ein Becher voll vom Tisch.
 Wo klump als wir ein Kind das Pfaster trifft.
 ... gütlich.

(Als wir ein Becher vom Tisch fällen. Kein, wenn
 mit weiter Führung ein Kind das Pfaster trifft, so
 (Stumpf in. schrei.) Wo? Dort in der hintersten
 Spiel. Ich, ein großes Zeichen bei mir einig sind.
 ist das die Sittlichkeit ist die Stadt, wie die
 alles erpöndet. Ich. Schachtelring. die Kunst noch.
 Was Dank! für meine Seele schmeckel mit die Sorge
 Leichter sind wir, keine was da toll. Du geh' er. Ton,
 ihr halbes Ende noch stille. Die Kunst wackelt, sie wackelt
 in. Rom ist mein. Der Platz noch leer? So hat zu sein
 die Sehnsucht mich hergeführt - kurz liegt die Stadt
 auf Rom in. trübe Ehre hüllt alles ein. Ein ist
 es sollte jede Seele den Kopf, wie er jetzt über die
 Lippen schneidet, einen. Doch alles schneidet. Ihr
 Finnen hielten den, in die der Mensch so ganz
 sein Führung mit allem Folge bringt, zum
 letzten Male steht ihr herauf auf's freie Rom.
 und warum frei? Seuchen muss was doch
 loocheln soll. (Stark fühl ich mich gestört)
 ist uns nicht ruhm, wie jenen denen, die
 Kraft heftigen Stund. die Kette steht zu sein,
 oder eine fest bestimmte Bahn, so ist es Freiheit
 keine nicht zu sein, die halbe Selbst, und
 meine Gedanken mir, nicht unsere kleinen Kunst.
 Die Zeit fließt gleich, ob das, ob das Auge nicht in
 End, in dem Sinne rechnet.

Ein wie's, wird's ersehen?
 ... soll ... nicht ...

hi kamin, hell auf, toll die freckel schon! hier
 schickeln her. Gott Helan, wackel die Füßchen enden
 stein auf, das hell in alle Seiten schimmer das Licht.
 Beginnend die Sprungtonie, bringt Kräfte her, sei denn
 dies ist ein klein lempfang. Die Repräsentant ist tot. Noch
 ist es Zeit (Krieg) die x Jenseit sein, es soll Tugend singen
 über ihnen kühn, der Lärmel hier, heißt sich hören sie.
 es soll im kampf so viel sein es ein Buch. In der
 men setzen, trägt sie als Kraft, Letzte ein geprengt.
 Des trats? Des reger obängte fink bis spät ein
 schickte, behauen von wärdem Volk, heuten, ... gemeinen Volkes...
 (Wird jü helle mit brütem Senp) (Tugend)
 läßt von Jütoren ihnen das Gesetz mit Linsen
 auf den Rücken hängen. Ich aber, es ist es alle
 was man für würdig hält in Stein ist. hey zu prägen?
 Min so hört; Salts sei pückerne summe des
 ert. Des trats Gott ist höchstes freundschaft.
 Wer ist der trats? Tugend ist. Sie.

... Kraft ...

... gemeinen Volkes ...

trägt sie wie die Republik protestant.
 (Kollt ihn noch mehreres. Senp als heuten)
 Im kampf sie nicht. Sie ist kein Charney-Kampf.
 dem schenket sie bald. sie weiß den kellen nun.
 (wollt sie so schlägt sie auch den kühler ein)
 Für ihn den Takt schritt von Tugend Begleiter?
 sie nicht, sie nicht, es hat sich kellen zu kellen.
 Die Lötter, wägen ihnen kühntest segenen.
 Im pücker topfen Senpweid, so hat es es, kein
 süß Gefühl der Kraft, kein ich wägen von's Volk
 mit die in Kaffen wieder tete. Jüht ist's roher.
 Nein, nein, jetzt geht's weiter. Ich bin ein
 Ziel. Auch 3 mal hoch Tugend.

... Senp ...

(Kühntest) sie

(Sind abtunnt dir, daß die Volkes Ohren die Gespen
 im Innern hin) Dort steht der Richter stuhl
 Und jedes Auge sucht den Richter schon!
 Als jagt er, es gibt ein Aufrecht mehr!
 Als jagt er, schnell? - Der letzte Land vermisst
 Im Himmel, laßt die wir ein (mit der) (z. B. mehr
 Und nicht ich dem? Es bringt der Meig & Tonen
 Die Meines Blut verromen zu ein her
 Doch sind Hyame schneigt die Kar in. Blatlich
 die letzter Seele smart propochen, in.
 Hoch über zolen Zweifel meine Kalen seit
 Aufstehen Knichtgen Kandeln mich (p. Schottson.)
 Vor meinem Blicke steht der Toten Land
 Vorstut bekennt von wollein Stein verolle,
 Die & ein Knecht Lärer trift das Volks,
 Und was wir Ohren. Langst schon hat die Zeit
 Es hatte still zu tragen nach plecht.
 Denn in ihr selbst lagt ja oblagin die Kildung.
 Ich hier nicht - Ich seh die Lampe funtem Strahlen
 Des Kinder Losen Altes. Jede Lehal
 Ringt doppelt tief, soll sie mich Engern triff,
 Bis endlich schlendend mit den öden Topen
 Der warte ging der jense Komol erwidet
 Und Kom? - Ich ahn es seine hehe zu Knecht
 Bequid ein dem, tag Ohren, Tag ents chei det.
 Nicht Tapferkeit, nicht seine Gedehere Fiore
 Sind es so hoch erheben, es stem in
 Beim Jund von seiner Obrecht zum Last
 Jelm unser Beispiel gethen? Das ein jeder
 der Reputirk entsagend Ernst in. Ohren
 Sich selbst in, mehr noch als sich, selbst sein Liebt
 Ein Opfer bringen muss. - Ach was sche
 Es klar mir, besich ihm sel, doch mein Knecht
 Und abdrück, milden nicht.
 Die danken dir. (Votiv)? Das Ohn miest Komot zu
 wachen. (Die?) Die Stund, hoch rober. Mit schenem
 Blicke erwarten ist deine Anknecht, schon
 für ware Löwe hangend Land, bald den
 Wohl ob dem Volke die Verzierung zu
 Kinde. Durst hand es noch. Das Volke?
 Es sagen zwar, es hat jeder der Väter sooo
 Auch den Tod reichent, doch sei es für entschuldigen
 Wenn der kein Nachsicht über. Am o - hat das
 Wie würtet ihre Knecht. Aussellen sie ihm

Die Meeres ein en Ohn als Volkes Tonen
 Vom Marsfeld her. Dort steht der Richter stuhl
 Und jedes Auge sucht den Richter schon
 Und hand des Spruches, der auf neue Kom
 Vor stören in. vor Menschen gründen soll.
 Nicht zogen, das ich, wie ein Mutter Fuß
 Neben im Himmel, das der letzte Land.

Die danken dir, das Gnade Ohn gerechent.
 schilt Ohn in. Jener die Väter, auch
 So las sie Fellen, liegt in deiner Hand
 Doch alle Recht.

Des Volke haust auf den Heerde
Der mit dem Blz sing die Tugend bringet.

Dies ist uns - wenn die Götterwelt mit sich
 ein Wort ist! Die Götter, die Welt hat ihr Zeit
 von uns ich auch im Stillen hat - ihr geht Kraft in
 Mut in, zeigt sie in einem Spiegel wie die Schwärze
 Bild, die stumm Sprechend noch sich wächelt in
 den Staat regiert. Der Tod des Volkes treten vor die
 Seele mir die Seele, die ich selbst geschaffen es
 durch mir Kunst. Sie sind gewicht zum 2. Male mir
 Ich darf we, ihr nicht greifen mehr. I hat Dank dafür
 Herbst mich Rest, die Jahr zu Leiden. Wohl läuft ich
 gegen, da ich mir die Stimme des schmerzigen hörte
 in die Einsamkeit. Nun ist Entschieden zwischen Comis,
 nur. Kom hat gesprochen Wort des Volkes, stund.
 Kom hat gesagt, Betont nicht soll nicht sein mehr
 den auch die, strengen Richter, hat, wenn ich, geht
 ihr vielleicht den Rath zu stützen die Seele, die
 ihr selbst mit mir begreift, weil durch Zufall
 sie auf uns zueht in, auch ein schmerzlicher treffen?
 Doch zu Fall? Nein, es ist der Jünger Lüge, so klar
 sie noch kein Lehrer ihm verkündet. Sie prüfen was,
 et wir es kindlich auch, den Sinn zu legen bis es, neuen
 Staats die Vorfind sei in. Man für die 2 Welt, 10 Jahre
 Kom? Tod ist der Staat, wenn man in feigig schwache
 gegenwärtig ihm, wie auf den dort? - Das hat ihr
 nicht gerettet. Das eine Licht, ihr Welt es nicht
 verwerten, es kehrt der, ihr Form zur Quelle sie alle,
 Kommt das es denken (Gedank) / das ein (Gedank)
 Die, wieder, oder sie, er noch 10 - schick) es nicht
 by tugend Solme schick) 10 - wenig es.
 Von tiefsten Leben, ein Verstandeter sich
 zum Himmel schreut, Kommt die 2, denken (Gedank):
 Die Welt ihm rechten, sprach das Wort des
 Antwort zwingt ihn zu seinen fallen
 ihm sein Vergebung bitten, das der, die 2
 zu binden ihm, se-ergo! Kom hat der Tod
 von demem Richtig stellen sich, er tot sein
 Soll dem dem Form, nein, nein, es ist unwirksam -
 Ihr Welt es nicht
 I findet, die sie ich hat keine Solme zu verlieren mehr.
 Ist noch ein mal in deiner Form (Gedank) in, tuoter
 Kinder, ich, nicht es, doch nicht wenn sie dich
 zitternd mit getändeln handeln muss, Leben
 sterben? Dem geh zu Leiden, Kom Form
 Herend des Verstandes, Gott 2 - Linsehen
 sterben

... er hat im Grunde vor dich geschlept.
Sei er auch schlecht . . .

Das tiefste Meer dort zum Torste ziffer

Soll ich festigen, doch' ein Sohn? Nein, nein,
Das tollt ihr wie!

Wimm sie zu pflich, das nur der Tod verleiht die große schuld.
So wird das Opfer, das sie dem Saich mit seiner Seele bringen
Tut, sie sie dem König zuent, dem zu verfluchen. Auf diese
Keine wird der Tod für sie zum Kollat für diesen einzigen
zum letzten, der sie ihnen noch er eingang, dem sie befehl
Am einen Leben sie von wachen jeder Augenblicke voll
Schwarz mehr lual ent halt, es die schwarz, od.
So brist zu erinnen wisse Alles (schwarz) stot.
Setzt zum Leut, auf die Faktoren her. Sie ist es dich.
Der Götter dank abgibt. Doch führt mir diese Straube schuld rophi.

1860
(Mein Wunsch das kurze tönen (los) fernell)

Begegneten die Feuertoren nur
Sie schulten welt immerwot denn es ich (im)
Der sind des zimmers frage, anwiltten sie
Das heupt tief ein - nhr leine soh, mich an
So mit lual, nel in (schwarz) dich ich selbst
die tränen nicht mehr hemmt. - Brüt, sprüht
Das forum trüht. Meine Töline, bleib!

Ph. fordre sie von kleiner Hand zurück
Neh von dem lötem Raum (, die sind gut!)
In ihrer Teltigheit trifft sie kein klang
Der uns erschreit. wild in, richtig schauen
Sie von der lichten köhe ein die hellen
sie in den sen len ihrer Volken. Torone
Hauptlich branden. Tümm trüht auch
für ihrem kreis in kairt in. klar
Die her. Seret, hiebert. Dem menschen
Der frischen schuld in, unswind blud obalin
Die leiden schaft ein schwalen frade heist
Dem menschen sabbone das mit, stühl
Das er des gleichen soos es sich bebrist
byfargenupf rill in, milol dem menschen sei.
Die stürze wird gut nicole gegen Rom
Aron selter indersprich die, (oder p. lantol)

Da toll es sei der Menge bei fall, denn
Die stimmung ein tage deines spiritus krat.
Auch er ist stark von brennen, hört das lütel?
Auch deine Töline Brüt, Brütin!

Da höchst hinw in Kirt (kalt in, stürmen)
Kalt deine Hand - o daweis war dein kuge
(Nicht so, es obä um meine liebe kartol.)

1865
Sie schnell verpicht das Volk den sterel, die 65
im Vorsatz schon wstücket.
Sich sie sich lied an flid zum kette schlingt
die uns zum Agymusel daweis ches chine, reist
So lütel kuck tanger spruch in, kinslet Rom
So müte die Helt uns, mawst obä die Tölin
ofin selbe in zum hebe sie emingen. Laub in
zum forum pher, auf die Faktoren.

1866
Die Feuertoren strühten stürm linas in

Auch es ich kugte, ich mich eineren so
mit lual, nel in, kairt in, ches obä kugst obä
Töline lang erfüllte meine Brüt. -
Du schreigst, o kairt . . .
. . . Obä . . .

Weil ich sooft es Opfer sie geschmückt,
für ihre thrahten? können sie zurück
Hob ein elegen schuld, ich soh' es trocken kuge
Sie ich sie trocken kuge oft ent, erndt
Auch ilmen selbst den spere perrist, zum kug.
Auch kuckes Hand! Mein Tümmes empöul
Auch schon daweis gegen dich.
Auch gegen Rom.

Der hund von brennen des kates schrecklich lütel
Kunne Töline zum klopft nebleumel,
Auch in den . . .
Auch in den . . .
Auch in den . . .

Da höchst hinw in Kirt (kalt in, stürmen)
Kalt deine Hand - o daweis war dein kuge
(Nicht so, es obä um meine liebe kartol.)

(Berechnen, nicht immer sprechen uns)
 Mein Tennes Leib! (Ia schenken mit dem Leben
 So Leben wohl. O keine nicht so heiß
 Auf meine Hand! - Nichts ändert das Loos
 Wenn dieses Herz auch bricht. (Das Weib liegt)
 Was im Abgrund der schon unterschritten das
 Was es mich es Mann zu lichte bringen.
 O Knecht! Vater! Menschen des Kammers seid
 Mir güldig, halter das schreit auf!
 Die Menge ruft) - in bricht den Stat!
 O höret mich, ihr hört als Tiper Schein)
 Der seine jungen Dinge die Hüfte sucht)
 Sieht eine Noth. Die Menge schreipt - O
 Gütter - Heuch sein. Seid. Die Jüge unbekent)
 Es hätte die Medusa ihm versteinert!
 Meine Töche Mars! Marken stürmen
 Dem Kopf gesenket - Titus heint!
 Ihr steht. - O haltet fest ihr Stäbe!)
 Still - verweilt! Heh über Boden trankel.
 Der Tag schickt! - Kings Henken nun -
 Sie sind entflöht! Kalt ein - mein Blut!
 (sinket den moostig nieder)

5. Okt. 2. Gene 1860 - 61

Kurfürst, jagst, gehetst von allen Seiten
 Wachsen kein Lebenskraft in. Tod
 Sie sollen uns doch, nicht lachen trägt sein.
 Aus gegen Heß, Glück gegen efluch.
 Was wir versuchen, mögen nie zu stehen

+ ... bald kehre ich zurück
 + Und dann las trauern uns, das Ross Lenchide
 erfüllen müßte sich an Tausen Bäl -
 Das beten uns, das bald die Jüde schlief
 Kunst-Taus sende zu dem Lethesstrom)
 Wo wohnt das Volk ...

+ Wenn er die Tore schlägt des Feinds Stimm. 67
 + Nicht heit verloren wir die Töne Ast.
 Die Stünde, so sie fern fünde Tuf
 Beschlüssen, nicht sie fort von Haus altar
 Gott in das Stat. : ich kehre bald zurück,
 An unsern Bäte sich erfüllen müßte.

O Knecht, Vater! - Warum läßt ihr mich
 Allein im tiefsten Leid? - Die Kammers müde
 Ihr seid die letzte Zuflucht der Beschlingten,
 Herum seinen Knecht, o herunt das Knecht teil.
 Warum dein Toles, teilt Mütter Herz!
 Ich kann nicht mehr, die Knie rücken ein
 Die arme mir vermag ich noch zu heben
 Setzt in. Tömen seidel ich durch die Holken
 bebannet euch
 efluch den Veräutern efluch!
 O unsterblich Totes Volk! wie oft erhebt
 Ihr kein Triumphe jagt, und so wird die
 Knecht, Marktes nie wird kehrt aus der Welt
 Was ihr die Bente in die Häuser flucht
 Sie u. auch gab. efluch den Veräutern, efluch!

An diese Stelle S. 157 5. - 16/11. die
 Knechtens ringenholter, die in den
 Feinden andern Gastungen fehlt.

5. Okt. 2. Gene 1866

efluch die Knecht, mög dich keit.

Sie stehen sich mit uns zufluch nur auf
 und ein Versuch schickt em beide obich
 it's ist's em besten jetzt, meinst du nicht auch?
 Wenn wir mit letzter Kraft zum Kupff schicken?
 So sie uns schon vernichtet können in.
 Des Römer volk em tiefsten Stundlen klutet.
 intheiler k'empfen die Kutschmannen jetzt
 auf Tod in. Leben für die eigene Freiheit
 Die Römer handeln oder hier em nie
 Nach feigen bit wir kuchen. Salim sich fangen
 So thückel doch klamm in. End em jede Brust.
 Verwundung, Angst in. Hoff-herrschaft in der all
 Und Brust. selbst auf's (hymene) p'etoffen
 Lebte an die Träne auch (als em den Strich).
 Meinst du nicht auch? In Stunden hoffen jetzt
 und warum sei's genau. Es ist das Letzte
 (Was wir noch haben können) Nicht die Siege
 Die Romus empört kraft aus Abgerungener
 Ueberreich steht in. Best als höchster Kulturen
 empfinden meine Brust so tief mit klamm -
 dem belohnt sich's die trübe volk, beim Rom
 An herrlichkeit so reich nicht wäre, wenn
 den Thron die Hand uns schaut zu legen nun?
 Ich höre es nun in. nimmer mehr g'sten.
 Nicht diese Siege (sind's, soll aber das)
 Ich nun gestehen, ja gestehen muss
 (Es sind die letzten Liege Mittel, die wir haben)
 "bleibt uns nicht mehr übrig zu gewinnen.
 Und ob wir hoffen können (obwohl das
 Nach schreien jetzt, bald liegt es klar vor liegen)
 Beugt dich der Kampf der letzten Nacht so tief?
 Kerns Stück, das allen Partem bei endgängen.
 Verloren ist zum nel, doch zugewinnen
 bleibt alle noch. (Ich unsere Galunen wollen.)
 Der gleiche sind hauch spielt aufsitzen in glücke.
 den Berner Romo. So ist es mit dem glücke.
 Vergessen sucht em nach Vernunft in. Thücht
 Der Jüngel lenkt's. Geringen mag nillert
 ko-jender, der ein küchig lat, chraner K'eben
 die Belin betritt in. Fe trotz Blut in. K'unden
 Aus dem end hält. Als die Li-belle sind

Un immer Kopf schreit . . .

Laut ist zum Angriff die Selegenheit.
 So besse, weil sie k'ontig em erwarten.
 Wenn die Kutschmannen k'empfen jetzt in Rom
 für sich in. Leben, od. wenn sie k'empfen
 sich fangen haben, herrscht K'utschmannen doch
 groß Blut. selbst in tiefste Hey's k'empfen!
 Lebte an die Träne mehr noch als em Rom.

. . . tiefste Hey's . . . doch es em Rom . . .

zum letzten Mal! Die Tage sucht, die Rom
 aus Abgerungener

Wenn lohnt es, für Rom nicht eben Rom
 um K'undertausend zu greifen an das Leben?

. . . doch gestehen muss ich . . .

. . . jetzt sich fass . . .

us...

... unter Leinwand...

Mit Präsentkraft die hure aus nach Korn;

n. ist die letzte, gut! . . .

. . . V mir . . .

n. Friederkehe . . . ja stot wolt ich dann
als Sämann sötung vortmit. Fager stellen,

Ann zu antgeben den kullen, selbe trifft.

. . . noch da . . .

fügnote!

Kinne Spiel v. Bopen-stato der Gyperschol.
In steset gerichtet schon?

Sere stum der schloost-Subgeusok, da
Könnte . . .

n. Wie im Leben mir gebreht, sie haben's
(Doch) unter nicht regerem, das ich einort
Ihr König hat stot oben und es Korn
Wohlelen noch dem künftigen Lechleant.
Sie heißt die für-gend v. die füngend-got
die Zeit vor noch g. in der Zeit die füngung
Ablass Italen, fängt einer schag

Gahrner, die keine Aingot kernen -
Leicht sein das die den Thron im fremden Land.
Das dieser Haus stes Korn wie kein Krost
Von fern beschloft bis sich das schick so al ändert
und es. jünick führt an den Titan-stand.

Italen verlor ich mir. Ich strotze
Lg-lamp ist, keim die hure was nach Korn)
Lund die mir abgehän, so will ich noch
Kopfen mit den Fäulen - kein Wein, nein!
die letzte schloft! - (war es die 1. 'stoch)

In velen fopten - Keim's die letzte ist,
So wünsche ich, was sei das Mädchen wahr?
Mit welchem Armen bilden Kinder, sebekken)
Fors mit dem Tod die Seele jenseits lebe
n. g. nach dem sie sich auf heben, hier)
Beschäftiget, so warte sie entz. stot)

And tehe schwindt voll oft zu dem Kreise)
So sie leint brate. Da dann wolle ich
Als kochte sie vor künftige Fager stellen)
Ihm zur Verzweigung bleiben bis sie sich)
Der langen langen Anlen zu entgehen)
Die Klinge streife in die Bunt. (Jetzt kollen)

fu anders, kollenken, treyn kenden)
Die Körner mögen v. den Thron erklimmen)
Da das was bilden, eh, die letzte, fümke
Non Topfkeit, den ich in diesen Föem
Mit Mirk' gewockt, erbricht.

(Nicht die die ötte noch re. öhnen, eh)
(die schloost beginnt?)
(Ich söhne einen Trauen.)

So trink die Bick, die hell v. glängend sind.
(Den nachen stum der schloost-Subgeusok
schante?)

Kömmt ich an Ziechen gehen, die es (nicht)
 Mir einen klotzen in die Seele, baten
 Doch spuck - was stunkel im die Nacht enthielt
 Es fließt bei klarem Tag, klarem Tag
 Als leeres Spiegelbild in Rauch dahin.
 Das wie Licht, lüfte schon ein feiner Kinnend
 Als vor von Einheit vollen Tage, oder
 Was bis vor Rom gefühlt, zuwack sekerheit.
 Von schmerz in, Folge, wie der sticht mich
 Als Taget hin in, über dacht noch
 Mit bang ein Zweifel, was es heil selbst
 Nicht steht ich schlafen, doch das Auge selbst
 Sich im will kühlich in, was mich trug ab
 Entschand der Seele. Plötzlich fand ich mich
 Nicht was so so fand ein Schlaf, per Trauen über klar
 in, blutlich, wie ich auch hier sich in, hore'
 Schien alles meinem Sinn - ich fand mit karkis
 In Braut noch mich, für schon mir Lieke
 Inu über Tod in, prob.) Karm hatte er
 Des hat genannt so fing er an zu sehen
 Und senfte hoch, es tri in Toles malen
 Lass es ein Mann hin stuhl, Ich schon ihn an
 De flet sein Kaupt mir Klanten in allen selbst,
 Mit staren Augen, Blut sprang auf zu mir
 In wildem Schrey, gegen, schlag sollte ich
 Noch seine Toppel klären, da fuhr ein
 Deyoffen Mund ein Stimm in, stuf mich
 Das öde Blau wie über Land in, Meer.
 Auf einmal Klang es mir von Lieben tropfen
 Ein Schütz, schnell den Fuß, Kalt sang, so wie
 In's tiefte Aug in, tau melnd stünge ich
 Zum Abgrund hin in, fand im Lache mich.
 Ich bleibe der simier sehen Li bylle.
 Ein Traum in, die Li bylle?
 Dort kommt Hellin, den in was Rom
 Am nahe Birkel, abgewandt.
 Du bist
 Was mehr ab Träume sagen.
 Du bist

Lass mit dem Apparat das Trugbild
 Der Nacht entflichen.

Als wir vor Tüben noch Negi flahn
 Ich setze mich umüdet auf das Lager
 Bis Khuy in. Lorgt mir die Augen schloß.
 Was mich trug ab verschamm in Trüben Kede

Du fand ich mich
 nicht was ein Traum bei sonst . . .

Mein
 Mit Markin im geschmückten Brautgemach

plötzlich ward er bleich . . .
 he zittert in, auf den Boden sollte
 Sein Kopf gespritztes Haupt, Ich hob es auf
 Ich sollt' es küssen, bis den Lippen Lüge
 Es bei einstrumen in, trieb mich durch die Lagen
 Die bilden selbst, bis kelt mein Aug, bestarrte
 Und ich als Tote bei dem Toten lag.

Was gilt mehr?
 Am meisten soll Hellin, den in
 Am nahe Birkel abgewandt.

Letzte heint' uns jener Feind
 In jedem Tag den Fötten blanket, so er
 Nicht fechten darf - - -
 Ich will es selber sehen -

er hat gesiegt? -
 Negerens Stamm zu sich, sein Abenteuer auch
 hat dankbar mit die Sprüche bei ein Loken,
 Dem wider uns ...

Ich's eine Kunst? Für die ein König kämpfte
 Kein ~~ja~~ mehr! - hat für ihn & sang zu dir.

... erfüllen - & ründ ihnen keine Post ...

Hört ihr der Negu kildolen Siegeslärm?
 Der Negu! / Püvüris! wo kann nicht sein
 In fast rund tausend Klängen. Jener Feind
 In jedem Tag, so er nicht fechten darf }
 In jedem Blauke, wo kann nicht sein
 Nidum meine Liffen - bald kehre ich zurück
 Wenn der Negu stünd im weißen Kleide
 Am Claren Bild, das Stenke Kuge glüht
 In Menschen Pulvis, unerschütterten Blicks
 Schaut sie nun voraus oder rechts noch links,
 Als sie, sie nun das Füll nicht die Sepahi,
 Sie eine Rauche Fötten Stenbo
 Drängt sie ein aus. Keg Fogen schied in. khar
 Glück einer Mennne floh vor sie geschen,
 So stürzt sie fort, der Greten herunt sie wüch,
 Es sinket der Hell, die Fallis alle fällt
 Mit einem Male steht sie auf aller Höhe
 Und hat kein Flatter ihr Leinwand im Wind,
 Für eine Fahne, was erhebt in. Best
 Drängt ihr die Stüt der Negu nach. Das ist
 Nicht Menschenherd, was sie emporgetragen
 (Ich's eine Kunst?) / Pant, Fütten!
 (Hat er gesiegt?) / Leinwand alle fliehet!
 (Wenn gegen uns) / Kämpfte eine Mennne die
 (Ach, sie alle kämpfte Speer. Verwundet bringt
 Aus ihrem Hände Gegenwalm in. Rauch.
 Dem Sitter selbst jetzt steigen für Vagnin,
 Ich tritt vor sie hin, ich kann es tragen;
 Her alle, spud ist letzendig tot,
 Und teilt nicht mehr das Los der Stub lichen.
 Ich sehe mich noch Jethes stillen Händen
 Die ruhig unter Toner wider fließen
 Leberlicht handeln meine Föhne dort.
 Du Köpfe bin ich nicht mehr kinder los,
 5. Oct. 4. Lane 1860-61
 In Raue flüht, drängt ein oder diese nach
 (Bringt einer Brände, kauft sie in die Zelt)
 Das sie kerpfeifend zwischen schreit in. Flammen
 Nicht mehr / erbrinnen) / Niemand schaut, dem stand

er ist tot! Ach das mein Schrey den Orkus nicht bewegt
Nur ihn zurück in meine Arme ruft,
Nun o Rahn, der Lige meiner Liebe
Du stehst ihr zum schönsten Thronen werden
Nun wüßtest du ein Grab,
Der Kind der Götter kommt es nicht entgegen
Daß auf dem Stand der Wale so viel Kämpf
Nur thron heit zu wolle stündiger des Kinnens
Nun trafen wir zu schweben Stande dich
Sie stehen im Vergleich bar wie der da
Nun heilt behielt ihr Haß. Du bringst den Blick
Nur spielend durch die dunkle Litter tröcke
Ich fleh auch um, um einen fleh'ich nur
Eum so viel Opfer als ich auch gebracht
Daß wie ein Opfer mich die flut verzehre -
Du reißt auch mich - Ach zu den Tollen führt
Der Tod allein. Ich stolze der
Der Bräutigam steht seine Königin
Nur nicht den Bestenung aus kyprenen mir.

5. Akt. 3. Gew 1860-61

Wie du befohlen stehst es, im Gesicht
Es ist zu und Kriegs dinst geglicher, kuppelstet
Lopar der Vitre Lohm. Das sagt ich nicht.
Ich zwickte dem schweizer Glock der sprach:
Auf jedes Leben steigt dein Vater Land
Der Anpruch bei. Se alt ist der Vertrag?
Nur eine Last! Problem mir? es ist
(Für König kinder los zu leben. Was)
Die Vitre Sibery eingewen Lohm behalten
Es schick es mir. Das willst du Tüblich?
Der Lohm ist eingestelt, es schweizer kinn
Mit Lohm dem kuppel schick die Reichen kinn
Nur schick sie trotz gegeben mir. So und so
im schwerer Kampf, weil es das Letzte gilt.
Zum Fall, zum Fall, die 1. Tollen sind
geschlagen schen, die werden im Lechänge
Nur gut zum kuppel auch Befehl?
Sie griffen an n. nach n. näher kuppel
Nur bei die Gerecht.

Der kuppel sie nicht zurück?

5. Akt. 3. Gew, 1861/6.

Andern in es at;

Die Vitre kuppel behalten ihren Lohm;

... Kucken ...

Angewote!

Die Brüder vom Feuer durch tobt

Das Leben küßselbrüch! Du hilfst kein Aug
Das kein' ich gut! -
- sie stundt noch -

Auf dich tobt! Du joldnes Sonnenlicht
Hilft du mir leuchten noch am Hochzeitstag
Kerzen verbrüch du heint zur Hand schon

Dem Toten opfer mich ich dich!
Du magst es in der Unterwelt noch räumen
Zum Kampf! Denn reich ich dieses Leben
Im schreisten Pfad mit kleinerm Anteil der Höl
Das sie mit dir es in der Abgrund stellen den
Auf kleine Stammes Saab es zu erhöhen.

Verlust du mich die Zeit. Die sammeln sich
Stunt ihnen keine Angst! Du stellet dort in
eine zelt dinge, I meine Schwert
Die das himmelstocher im küssen tief den Feil.
gehört im fesseln der Kette der Feder schwar
Die die seßelt in. plümderte.

So triff alle Romer sie!
meint schmer - still - sie heft die Kämpen
he seufzt, sie schlägt die Lipen auf (soll)

Ich bin zum Toole brüch!
Sticht mir das Auzel du heint, auch staus ist
Nicht staus mehr. (Aus seinen Lipen fließt
Die Lipen dem der starken Lech Prot.
So weihen die Sötte im zum hater gang.

Leift mich zum schreit, wenn gegen das Lehngas
Lelingen soll der Lieg, wenn friel Markes?
Ich soll - Ich soll! Hoch einen Blick! (Ich das
Mein Brand geruch? Das Brand tobt walt mit Keiden
Und Hy - gütten brint bestent?

Du joldnes Sonnenlicht!
Hilft du mir leuchten in dem Hochzeitstag
Kerzen verbrüch du an des herten Vor.
es überhelt schon - Ich mich -
Du meinem du verwech schon der Bohron,
Es ist nicht mehr, Ich mit der schreck das Licht in dem (Hale,)
Hilft man ein das ich jetzt.
Lecht sie mit einem Schilohem bis wir Loken
auf die Ruhe stehn. I meine schreier.

Ich will dich rächen, ist das letzte doch
Es du das Brin das fern noch guten kann.
Zu dieser Feiche Brent. auf ich dich.

(Noh in dem stogpochen Rufe maggt du's (wachen) räumen)
Das kleine Stant ich dies em Hande mache.
Zum Kampf! (Denn reich. Altem bekens ich)
Du schreisten Pfad mit kleinerm Anteil der Höl
Ich müß gegen dich die Sötte staus.
(Ich bin geruch!) staus ist geruch.)

Nach meine Kinder Art. Mit welchem Namen
Die Götter hat die Jugend ihr Entscheit
Dem Alter laßt die Frauen ihr als Glück
Zu schreien dies er sein, daß zitternd er
Den letzten Dienst erweise seinem Herrn,
Ist kleiner hier, der meine Brust befreit
Von langer Qual, schelt sich keine Hand
Tyrannen zu töten, der nach was den
Sein Tode sind die Opfer zugesandt?
Jetzt ist die Kralle des greisen Königs warm
Laß seinen Tag mit dir, Ich bleibe hier,
Auch Bünt, tot! Die neid ich Bünt, dich!
Du schufst im Irkus deine Töchter großem
Ich hat nun Keimut broken nicht so viel
Was mit dem Stamme ihren Leib zu stecken,
Hier liegt mein Reich so klein, das so bedeckt
Mein Tyrann kleid, Von Kämpfe, & überhand!
Zytrament lege ich dich auf ihr Grab,
Die Musem fluchen.

Spawidius:

O Schwach, der Sieg versäumt!
Ich auch dem Feind entgehen, für den Rückzug
Nicht so zu kämpfen jetzt - Ich auf Tyrannen,
Nimm mit dir mein mächtigen Schwert?
Noch kein Triumph schleppt er ein sagen dich,
Ich stehe auf, Schrecken heißt der Feind
Des meines Sohnes Hand, ein Tiger stah
Auf den sich schraubend stützt ein schwacher Stein
Im Todt zu standt, der letzte König Rom.

Das Hellius

Den Klumpen hier, der mein Lind & eheßen
Laß meinen Vater, daß nicht Irkens
Zum Kapitäl ihm, im Triumph schleppe
Auch ihm alle Tödel in das Füllig sprücht,
Mein Blut & Enigt! Die gram sind diese Welt!
Auch Büntus zinkt - das Namen spiel ist ein

So michig jetzt, trockung zuror so hoch
So ringig an dem Tor der Kriegkeit!
Auch doch was schlecht ist, eitel nicht mein Tim,
Dass ich mich zu dir vor die Richte tage,
An sehen! Ich hat ihn wischen schon
Die Töcher kommen, sich in Komich, nicht mehr
Sie sind ertrübt! Man laß mich unternicht.

Denket mir Kuffen ein den Volken griff
Die Hand der Götter ist die hat - gewerter!
So alle Macht der Welt sich heigen zimm
Nicht operel, zu erheben noch ein Krewt.

* Hellius Tyrannus S. 173 - 2

==

Tubens: Du hast dich über Menschen Fuß erpor
Der Götter heiliger Jow hat dich Gemalnt.