

## **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

### **"Adolf Pichlers Dramen und dramatische Fragmente"**

**Pokorny, Dorothea**

**1930**

"Die Tarquinier"

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 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 <sup>Vejer</sup>  
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 <sup>auch</sup> 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 <sup>A</sup>Aufführung 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 <sup>erste</sup> 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 <sup>revidierte</sup> (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, <sup>denn</sup> 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. 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 grosser 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 <sup>das die Tarquinier</sup> 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 <sup>4</sup>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 Vieren 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. <sup>Se</sup> 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. <sup>Se</sup> 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 einschlämmern 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~~ <sup>dadur</sup> dass (der Führende) in den Hintergrund zurücktritt. Die Irrealität der Kampfzeit ist ebenfalls typisch Shakespeare, ebenso die Art, vor der Schlacht <sup>fast</sup> 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  
402  
auf den...  
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 Vorklangszenen, 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 Eum<sup>h</sup>nide, 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 verwertet, 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, <sup>Sohn,</sup>  
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.<sup>4</sup>  
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 <sup>den</sup> 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.<sup>4</sup>
- S. 88 <sup>6</sup> Schwillt dir das Herz so mächtig? Weil vielleicht  
Tarquin an deiner Seite droht vor dem
- S. 93 Ihr einst gezittert, als er Rom beherrschte.<sup>2 4</sup>
- 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.<sup>6</sup>

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 "Tarquiniern" 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  
r. 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 S. 82 die Senatoren von Tarquins ehemaligem Stolz. Ein 485 Trompetenstoss und ein Diener verkünden die Ankunft des Publius. Von Cäsar spricht seine Frau und 491 Publius, auch Brutus fragt: "Was will der Mann?" 490 bevor Cäsar zu Wort kommt. Das Gleiche gilt für 492 Tullius. Auch ihn spricht Brutus an: "Was drängst du vor?" Brutus spricht von der Publius Rückkehr, 493 dann erst spricht dieser. Aquil wird von Publius und Brutus gehänselt, ehe er als Mitspieler auftritt. Der hereineilende Titus erhält eine Rüge 495 von Publius, hierauf er antwortet er. Publius tritt zwar unangemeldet unter den schimpfenden Soldaten auf, aber hier erhöht es gerade die Wirkung 496 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 4106 Sklavin sagt: "Die Schwelle streift sein Fuss", währenddem erscheint Aruns. Herdonius tritt unvor- 4114 bereitet auf, doch konnte es den momentanen Verhältnissen entsprechend nicht anders sein. Das Gleiche 4116 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 4120 letzten Worte Sabinens auf, während er eintritt. 4126 Davus tritt unvorbereitet ein, er soll aber auch, da er die Rolle des Lauschers spielt, von niemanden 4128 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.

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.

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,

Realistik 1, 407

S. 141, 161

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" <sup>leicht</sup> 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. Oktober 1916

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<sup>er ist</sup> 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. Bol. 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~~ <sup>Achtung</sup> 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 Lueke  
 11.11

*Handwritten note:*  
 11.11

*Handwritten note:*  
 D. v. d. Sprossen, Kunden in  
 Kassen d. histor. Dramas  
 Kassel bez 1901

*Handwritten note:*  
 Victor Lueke: Dichter u. Genie  
 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 <sup>hier</sup> ~~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. 2

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 <sup>Yüer</sup> 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. v. S. 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 <sup>versucht</sup> ~~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 <sup>auch</sup> 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."

133

"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

Zitate

Machtgier der Königsfamilie, Kleinlichkeit des  
Veiers 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  
sitzest,  
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<sup>glü</sup> Sorge mir.... Doch so! - er über-  
legt.... Du warntest mich ?.... Horch! Schritte...  
O eitle Hoffnung<sup>nähren</sup> 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 gemässigtere Ausdrücke. In den lyrischen Partien, in der Liebes- und Sterbeszene spricht Augusta in vollen fünffüssigen 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 den 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 Pichler~~s~~ 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~~ <sup>Meinen</sup> 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 Hoch-

gestellter 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 förm-

lich 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 ihr

~~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 Gediogenheit (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. Bf.  
S. 425 ff.

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

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

S. 96, 207, 233  
4 11 270, 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 langes 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 vorwieg 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 fertig 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."

*Wozu* 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 ?

*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! <sup>hly</sup> 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, <sup>war,</sup> 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 <sup>A</sup>Byrer, 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 "Lucrèce" 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~~ <sup>weil</sup> 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, <sup>c</sup>se 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 Delphé 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 sessor  
consuli nupta Bruto erat, iamque ex eo matrimonio

Robert Anschütz, Brutus etc.  
sein Motiv "Kien 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~~<sup>Frau</sup> 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-Verz. 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.<sup>4</sup> 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 Nefte 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