

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

"Adolf Pichlers Dramen und dramatische Fragmente"

Pokorny, Dorothea

1930

Rodrigo

R o d r i g o .

Ad. Pichler, Könige der
Sennanen, 2. Teil
Die Geschichte d. Westgoten
München-Königshaus 1801
71

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

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

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

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

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

Bd. 16, 273

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

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

~~Verlauf war ein reines Folgedrama.~~

Exposition:

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

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

0. Späts 1818, 53

Erregendes Moment:

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

1. Hauptpunkt

2. "

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

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

Anschliessend an das Geschehen des ersten Aktes

verläuft die Handlung des zweiten Aktes.

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

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

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

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

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

3. Hauptpunkt

4.

4

Ende der Liebeshandlg.

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

Ungeheures Moment:

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

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

1. Stufe d. steigenden
Handlung

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

2. Stufe d. steigenden
Handlung.

Bd. 16, 259

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

Der Kampf kann nun beginnen.

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

1. Stufe d. fallenden
Handlung.

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

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

Katastrophe:

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

Bel. 16, 273

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

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

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

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

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

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

M. Enzinger: Das M.

fehlt, als Chance bed.
kritische Vorlesung, ungeschick
1922, S. 23

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

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

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

Gestalt seines Helden und wird so reizloser.

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

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

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

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

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

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

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

Psychologisch schlecht ist die Wahnsinnszene im 4. Akt. Sie ist an Shakespeare angelehnt, doch bei dem britischen Dichter ist alles psychologisch viel feiner durchgeführt. - Zuerst lässt Pichler den König sehr vernünftig reden. So antwortet er z.B. Diego:

"Doch Possen, Possen! Tote trinken nicht."

oder:

"Heut wollen wir uns freuen, niemand sage
Ich sei trübsinnig jetzt! - Bringt Lichter her!
Dort in der Laube ist es dunkel noch:
Ich liebe nicht das Aug' der Finsternis - "

Und Armand befiehlt er energisch:

"Doch Frauen fehlen uns.
Nach holden Blicken sehnt Ihr Ritter euch
Und recht habt ihr. des Festes Kranz ist welk,
Bleibt diese Blume weg. Geht, Armand, geht,
Die schönste Maid! - Fort Armand, holt sie! Suleika
Heut mangle nichts. "

Und als Suleika wirklich erscheint und sich entschleierte schreit Rodrigo hell auf: Ha, Cava! Armand hält den König gleich für wahnsinnig. Dieser Uebergang, die seelische Umwandlung ist zu rasch entwickelt, als dass sie glaubhaft erschiene. Auch die völlige Blindheit der drohenden Maurengefahr gegenüber grenzt ans Unwahrscheinliche. Und wenn Rodrigo, nachdem er vom Verrat Alfonsos erfahren hat, sich entschliesst zu kämpfen, weil er einen würdigen Partner gefunden hat, so ist dies fein psychologisch durchdacht, doch was berechtigt ihn dazu, sich als Rächer und Strafvollzieher Don Alfonso gegenüber aufzuspielen?

"Verrät sein Vaterland?.....
Das hat nur er getan....."

L

König Rodrigo ist genau so wie Alfonso Verräter am Vaterland zu nennen, nur war der Antrieb bei beiden verschieden. Der eine wurde schuldig aus persönlicher Mordgier, der andere aus Gier nach Lebensgenuss.

Die Personen im "Rodrigo" gruppieren sich am Anfang des Stückes in drei Parteien: auf der einen Seite der König mit Anhang, im Hintergrunde die Mauren, auf der anderen Seite Graf Julian mit Tochter Cava, der Schutzbefohlenen Suleika und dem neu gewonnenen Mitspieler Alfonso. Die Verbindung Alfonsos mit Graf Julian ist als vollendete Tatsache hingestellt, ihr gemeinsames Auftreten bei den Arabern wirkt direkt überraschend.

Diese Dreiteilung der Personen musste natürlich dort, wo es zum Kampf kommt, in eine Zweiteilung übergehen. So stehen sich am Schluss nur mehr zwei Parteien gegenüber: König Rodrigo mit dem restlichen Heer in verzweifelterm Ringen gegen die erdrückende Macht des Arabers und seiner Verbündeten.

Auf des Königs Charakter wurde bereits oben näher eingegangen, es wäre hier noch hinzuzufügen, dass sein Sturz aus einmaliger Grösse in elendes Nichtstun nicht recht motiviert erscheint. Es muss eben dann auch die Grösse nicht allzu gross gewesen sein. Die Schwierigkeiten sind aber im Stoff selbst bereits zu finden. Die Schuld lastet von vornherein nicht so sehr auf Rodrigo. Ein König allein kann nicht ein Volk zu solchem Tiefstand führen, es muss reif zum Verfall sein. Und so befand sich eben der Dichter in einer schwierigen Lage, nach welcher Richtung hin er mehr das Schwergewicht verlegen sollte. Angedeutet hat er zwar die Schuld des Volkes, denn er lässt Diego zu Anfang des Dramas sagen:

Kol. 16, 186

"Ein Volk, das eines Königs Frevel duldet
In feiger Zagheit und ihmmutig nicht
Entgegenhält den ~~Ent~~^{Ent}schild des Gesetzes -
Mitschuldig wird es selbst an jedem Frevel
Und reif zur Strafe bis es sich ermannt."

Aber diese Idee wird nicht weiter gesponnen und
so entsteht eine reine Charakter-**Tragödie**, wenn auch die
gegebenen/^{Zeit}Umstände dazu gedrängt hätten, mehr die
gesamten kulturellen Verhältnisse zu beleuchten. Heobel
hätte, falls er überhaupt auf diesen Stoff verfallen
wäre, die Gestalt Rodrigos vom Gesichtspunkt einer
Kultur-Uebergangsperiode aus beleuchtet. Bei solcher
Behandlung wäre das Schicksal des letzten Gotenkönigs
entschieden interessanter geworden.

Dass Rodrigo in Pichlers zweitem vollendetem
Drama der Hauptheld sein soll, ersieht man, abgesehen
vom Titel daraus, dass ~~der~~^{alle} Schuld am Tode Cava, an dem
Verfall des Reiches, der Maurengefahr und dem Tode
Wittichs dem einen König Rodrigo zugemessen wird und
d~~ieser~~^{zu}er ~~am~~ Schluss zur Gegenwehr herausgehetzt wird.

Die Charaktere sind teilweise in Kontrasten gezeichnet.
Dem tatenlosen König steht der tatenfrohe Feldherr
Pelajo, dem königstreuen Diego der treulose Armand
gegenüber. In scharfem Gegensatz stehen Cava und Suleika,
ebenso der pflichtbewusste Pelajo und der jetzt pflicht-
vergessene Graf Julian. Zwar nicht dem Charakter, wohl
aber der Situation entsprechend stehen sich Graf Julian
und der Beduine ^{Hosna} conträr gegenüber. Wirkungsvoll ist
der Gegensatz zwischen dem glücklichen Vater ^{Hosna}
der sein geliebtes Kind wieder ans Herz drücken darf und
dem um sein Glück betrogenen Graf Julian herausgearbeitet.

Die Frauencharaktere sind mit viel Feinheit gezeichnet.
Gegenüber der leidenschaftlichen, sinnlichen Cava erscheint

Suleika umso zarter, stiller und naiver. Sie tritt gegenüber Cava stark in den Hintergrund zurück, dient gleichsam nur als Folie. Besonders fesselt das Bemühen Cavas, dass ihre Freundin Suleika, die unberührte, nicht zu viel von den Schattenseiten des Lebens sehe und ihr seelischer Zusammenbruch, ihr langsames Durchringen zur Erkenntnis, dass Rodrigo sie betrogen hat. Sie wirkt vollauf tragisch, denn sie hat das Beste gewollt. Da es das Schicksal anders gefügt, büsst sie freiwillig durch Selbstmord. Mehr Mitleid könnte man vielleicht mit ihr empfinden, wenn sie weniger wortreich und hasserfüllt stürbe.

Graf Julians wilde Rachsucht tritt äusserst markant zu Tage. Doch obwohl er blos Rodrigo zu töten beabsichtigt, trifft er das ganze Land mit. Dies kommt ihm gar nicht zum Bewusstsein. Er sollte diesen Fehltritt doch wenigstens zu entschuldigen trachten. Das kommt daher, weil die Machtstellung im Reiche einmal Graf Julian, ein andermal Alfonso zugesprochen wird. Man weiss zuletzt nicht recht, ob der Verrat Julians oder der Alfonsos das Land zu Fall gebracht hat. Aus dieser Ungewissheit heraus ist man nicht imstande, Graf Julian aus ganzem Herzen zu bemitleiden, denn seine Rachsucht scheint in dieser Hinsicht übertrieben stark.

Der Eindruck, der von ihm erzielt wird, verblasst durch die Parallelerscheinung Alfonso's. Diese ist dadurch zur reinen Episode herabgesunken. Ihr Verhältnis zur Quelle wurde schon eingangs besprochen.

Die Gestalt Graf Julians dürfte Pichler auch zu getreu aus der Quelle übernommen haben, ohne sie

eingehend zu überdenken und die Sagenfigur in eine Dramenfigur zu verwandeln.

Pelajo, der Feldherr Rodrigos, eine Art Marquis Posa, zeichnet sich durch Pflichtbewusstsein bis zum Letzten aus. Er erweckt zwar Hochachtung aber nicht Begeisterung, er wirkt groß, aber verstandesmäßig, kühl. Da er vom Tode seiner Braut hört sagt er fast gleichgültig:

Bd. 16, 253 " So ist sie tot? doch sei's!
Wenn eine Königseiche stürzt, wer darf
Um eine welke Blume Leid noch fühlen?
Und wenn der Feis, wenn nieder bricht ein Reich
Wer darf noch seines Herzens Elend klagen?"

Dazu passt schlecht der Vorwurf Diegos Cava gegenüber:

II 1, 214 " Führt ihr die Qual von Don Pelajo jetzt,
Den ihr verraten?."

Aristoteles hat in wenigen Worten ausgedrückt, was das Wesen der Tragödie bezweckt, " Mitleid und Furcht" zu erregen: Mitleid mit dem Helden und Furcht, wie es ihm weiter ergehen möge und auch uns in ähnlichen Fällen ergehen könnte, denn bis zu einem gewissen Grad muss der Fall typisch sein. Mit Pichlers Dramenmenschen lebt man aber nicht stark mit, bloß die Frauengestalten bringen Wärme in die etwas kühle Stimmung. Pichlers Gestalten sind lebenswarm gedacht, aber sie wirken nicht so. Ähnliche Verhältnisse liegen bei Hebbel vor.

Don Diego und Don Armand, der Mönch von Mont Serrat, der Alkalde v. Xeres und " das Volk" spielen die Rolle von Nebenpersonen. Sie sind als Typen gezeichnet, Armands Abfall vom König wird zweifach motiviert. Zuerst begründet Pichler diesen damit, dass der Mönch Unheil verkündet hat und ihm der Ruf vorausgeht, dass er wahrhaft spreche. Also ein Motiv der Feigheit. Mit einer zweiten Begründung kommt er ein paar Verse später: "Das nächste Recht zur Krone hat Alfonsó". Er raubt auch später

dem König Suleika und bringt sie den Mauren zurück.

Der Alkalde spielt eine untergeordnete Rolle.

Den gleichen Titel führt z.B. auch der von Zalamea ".
"

Der Mönch v.M.Serrat ist Unheilverkünder. Solche Gestalten finden sich fast in jedem Drama Shakespeares, schon in den "Persern" des Aeschylos, die Pichler gut gekannt hat oder in Voltaires "Semiramis". Einen unheilverkündenden Mönch weist auch Schillers "Braut von Messina" auf und in Weissenbachs "Glaube und Liebe" spielt ein solcher sogar eine Hauptrolle. Im deutschen Schicksalsdrama finden sich ähnliche Verhältnisse, so sucht in Arnims "Halle" der Geist von Olympiens Mutter Cardenio von Blutschande abzuhalten.

In Zacharias Werners "Wanda" tritt auch ein Geist auf, der Libussens. Ob der Mönch v.M.Serrat in Pichlers Drama als reine Geistererscheinung oder als irdischer Sonderling aufzufassen ist, steht frei zu beurteilen. Auch das Jesuitendrama kennt solche Typen. Mithin kann die Gestalt des Mönchs in keine bestimmte literarische Tradition gestellt werden.

Neben indirekter Charakteristik spielt auch die direkte eine gewisse Rolle. Besonders der Charakter Rodrigos entrollt sich durch Erzählung. Dies ist vor allem in der Exposition der Fall, entspricht jedoch vollkommen dem Wesen derselben.

Natürlich muss auch der Passivität Rodrigos, seiner Willensschwäche Rechnung getragen werden, die sich weniger durch Taten als durch Reden äussern kann. Auf jeden Fall sind viele Beispiele dafür vorhanden. Zahlreiche Hinweise auf die einstmalige Tapferkeit

Rodrigos bezwecken. dass der Sturz von der Höhe
umso krasser hervortritt.

184 wird sein Bravourstück vor Tanger erzählt.

183 sagt Diego von ihm: " statt Burgen nimmt er
buhlend Küsse jetzt"

191 Rodrigo von sich:

"Du meinst, ich sollte Mohrenschädel spalten
weil ich es einst getan? Der Sarazene
Hat schwerlich schon vergessen, wie ich ihn
Zurück in seine Wüste warf...."

200 Armand:

"Zum Frevel keck war er auch stark genug
Den Feind zu schlagen und die alte Zwietracht
Zu bannen in die Höhle

202 Armand:

"Du scheinst nur zu vergessen, dass er einst
Mit seinem Ruhm erfüllte Spanien?
Ich sage dir, noch wiegt sein Handschuh schwerer
Als deine Hand !-.... "

199 Alfons:

"Und diesem Schlemmer soll ich länger weichen
O Armand, nichts mehr von Geduld, wenn er
Mit dem geraubten Diademe spielt
Und seine Birne damit tändeln lässt."

251 Diego:

"Vielleicht, dass ihn der Krieger Anblick weckt
Was er versäumt, zu sühnen durch die Tat
Und wieder feurig ein Komet der Schlacht
Führt er wie einst mit aller Kraft uns an."

265 Tarik:

"Wo ist der König, dessen Tapferkeit
Fast wie ein Märchen einst die Welt durchflog?"

274 Rodrigo:

"Der alte Schlachtenmut ist auferwacht
In dieser Brust.... "

Des Königs Schlemmernatur wird an nachstehend
angeführten Stellen besonders hervorgehoben:

182 Diego:

"Der König schweigt und schweigt.."

202 Armand:

"Gewaltiger als du zehrt Ueppigkeit
Am Marke seiner Kraft."

210 Armand:

"Der Staatsrat hat zu wenig Reiz
Rodrigo festzuhalten".

232 Julian:

"Ich sag dir, alter Mann, es wäre besser
Wenn sie ein Leu, der wildeste des Berges
In seine Höhle trüge, als die Schwüre
Rodrigos anzuhören.

236 Alfonso:

" Rodrigos Geist
Erliegt des Frevels Last, der endlich ihn
Zur Hölle niederzwingt..."

237 Alfonso:

"Rodrigo hatte schwelgend seinen Schatz
Bis auf den Grund erschöpft..."

247 Rodrigo:

"Ich schlafe ja bei Tag..."

263 Rodrigo:

"Vergass ich Spanien bei wilden Freuden
So hat nur er's um schnödes Sold verraten."

272 Armand:

"Wenn du nur wie Rodrigo spielen willst
Verlierst du auch wie er!"

Schilderungen der Eigenschaften des Einzelnen
durch einen andern kommen mehrmals im Drama vor:

Band 16:

208 Suleika:

"Er war so freundlich gegen mich, dass alle Furcht
Mit der ich kam vor seiner Güte schwand.
Ich stellte mir ihn vor, wild und gewaltig,
Wie jene Eisenmänner, die der Krieg
An unsre Küsten warf."

209 Suleika:

"Nicht wag ich es,
Pelajo anzuflehn, ich ahnte wohl,

Dass solch ein Mann vor keiner Bitte weicht
Und was beschlossen er einmal, das bleibt,
Als käm es aus dem Rat der Himmelswächter.
Es war nicht Angst, was ich vor ihm empfand,
Als kalt und ernst sein Auge auf mir ruhte:
Ich sah der Heldenseele Majestät
In jedem Zug, mir blieb Ergebung nur
Und stille Ehrfurcht."

210 Armand:

"Er war stets gegen Damen ritterlich
Das wisst ihr ja!"

213 Cava:

..... " Geht, noch bin
Ich ~~solt~~, verachte euch

218 Julian:

"Den Schlüssel deines Klosters lege ich
In Don Pelajos Hand. Er misst und wägt
Die Dinge nicht wie auf dem Markt das Volk
Mit leichter Zunge. Heilen Auges sieht
Er nur die Sache, trennt sie von dem Schein
Und urteilt dann nach strengem Recht der Ehre."

228 Schiffsmeister:

"... Er fleht
Mit Tarik jetzt in der Moschee zu Allah
Um Hilf und Beistand, denn nicht minder fromm
Als klug und kühn sind sie..."

234 Musa:

" Keine Schlacht
Ward noch geschlagen, wo du nicht als Feind
Dir Ruhm und Ehre gegen uns erfochten
Das weiss ich wohl, nicht des Verräters Gold
Begehrst du hier."

239 Suleika:

"Ich wollt ihn (Rodrigo!) bitten, doch nicht
Ist er auch streng, ich ~~hätte~~ ^{gern allein} vor Pelaja
Weit ruhiger, als vor Rodrigo."

Merkwürdig berührt die milde Auffassung

Pichlers vom Wesen der Mauren. Milde und Eintracht
herrscht unter ihnen und der Eroberungskrieg gegen
Spanien wird als heiliger Religionskrieg dargestellt.
Diese Mackellosigkeit des ^{Mauren} (Eroberers) wirkt befremdend
und stellt das zivilisierte Spanien zu sehr in den

Schatten. Der Dichter hat sich jedenfalls stark vom Eindruck, den die strengen Gesetze des Korans auf ihn gemacht haben werden, leiten lassen. Er hat ihn studiert, das ist aus den Ges. Werken (1, 218) zu ersehen. In einem Brief vom 5.3. 1844 schreibt er: " Nebenbei blättere ich im Koran, weil ich gegenwärtig aus dem maurisch-gotischen Kreise einen Stoff zu Faden schlage und mich überall am liebsten an die Quellen wende."

Koran v. Dr. S. Keil
u. Dr. Wilmann

Hätte Pichler nicht die Originalnamen verwertet, so würde man nicht merken, dass man es mit einem orientalischen Volksstamm zu tun hat. Es macht den Eindruck, als ob der Dichter im Kampf zwischen Streben nach Vereinfachung und der Fülle von Details, die die Geschichte birgt, zum Teil wenigstens gescheitert wäre. Der Stoff eignet sich auch für ein mehr klassizistisches Drama nicht, dazu haftet zuviel Geschichtliches an ihm. Den Wert eines Dramas machen straffe Komposition und Charakterentwicklung aus. Auch an letzterer mangelte es. Am ehesten kann man von einer Steigerung der Leidenschaften bei Cava sprechen, teilweise auch beim König und Graf Julian. Im grossen und ganzen entsprechen die Charaktere der realen Wirklichkeit.

Was die für das Drama geforderten drei Einheiten anbelangt, so ist von allem die Wichtigste von den Dreien, die der Handlung nicht gewahrt. Wie die Verhältnisse im "Rodrigo" liegen, ist es überhaupt nicht möglich, eine Haupthandlung anzugeben, sondern man kann nur von Teilhandlungen reden. Die Einheit des Ortes ist strenger durchgeführt als bei den "Tarquiniern". 1., 2. und 4. Akt spielen am Hof des Königs, der 3. in Afrika. Nur der 5. Akt wechselt in seinen 2 Szenen den Schauplatz. Die erste spielt in einem Burgsaal am Guadelet, die 2. auf dem spanischen Schlachtfeld. Die streng gefasste Einheit der Zeit, wonach sich Bühnen- und Hand-

lungszeit decken sollen, ist auch nicht vorhanden. Eine genaue Handlungszeit ist überhaupt nicht leicht anzugeben, weil man z.B. nicht weiss, wielange Graf Julian und Alfonso gezögert haben, nach Afrika zu schiffen, um sich dem Feind anzubieten. Es kann angenommen werden, dass sich der Umsturz in Spanien vom Auftreten Suleikas bis zum Tod Rodrigos in ein paar Tagen vollzogen hat. Das Einhalten der Zeit ist nicht so wichtig, auch die Genies, die Stürmer und Dränger, der junge Goethe und selbst Schiller, dieser in späteren Jahren, haben die Einheit der Zeit durchaus nicht immer festgehalten. Besonders Shakespeare hat dank seiner praktischen Bühneneinrichtung die Einheit der Zeit und des Ortes sehr leicht genommen. Erst von Hebbel, Ludwig bis zur Moderne zeigt sich immer mehr Streben nach Einheit.

Die szenischen Anmerkungen beschränken sich nur auf das Notwendigste. Eingehend ist die Gebärde bezeichnet. Ein Wechsel innerhalb der Szenen wie im Römerdrama ist hier nicht zu verzeichnen.

Der Regiekunst dürften aus einer Inszenierung dieses Dramas schwerlich Schwierigkeiten erwachsen. Eine einfache zweiteilige Bühne, wie sie etwa Tieck für Bühnendramen beabsichtigt hat, würde für die Aufführung genügen. Nur der Zwischenaktsvorhang kann nicht entbehrt werden. Der 1. Akt erfordert im Hintergrund eine Terrasse, von der Stufen zum Vordergrund herunterführen. Zuerst unterhalten sich zwei Höflinge vor der Treppe, dann erscheint der König mit Cava und Gefolge. Er steigt mit ihr die Stufen herunter. Auf der Terrasse verteilt sich das fackeltragende Gefolge malerisch in kleinere Gruppen, während unten die Auseinandersetzung mit Julian und anderen Personen erfolgt. Von welcher Seite die Schauspieler ab und zugehen sollen, wird freigelassen. Ein Fallen des Vorhangs wird zwar in Pichlers "Rodrigo" nie erwähnt, es muss aber notwendig ergänzt werden. Die nächste Szene soll ein Zimmer Cavas vorstellen. Die Verwanlung kann in raschester Zeit ohne grosse Zwischenpause vor sich

Carl Hagemann, Regie I
114

gehen. Es wird einfach der vordere Teil der Bühne mit neuen Seitenkulissen ausgestattet, was ein Werk von wenigen Sekunden ist und dann wird die Treppe und Terrasse durch den Vorhang oder eine passende bemalte Leinwand abgetrennt. So kann inzwischen der rückwärtige Bühnenteil neu für eine andere Szene hergerichtet werden. Ein Zimmer erfordert auch nicht viel Bodenfläche, so dass diese Verhältnisse ganz genügen würden. In dieser Szene gehen nun die Spielenden beliebig ab und zu. Die zweite Szene des zweiten Aktes spielt im Palast. Da brauchen nun auch bloss die Seitenkulissen geändert werden und das Zimmer des Palastes oder irgend ein Vorraum ist fertig. Die Verteilung der Personen ist so, dass ungefähr in der Mitte König und Suleika die Szene eröffnen. Dann stürzt Cava auf die Bühne und erdolcht sich. Wachen füllen den Hintergrund aus. Der König ist entsetzt auf die andere Seite der Bühne gewichen. Dadurch wird eine gewisse malerische Dreiteilung erzielt, die auf das Auge wirken soll. Der 3. Akt spielt in Afrika. Auch jetzt braucht keine grössere Pause eingeschaltet zu werden. Im Vordergrund wird vom Dichter eine Moschee, im Hintergrund der Hafen mit der Flotte gefordert. Um den Hafen mit der Flotte darzustellen, dafür waren fast 2 Akte hindurch Zeit, hinter dem Vorhang zu arbeiten. Und eine Moschee, die jedenfalls nicht plastisch, sondern als Kulisse vorgestellt ist, hereinzuschieben, dazu barucht es auch nur wenig Zeit. Ebensoschnell geht ja auch eine eventuelle Veränderung der Sofitten vor sich. Julian und Alfonso treten zu Anfang in den Hintergrund zurück. Wieder füllt Volk den Platz aus. Musa und Tarik sind im Mittelpunkt der Bühne redend vorzustellen. Dann tritt Horeira mit den Beduinen auf. Graf Julian und Alfonso treten herzu, das Gespräch nimmt seinen Fortgang, bis alle die Bühne verlassen. Diese zahlreichen Personen erfordern eine grössere Bühne, die ja auch

durch Erweiterung mittels des Teiles hinter dem Vorhang gegeben ist. Zwischen dem 3. und 4. Akt werden die Verwandlungsarbeiten eine grössere Pause beanspruchen. Denn auch der 4. Akt braucht Spielfläche, Vorder- und Hinterbühne. Auf der rechten Seite, mehr im Vordergrund der Bühne, wird eine Gartenlaube benötigt, die räumlich sein muss, weil ja Leute in ihr sitzen sollen. Auch der Hintergrund muss verändert werden, weil er Aussicht aufs Meer darstellen soll. Die Personen treten auch in diesem Akt immer so vor oder auf, dass sich die Haupthandlung, die Hauptgespräche im Mittelpunkt der Bühne, wie es ja auch am günstigsten für den Zuschauer ist, abspielen können. Es ist ein fortwährendes Kommen und Gehen in dieser Szene. Wo das Heer auftreten soll, ist nicht weiter angegeben. Im Garten, das geht nicht gut an. Vielleicht ganz im Hintergrund, der als Strasse gedacht sein könnte. Die Ereignisse der ersten Szene des 5. Aktes erfordern einen Burgsaal mit der Aufsicht auf den Guadelet und die ferne Stadt Frontera. Zur Darstellung des Flusses und der Stadt wird jedenfalls ein Gemälde dienen, der Zwischenvorhang wird durch eine Säulenreihe, die einen Ausblick gestattet, vertreten sein. Für den Burgsaal können bereits benützte Seitenkulissen verwertet werden. Stellt man sich die Gartenlaube des vorhergehenden Aktes auf einem Wagen aufgebaut vor, so wird auch diese Verwandlung zwischen 4. und 5. Akt nicht viel Zeit in Anspruch nehmen. Die letzte Szene im Drama erfordert eine waldige Gegend. Die rückwärtige Bühne kann bleiben, die Szenerie muss nur durch entsprechende Baumgruppen verdeckt werden. Auf der Vorderbühne müssen Seitenkulissen und Sofitten geändert werden. Diego und den König hört man zuerst hinter der Bühne rufen, dann treten sie mit Kriegern auf. Einzelkämpfe schliessen die Handlung. Auch vor dieser Szene braucht nur eine ganz kurze Pause zu liegen. Zur Erhöhung der Stimmung

werden Packelschein, Kriegermarsch und Schlachtlärm verwertet. Auch der Ruf der Geisterstimme "Memento mori" trägt dazu bei.

Beim Auftreten seiner Dramenfiguren hat Pichler auch in diesem Drama viel Feinheiten beobachtet. Es ist durchwegs stets irgendwie vorbereitet oder auf Kontrastwirkung gerechnet. Die hierfür in Frage kommenden Beispiele mögen dies beleuchten:

Act 16, S. 187
 " 189
 " 192
 " 207
 " 209
 " 211
 " 215
 " 221
 " 225
 " 227
 " 229

Graf Julian erscheint mit Suleika, wird vorerst von Diego angerufen, dann erst tritt er auf. Ueber des Königs Wesen wird lange gesprochen, Graf Julian beobachtet ihn von der Treppe aus, bevor Rodrigo auftritt. Alfonso, der sich im Dunkeln an den Hofgästen vorbeidrücken will, wird vom König entdeckt und herbeigerufen. Auf das hin erscheint er. Cava spricht in Gedanken den Namen ihrer Spielgenossin, ^{aus} ohne zu bezwecken, dass diese es höre. Suleika hält es für einen Ruf und tritt ein. Während Suleika Cava bittet, mit ihr zum König zu gehen, damit diese, die doch bei ihm soviel gelte, für sie Mitsprache einlege, schickt der König um Suleika statt um Cava. Diego tritt als zweiter Bote des Königs in dem Augenblick auf, als Suleika sich entschliesst, für immer beim König zu verbleiben. Durch diese Aufeinanderfolge wird eine hübsche Steigerung der Spannung erzielt. Während sich Cava hilfesuchend im Gebet an die verstorbene Mutter wendet, erscheint der Vater, Graf Julian, um die Tochter durch den Eintritt in ein Kloster aus den Klauen des Lüstlings zu retten. Während Suleika beim König verweilt, und sich nach Cava sehnt, weil sie von ihm belästigt wird, stürzt diese auf die Szene. Da Cava sich erdolcht und Rache rufend stirbt, eilt derjenige herbei, dem es zusteht, die Rache auszuführen, ihr Vater Graf Julian. Julian tritt mit Alfonso in Afrika auf und verweist darauf, dass das der bezeichnete und gesuchte Platz sei, worauf sie jetzt stehen. Knapp bevor Musa sichtbar wird, preist der Schiffmeister die treff-

- " 230 lichen Eigenschaften des Herrschers. Musa weist beim
Erscheinen Horeiras darauf hin, dass es die letzte
" 232 Schar sei, die sie noch erwarten. Horeira ruft: "Wer
soll es wissen, wohin Suleika geschleppt ward?" Da
" 245 tritt Julian vor und ruft: "Ich." Der König schickt
um Suleika, sie tritt in dem Augenblick auf, als
dieser die Erzählung seines bösen Traums beendet
" 248 hat. Während Rodrigo ob seiner vermeintlichen Macht
triumphiert, erscheint plötzlich der Mönch und ver-
" 252 nichtet seine Wahnidee. Die unheilvolle Stimmung wird
durch die Traumerzählung und das gespensterhafte Aus-
" 256 sehen Suleikas, die der König für Cava hält, einge-
leitet. In höchster Not des Volkes kehrt Pelajo, der
" 266 tüchtigste Feldherr des Königs, zurück. Er spricht
gerade: "Der König möge für die Welt, für Ruhm und
Ehre kämpfen", da schleicht ^ORodrigo seelisch gebrochen
im Selbstgespräch einher. Julian erwähnt, dass Rodri-
" 269 go durch seinen Prevel das Tor von Spanien (Feste
Frontera) geöffnet hat. Währendes tritt gleichsam
" 273 die Personifizierung, d.h. der Hauptmann der Feste,
der Alkalde auf und übergibt die Schlüssel. Suleikas
" 274 Rückkehr wird gleich vor ihrem Auftreten von Alfonso
gesichtet. Das Auftreten Diegos und Rodrigos wird
" 276 durch ihr Schreien hinter der Bühne angekündigt. Wäh-
rend Rodrigo ruft "Ich eile dorthin, wo Alfonso ficht",
tritt ihm dieser entgegen. Da Rodrigo von Rache gegen
Alfonso spricht, tritt sein grösster Feind Julian auf.

Durch das Streben, das zukünftige Ereignis mit
dem Gegenwärtigen oder Vergangenen eng zu verknüpfen,
wird ein gewisser Eindruck des geschlossenen Ganzen
erzielt. Die Kontrastwirkungen steigern das seelische
Miterleben des Zuschauers. | Erster Akt und erste Szene
des zweiten Aktes, sowie diese und die nächstfolgende
zweite Szene des zweiten Aktes erscheinen auf gleiche
Art und Weise verbunden. Am Schluss des ersten Aktes
" 205 ruft Graf Julian verzweifelt:

"Ich will zu ihr....ihr eigener Mund

Soll ihr, soll mir das letzte Urteil sprechen!"

Der nächste Akt zeigt dann das Zusammentreffen des Vaters mit Cava. In der zweiten Szene des zweiten Aktes beschliesst Cava, zu Rodrigo zu eilen. Sie tut es auch. Die folgende Szene spielt im Zimmer Rodrigos, in das Cava gestürzt kommt. Nicht zeitlich unmittelbar kann der dritte Akt auf den zweiten folgen, weil die Verräter ja erst nach Afrika schiffen müssen. Die Verbindungstechnik bleibt die gleiche. Wieder ruft Graf Julian um Rache, doch zeigt er diesmal nicht an, wohin er eilen will. Das erfährt man erst im nächsten Akt, dass er zu den Mauren gegangen ist. Zwischen 3. und 4. Akt besteht keine technische Verbindung. Ebenso fehlt sie bei der Aufeinanderfolge vom 4. Akt und der ersten Szene des 5. Aktes. Auch beim Uebergang zur zweiten Szene des Schlussaktes ist ein gewisser Bruch zu verzeichnen. Die Schlacht beginnt ganz unvermittelt.

Die Zahl der Monologe im "Rodrigo" ist weit geringer als die der "Tarquinier". Es sind deren vier zu verzeichnen.

4	205	Der 1. ist von Julian am Schluss des 1. Aktes gesprochen,					
"	206	" 2. " " Cava am Anfang	"	2.	"	"	,
"	214	" 3. " " " am Ende	"	2.	"	"	,
4	256	" 4. " " Rodrigo am Ende	"	4.	"	"	.

Der erste Monolog ist aus dem Bedürfnis des Grafen Julian nach Klärung der Situation heraus gesprochen. Er ist als dramatischer Monolog zu bezeichnen. Indem sich der Graf am Schluss entschliesst, seine Tochter um Aufklärung zu bitten, leitet der Monolog zur folgenden Handlung über, der Fortschritt derselben wird dadurch gefördert, daher hat dieser Monolog dramatische Berechtigung. Die Sprache ist antithetisch. "So ist es wahr, so ist es offenbar ?".... Weh mir! Doch wer bürgt für die Wahrheit..... Was streb' ich noch, mich zu belügen?... Und dennoch möcht' ich Aug' und Ohr gern schelten, dass

sie gelogen mir.... Ist's Wahrheit, Lüge ? Fort !
 Ihr eigener Mund soll ihr, soll mir das letzte Urteil sprechen." Durch dieses Stilmittel wirkt der Monolog fesselnd. Der zweite Monolog, in dem Cava ihre Stellung Pelajo, ihrem Verlobten, dem Vater und Rodrigo gegenüber zu klären sucht, ist ebenfalls ein dramatischer Monolog zu nennen. Cava fängt an der Treue Rodrigos zu zweifeln an. Dieser zweite Monolog treibt die Handlung nicht vorwärts, auch fehlt das Antithetische der Sprache. Er ist ein reiner Gefühlserguss, kann nicht gerade überflüssig bezeichnet werden, sprachlich sehr schön und psychologisch hervorragend abgestuft, doch bedeutet er einen Ruhepunkt, der erst unbedingt notwendig wäre, wenn eine heftige Spannung dies erforderte. Störend dürfte empfunden werden, dass er sich knapp an den vorhergehenden Monolog anschliesst; ebenso die Tatsache, dass im zweiten Akt 2 Monologe von der gleichen Person gesprochen werden. Im 3. Monolog erkennt Cava, dass Rodrigo sie betrogen hat. Eifersucht gegen Suleika, Gefühle des Verlassenseins ringen in ihrer Brust. Die Situation wird rein lyrisch auskostet, daher ist dieser wie der nächstfolgende 4. Monolog ein lyrischer zu nennen, welcher aus dem Munde Rodrigos gesprochen ist. Er bedeutet eine Art Selbstzerfaserung seines Ichs, einen schönen Ruhepunkt nach all den stürmischen Erregungen der vergangenen Augenblicke. Die Handlung wird zwar nicht vorwärts getrieben, ^{durch} doch die Erkenntnis des Königs, dass er sich Cava, der Toten gegenüber schuldig fühle, doch der Zuhörer erfährt dies nun, was ihn schon lange interessiert haben musste. Insofern ist dieser Monolog auch als technischer Monolog zu bezeichnen und deshalb, weil er in Anwesenheit von andern gesprochen wird, auch als verdeckter.

Die fortwährenden Hinweise auf Rodrigos Untergang lassen keine durchgehende Spannung aufkommen. Es ist ja richtig, dass man bei einer Tragödie von

vornherein weiss, dass der Held seinem Schicksal nicht entrinnen kann, aber man sollte doch auch etwas für ihn hoffen können, sonst wirkt die Erkenntnis ja drückend. So heisst es:

4 272 "Wenn du nur wie Rodrigo spielen willst,
Verlierst du auch wie er".

" 187 Hinweis auf Belsazar:

"Der König fiel, in wüste Trümmer stürzte
Die stolze Burg, der Tempel hehrer Bau....

4 202

Bald wacht er auf,
In leerer Brust der Reue bitteren Hohn.
Ohnmächtig taumelt er zu neuer Lust
Und stürzt, zuschwach für jede Mannestat,

4 219

Dem Abgrund zu. 4 Nur soviel Kraft,
4 Als meine Rache braucht, sein Herz zu treffen. 4

4 224

4 Es lebt ein Rächer noch,
4 Der lässt nicht zu, dass je mein Angedenken
Bei dir entschwinde. Düster steigt es auf.....

4 226

Ich schwör' es bei der Hölle,
4 Die dir den Atem gab und bald vielleicht
Ihn von dir heischt..... Wie gegen Kain,
Erhebe niemand wider ihn die Waffe
An jenem Tag, denn er ist mein. 4

" 236

Rodrigos Geist
4 Erliegt des Frevels Last, der endlich ihn
Zur Hölle niederzieht.... Wen Gott verflucht,
Der findet keine Hilfe mehr. 4

4 237

4 Zum Grame dir bist König du geworden. 4

4 237

4 Dem Herrn der Welten Dank,
4 Der auch Ungläubigen ein Zeichen sendet,
4 Eh er sie Wandeln heisst des Abgrunds Pfad. 4

4 238

4 Rodrigos Reich zerfällt,
4 Die morschen Trümmer stürzen auf sein Grab. 4

4 249

4 Noch eh der halbe Mond, der dort am Himmel
4 Mit voller Scheibe prangt, liegst du im Staub. 4

4 261

4 Ich fühl' s, des Fläches Kraft
4 Hat dies Gebein durchrüttelt, Staub zu Staub

4 270

Mischt es sich bald. Es lockt der Herr
In des Verderbens Garn den Widersacher."

Dadurch, dass fortwährend zum Bewusstsein gebracht wird, dass der König verloren ist, wirkt der Ausgang nicht mehr überraschend, sondern selbstverständlich. Mehrmals wird auf den drohenden Maureneinfall hingewiesen. S.194 mahnt Julian den König zweimal daran, Gegenmassregeln zu ergreifen. Dadurch soll die Sorglosigkeit des Königs gekennzeichnet werden. Auch seine Zerstreutheit durch die zweimalig erstaunte Frage S.249:

"In Spanien der Maure, ha, du lügst!" und S.259:

"So ist der Maure schon in Spanien?"

Das Auftreten des unheilverkündenden Mönches S.248 wird durch Alfonsos Rede S.238 vorbereitet:

"Jetzt tönt noch schrecklicher

Des Mönches Stimme von dem Mont Serrat".

Die Erzählung Pelajos von seiner Begegnung mit dem Mönch bedeutet eine Wiederholung, ist episch und unnütz.

Das Drama ist wie die "Tarquinier" in Blankversen abgefasst.

Im Rodrigodrama klingt die Sprache melodiöser, getragener, das macht, dass die kurzen Ausrufe, die sich in den "Tarquiniern" häufig finden, fehlen. Der gleichmässige Wechsel von Senkung und Hebung trägt das seinige dazu bei. Lebhafter wird der Dialog dadurch, dass der fünffüssige Jambus, das ist eine Verszeile, häufig auf zwei Personen verteilt ist:

4 Monate. 4 A. B. S. 181 u-/u-/

u-/u-/ u-/ Es reiht sich Fest an Fest."

Von Tendenzen durchzogen ist auch die Sprache in diesem Drama:

Wohl kann

Den Frieden weise Vorsicht uns erhalten,
Doch nicht Vermessenheit.....

Ein Volk, das eines Königs Frevel duldet
In feiger Zagheit und ihm mutig nicht

4 184

4 186

- Entgegenhält den Erzschild des Gesetzes,
 Mitschuldig wird es selbst an jedem Frevel
 Und reif zur Strafe, bis es sich ermannt. ^h
- 9187 ^h Werft einen Stein ins Wasser, Kreise zieht
 Rings die Erschütterung, hat sie aufgehört,
 Liegt auch die Fläche wieder ruhig - nur
- 4203 ^h Der Stein versank. Ein Plan lässt klug
 Berechnen sich und dennoch hängt am Faden
 Des Zufalls der Erfolg.
- 4215 ^h Nicht reuevoll, denn Reue folgt auf Schuld.
 Zur Lüge wird die Ewigkeit, wenn wir,
- 4214 ^h Was unser tiefstes Wesen schien, so leicht
 Vertauschen wie ein Kleid. ^h
- 4218 ^h Von einem Worte hängt
 Oft Tod und Leben ab! ^h
 Doch Possen, Possen, Tote trinken nicht. ^h
- 4243 ^h Verloren bleibt uns die Vergangenheit
 4244 ^h Und wem die Zukunft angehört, wer weiss es? ^h
- 4250 ^h Nur der Gedanke, nicht
 Des Eides Wort, besitzt zu binden Kraft. ^h
- 4250 ^h Wer gerne klügelt, sucht nur einen Grund,
 Die Pflicht zu übertreten. ^h
- 4251 ^h Es muss die Treue wohl die Krone sein
 Von allen Tugenden, weil sie viel seltener
 Als jede andere gefunden wird. ^h
- 4253 ^h Wenn eine Königseiche stürzt, wer darf
 Um eine welke Blume Leid noch fühlen? ^h
- 4257 ^h Vergiss den Frevel, er vergisst dich nicht. ^h
 4257 ^h Es kauft sich los von der Vergangenheit
 Kein Sterblicher, sie folgt ihm überall
 Als Strafe nach und schliesst der Zukunft Tor.
 Die Erde tret' ich als mein eigener Schatten,
 Noch weniger als Tod, weil fern die Ruhe,
 Die mit dem Tod balsamisch uns umfließt. ^h

Wortspiele fehlen im Drama, dafür ist es an
 Vergleichen reich. Diese sind fast durchwegs sehr kon-
 kreter Natur, scharfe Beobachtungen, die der Tier- und

Pflanzenwelt oder allgemeinen Naturerscheinungen abgelauscht sind. Sie verraten eine gewisse Naturliebe Pichlers, wenn auch zugegeben werden muss, dass solche Vergleiche allgemein dichterisch sind. Doch ist hier mehr die Masse ausschlaggebend.

- u 182 "Der König schwelgt, indess sein Heer
Am Tor des Reiches wacht - treu wie ein Hund
u 203 Und auch verachtet so. " Tat ist ein Ross,
Das feuerschnaubend durch die Bahn uns trägt.
Auch ohne Zügel lenkt's der Mut zum Ziel. "
u 270 Er hat sich aufgerafft so wie der Stier,
u Den leicht der Speer des Picador geritzt
Und wehe dem, der vor die Hörner ihm
u 271 An diesem Tag gerät! "
Wie Wespen fliegen schon die Bogenschützen
u Im Felde auf und nieder, fort zum Kampf!"

Auf die Pflanzenwelt beziehen sich folgende Vergleiche:

- u 277 "Sahst du die Lillie? Sie war auch bleich
Und sank gebrochen wie mein Vaterherz. "
u 195 " O lass mich sein vor dir wie eine Knospe,
Die deiner Gnade Sonnenlicht bestrahlt. "
u 241 Erweckt die Rächer auf aus eurem Blut
Wie aus der Dattel kleinem Kern, den ihr
Dem Boden gabt, ein Wald entspringt von Palmen. "
u 248 Auf meinen Wink entfalten Banner sich
Mehr als der Wald im Lenze Blätter hat
Und zweifelst du, gebiet ich meinen Scharen,
Hier ans Gestade führe Armand sie,
Dann magst du sehen, dass ich wie Adlerfedern
Die Speere schüttele.... "
u 253 Wenn eine Königseiche stürzt, wer darf
u Um eine welke Blume Leid noch fühlen ? "
u 256 Ich hielt sie nur für eine Rose,
Die des Morgens blüht und abends hinwelkt."

Auf allgemeine Naturerscheinungen beziehen sich nach-

- u 195 stehende Vergleiche: "Des Volkes Witz

Setzt nicht umsonst das Glück den Wellen gleich.

4196 " Dprrt wandelt sie wie oft des Himmels Licht
" Ein Wölkchen hüllt, in ihrem Schleier hin. "

" 215 " Himmelslust zerfließt ja wie der Tau
" An jenem Strauch, eh noch die Blume welkt. "

" 221 " Den Sternen gleich
" Schwang sich der Mädchen Schar im Wechseltanz
" Und weisse Nebel wie das Silberhaar von meinem Vater
" Steigen leuchtend auf. "

" 233 " Die weissen Mäntel flattern wie der Schnee,
" Wenn ihn der Sturm am Fels des Atlas wirbelt. "

" 240 " Es (Mahoms Wort) soll im Frühlingssturm die Welt durchfliegen,
" Das Alte feg' es schonungslos wie Spreu. "

" 244 " Losgewunden ist
" Ihr dunkles Haar und gleitet von der Stirne
" Hinab zum Hals wie Weidenzweige sich
" Zu einer Urne neigen.

" 253 " Und wenn ein Fels, ^{Len} der niederbricht ein Reich,
" Wer darf noch seines Herzens Elend klagen ? "

" 254 " Die Männer sinken wie das schwanke Rohr
" Der Sturm hinstreckt. "

" 256 " Stark wie der Tod und wie der Himmel tief
" War ihre Liebe.... "

" Alles was ich je gewann, zerrinnt wie Rauch in nichts. "

" 247 " Verfinstert ist mein Geist, in seine Nacht
" Fällt oft ein Blitz mit seinem düstern Wetterleuchten,

" Ein grelles Licht trifft alle Gegenstände
" Und kleidet sie in andere Gestalt. "

Dies letztere Beispiel ist ein Bild, desgleichen auch Musa 229:

" Schon glänzt der Tag im Osten, wie ein Löwe
" Mit gold'ner Mähne treibt er die Finsternis
" Der Nacht gen Westen in das dunkle Meer. "

Auch an abstrakten Vergleichen fehlt es nicht:

" 197 " Wer schliesst das Auge vor solcher Schönheit,
" Wenn sich des Himmels Glorie enthüllt ?

- 42/6 „Sie sahen nicht, was ich vor Lust geschaut:
Wie jeder Keim in dir zum Lichte strebte
Und wie gleich einer reinen Strahlenkrone
Die Liebe Don Pelajos dich geschmückt.“
- 4255 „Entsagen will ich dieser Erde Freuden,
Damit des Himmels Rosen mir ^{er}blühen.“
- 4272 „Schwarz ist die Rache, sucht ihr Nachtgestalten
Wie blut'ge Hunde seiner Ferse Spur.

4253 Tiefe Liebe wird mit einem wilden Feuerbrand verglichen (253 Pelajo). Alle diese Vergleiche erhöhen die Anschaulichkeit des Vorgestellten und verleihen der Sprache zugleich etwas Pompöses, Schwunghaftes. Ebenfalls gleich wie in den "Tarquiniern" griff Pichler im zweiten Drama zum Stilmittel der Anapher, sowie der mehrmaligen Wiederholung gleicher Wörter unmittelbar nacheinander. Dadurch erscheint der Dialog dramatisch bewegt und die Gefühle verstärkt. Als Anaphora sind zu bezeichnen:

- 4226 "Ich fluche dir bei dem, vor dessen Blitz, ...
Ich fluche dir bei dem, der seinen Fuss, ...
Ich fluche dir, | ich fluche dir, o Gott, | mein Kind. | "
- 4235 Ich will | ihn suchen in der Schlacht
Ich suche | ihn wie | die Mutter den verlorenen
Säugling sucht,
Ich such' ihn wie der Bräutigam die Braut.... "

Die Grösse des Hasses kommt hier deutlich zum Ausdruck und im nachstehenden Beispiel die kleine Zeitspanne:

- 426/ „Nur kurze Zeit, | dann rollt die Krone selbst vor
seinen Fuss. | Nur kurze Zeit!“
- 4230 Kühn drohend nahest du des Goten Herd
Trittst zu dem Altar, wo sein Priester segnet,
Tritt vor den Thron, den heilige Ritterehre
Mit einem Wall von Stahl beschützt..... " Die
4222 Wichtigkeit der Sache wird durch dieses "trittst" betont und die Zerstreuung Cavas ob der Aufregung im:
Vertraue mir! Vertrauen auf dein Wort
Vertrauen ja, doch wirst du eine Bitte dafür er-
füllen

4 216

"Nein, ich frage nicht, es wäre jede Frage eine
Schmach, jawohl, ich frage nicht....." weist auf
Julians Entgegenkommen der Tochter gegenüber hin.

4 212

Er befiehlt, befiehlt, nein, nein,
Selbst eine Lüge wäre besser hier als dieses eine kalte
Wort "Befiehlt". v..... Beruhigt euch, beruhigt euch,
haha und er befiehlt.

4 236

Die Fassungslosigkeit Cavas kommt zur Geltung
durch das oftmalig gesprochene "Befiehlt". Verfolgte
ich im Gebirg den Hirsch, so rief's in mir: O wär's
Rodrigo. Wenn die Hunde ihn zerfleischten und mich
traf sein Jammerblick, so dacht' ich: Wär's Rodrigo,
wär's Rodrigo! Hier bringt die Wiederholung das
heisse Rachegefühl Alfonsos mehr zur Sprache. Auch
die einfachen Wortwiederholungen knapp aufeinander
bezwecken die Steigerung des Gefühlsausdrucks. So:

f. 182, 195, 204, 214

4 215, 224, 241, 233

4 240, 243, 245, 247, 264

Er schwelgt und schwelgt

Steh auf, steh auf, nicht hier ist deine Stelle,

Geht, geht, der jüngste Page lacht bei diesem Mär-
chen.

So ist es wahr, ist es wahr.

O flieh, o flieh, zu bald verstosst er dich,

So ist denn alles ^{alles} nur Betrug.

Meine Seele nimmt sich jetzt der Verstossenen an,

Wenn er, wenn er, den ich allein geliebt,

Verräterisch mit Hohn von mir sich kehrt.

Es schwang sich ferne, ferne mit der Liebe,

Die schlechte Hülle blieb allein zurück.

Drum lasst uns reden von Rache nur, von Rache, ja.

Und jenes Wort,

Erklungen einst von Gott in Mahoms Geist,

Gott ist mit uns, Gott des Gerichtes König,

Gott gibt des Segens Hilfe.

Doch Possen, Possen, Tote trinken nicht.

Geht Armand, geht, die schönste Maid, fort Armand....

Sie naht, wer naht, wer? Wahnsinn, Wahnsinn

Still, still, sie ist's, sie ist's. Suleika.....

Dieses einfache stilistische Mittel, das die ver-

schiedenartigsten Abstufungen von Empfindungen hervorzaubern kann, ist im Grund genommen realistisch. Die Umgangssprache, die selten Hemmung der Gefühle kennt, liebt diese Ausdrucksweise, ohne dass es bewusst künstlerisch geschieht. Leicht dialektische Färbung verleihen die gekürzten Formen wie:

Blick', trag', feg', ist's, auf's, rief's, sei's, heut', an's, seh'n, in's etc.

Auf das Antithetische der Sprache wurde bereits beim Monolog verwiesen. Derbe naturalistische Elemente weist die Sprache in diesem Drama nicht auf, vom Pathos ist sie frei bis auf den Schluss des dritten Aktes, wo Tarik in pathetischen Worten seiner Siegeshoffnung und frommen Gläubigkeit Ausdruck verleiht. Die gesteigerte Leidenschaft ist Ursache dieser feierlichen Sprache. Die Gespräche mit den Mauren muten im 3. Akt etwas gekünstelt an, scheinbar hat der Dichter nicht recht gewusst, wie er das Eigentümliche im Charakter des Arabers sprachlich zur Geltung bringen sollte. An einigen Stellen wird der Dialog echt dramatisch bewegt und packend, so im Zwiegespräch zwischen Rodrigo und Alfonso S. 199ff. Die schlagfertigen Antworten Alfonsos, seine versteckten Andeutungen und sein politisches Ausweichen auf Fragen wirkt besonders reizvoll, ebenso der darauf folgende Dialog zwischen Armand und Alfonso, der für die weitere Entwicklung der Alfonso-Affäre mehr erwarten lässt, als eingehalten wird. Geradezu hervorragend ist die Zwiesprache zwischen Cava und Diego - Armand ob der dramatischen Steigerung und der feinen psychologischen Durcharbeitung. Opposition, Hoffnung und Trotz, seelischen Zusammenbruch, malen die Worte Cavas. Der Charakter der Stände ist verwischt, es macht sich in dieser Hinsicht eine gewisse Idealisierung geltend. Wenn Cava 217 sagt:

"Mag Scherz, mag Lust noch einmal diesen Busen
Im Sturm durchwogen, fliehen will ich dann

Wie jene Sünderin von Eden schied^x"

So ist das Wort "Sünderin" an dieser Stelle zu stark, denn folgerichtig müsste ihr Vater, Graf Julian, schon hier ausrufen:

"Weh mir, verführt, entehrt!"

Pichlers bewusste oder unbewusste Sucht, seine Belesenheit zur Geltung zu bringen, zeigt sich auch in diesem Stück. So finden sich zahlreiche Anspielungen auf Personen und Episoden des klassischen Altertums, auf Kaiser Augustus, Lucretia oder auf altgermanisches Heldentum wie Dietrich von Bern, Hildebrands Lied. Biblische Gestalten, christliche Heilige, die antiken Eumyniden, Hölle und Eden wechseln in bunter Folge.

Auch was die Schilderung des Milieus anbelangt, wurde das Mittelmaß eingehalten. Ort- und Zeitverhältnisse sprechen nicht unbedingt für 711. Andererseits lassen die historischen Namen, weiters die Beschreibung der prunkhaften Rüstung des Königs, sowie die Art des Schlusskampfes keine reine Idealisierung aufkommen, ebenso nicht Anspielungen auf typisch Arabisches. Die Anzahl der im Stück verwerteten Personen ist für den Stil nicht ausschlaggebend, weil hier der Stoff mitspricht. Es muss aber auch berücksichtigt werden, dass das Drama die Zeit überhaupt nur beschränkt malen kann, entweder durch das Kostüm oder durch direkte Zeitangaben. Ob solche Einzelheiten aber Bühnenwirksam sind, das ist eine andere Frage. Das Kostümliche, Hofzeremoniell etc., spielen bei Pichler fast gar keine Rolle. Dem Dichter war es offenkundig mehr um Seelenkämpfe als um liebevolle Ausmalung des Zeitkolorits zu tun.

H. Schneider, *hist. Kalm u. d. span. Theater, Tel. d. XXVII. Berlin 1908 1. kop.*

H. v. Kitzbach, *Silber. Th. 8 S. 108 - 31*

Das span. Drama am Wiener Hofburgtheater zur Zeit Silv. parsons.

Indem Adolf Pichler in diesem Drama einen Stoff aus der spanischen Geschichte verarbeitete, nahm er eine Tradition auf, die durch das Schlagwort "Wiener spanische Dramatikerschule" gekennzeichnet ist. In Wien kam der Tiroler Dichter auf die Idee, einen "Rodrigo" zu schreiben und diese Stadt ist gerade

der Nährboden, auf dem eine grosse Anzahl Dramen nach spanischen Vorbildern wie "Calderon", "Lope de Vega", "Tirso de Molina" etc. oder auch blosse Uebersetzungen entstanden. Diese Bewegung ist auf Originalaufführungen zurückzuführen. Was der unmittelbare Anstoss zum Entwurf des Rodrigodramas bildete, ist unbekannt. Welche Stücke sich Pichler zu dieser Zeit im Burgtheater ansah, wissen wir nicht genau. Ob er auch schon um 1843/44 spanische Stücke in Uebersetzung aus der reichhaltigen Hofbibliothek entlehnte, ist auch nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Spanisch hat er nicht gekannt, auch lässt der Dichter in Ungewissheit, ob er durch Wiener literarische Grössen beeinflusst wurde. Vielleicht hatte er Beziehungen zu ~~Em~~ von der Burg. Am Naheliegendsten ist noch, dass Pichler den 1844 erschienenen "König Roderich" Emanuel Geibels gelesen hat und so für diesen Stoff begeistert wurde. Persönlicher Einfluss dürfte für diese Zeit nicht in Frage kommen. Zwischen 1852 - 1856 kam Pichler ein paarmal nach München und wurde von Steub in die 1837 gegründete Dichter- und Künstlergesellschaft der "Zwanglosen" eingeführt. Dass er den Münchner Dichter schätzte, zeigt eine Tagebuchstelle vom 27. April 1884: "Zu Verona erfuhr ich auf dem Bahnhof den Tod Geibels. Er war eine edle Natur, die Gemeinheit lag tief unter ihm, wir kannten uns persönlich und haben uns hie und da etwas geschickt. Nicht bloss manche Gedichte, auch das Bild seines Wesens verdient erhalten zu bleiben." Geibels Drama ist Jugendstück und fand wie das Pichlers keinen Anklang auf der Bühne. Geibel wie Pichler war ein Mann, dessen innerster Natur es widerstrebte, "um die Sünde den sinnlichen Duft und Glanz der Verführung zu verbreiten". Geibel stand bekanntlich eine grosse Schlossbibliothek zur Verfügung, die viel spanische Stücke enthielt, daher ist seine Wahl erklärlich. Für Pichler fehlt jeder Anhaltspunkt, er hatte in späteren Jahren spanische Dichter gelesen,

Reallexikon II, 415 ff.
"Die Münchener Dichter-
schule"

Süßpauze 2b. 24
Briefe an Tiroler Dichter
an L. Heub.

A. Hildebrand, 4. Geibel
Monat. Dichtg. Neue
Jahrbücher 35 1915
S. 522

schon 1844
H. 1, 217
Calderon

Selbstschuld zugrunde geht. Nur erscheint Rodrigo bei Geibel etwas herrischer und brutaler Cava gegenüber. Suleika-Cava bei Pichler stehen Flavina-Florinda gegenüber. Die Charaktere sind kongruent, heftige Auseinandersetzungen zwischen Geliebte und König finden sich in jedem der besagten Dramen, ebenso die Tatsache, dass Graf Julian die entehrte Tochter töten will, es aber nicht übers Herz bringt. Sowohl bei Geibel wie bei Pichler erscheint Pelajo königstreu. Lässt Pichler einen unheilverkündenden Mönch durchs Land ziehen, so spricht er zu Bischof Urbano in Geibels Drama (3.11) von einem alten Mann, einem Seher aus Siuwas Zeit, der aus dem Gruftgewölbe in Traumgesichten schreckliche Gestalten steigen sah etc. Beim Münchener Dichter wird der Besuch des Königs im Gruftgewölbe (3.11) auf der Bühne gezeigt, bei Pichler nimmt Alfonso Bd.16, 237 in der Erzählung darauf Bezug und zwar im Wortlaut nach der Ballade, wie sie im Romanzero von Geibel-Schack 1860 gedruckt steht. Der Inhalt der Rolle lautet sehr ähnlich. Auch Geibel lässt die Araber ganz von ihrer hehren Sendung erfüllt sein. Am Auffallendsten scheint folgende Parallele. Der 3. Auftritt des 5. Aufzugs bei Geibel ist fast wörtlich gleich mit der 2. Szene des 5. Aktes der alten ersten Fassung von Pichlers "Rodrigo". Es ist dies eine ganz kurze Szene "Teil eines Schlachtfeldes" lokalisiert, echt Shakespeare; Tarik tritt mit ein paar Freunden auf. Er ist siegesbewusst und spornt zum Entscheidungskampf an. Geht wieder ab. Julian tritt auf, späht rachedurstig nach Rodrigo aus. Bei Geibel steht: "Im ganzen Mittel-treffen sucht' ich ihn und fand ihn nicht", bei Pichler heisst es: "Durchs weite Schlachtfeld eile ich ihm nach, vergebens doch." Julian und Rodrigo kommen im Kampf gegenüber zu stehen, bei beiden Dichtern will Julian mit dem König kämpfen, in beiden Fällen weigert sich Rodrigo. Geibel "Ich mag

3. B. 4. Aufzug, 5. Auftritt

dich nicht versehren", Pichler "Ich fechte nicht mit dir". In dieser Situation spielt Julian bei Geibel wie bei Pichler, wie dies auch naheliegend ist, an des Königs Freveltat an Cava an. Pichler mag diese Szene gestrichen haben, um kein Plagiat an Geibel zu begehen, vielleicht auch um der Einfachheit der Regie willen.

Pichlers "Rodrigo" ist sprachlich weniger realistisch gefärbt als die "Tarquinier". Da Geibels Drama wie die ganze Münchner Dichterschule, mit welcher Pichler vor 1862 in Verbindung gestanden war, dem Realismus etwas ferner stand, so kann von dieser Seite aus die Sprache in Pichlers zweitem Drama beeinflusst sein. In Einzelheiten haben auch die Verse in Geibels Drama ihr persönliches Gepräge. Pichler war ja auch schon ob des Themas gezwungen, im Rodrigo andere Töne anzuschlagen als im Römerdrama.

Drei Engländer haben zu Beginn des 19. Jahrhunderts versucht, den alten spanischen Legendenstoff von Roderich, dem letzten Goten, dichterisch zu verwerten; Walter Scott 1811 in "Vision of Don Roderich", Southy 1814 in a long Poem "Roderik, the last of the Goths" und W.S. Landor 1811 in dem Trauerspiel "Count Julian". Alle drei Werke weichen jedoch in zahlreichen Punkten von Pichlers Drama ab, so dass man von keinerlei Einfluss sprechen kann. Die Engländer haben den Stoff episch-lyrisch behandelt, speziell in Landors Drama fehlt fast jede dramatische Handlung.

Des spanischen Dramatikers Lope de Vegas Stück "El ultimo Godo d'Espagna" kann Pichler nicht verwertet haben, da dasselbe sich in deutscher Uebersetzung nicht einmal in der Wiener Hofbibliothek befindet, die doch sonst an spanischen Stücken sehr reich ist. Im Original kann der Dichter das Drama aber nicht gelesen haben.

In einer Rezension von A.v.Schullern in der Innseitung über den "Rodrigo" Pichlers weist der Verfasser

H. Kosch, "Deutsches Theater in
Drama seit Schiller
Tod. 2. Aufl. 4. Aufl. Leipzig
Leipzig 1922, S. 163/4

The Works of Walter Savage
Landor, London, Leipzig
n. br 1895, Vol. II, S. 502

Southy v. vdr. Dordalen
in English Men of Letters
London 1902

Walter Scott The Vision
of Don Roderich S. 591
The Cambridge History
Vol. XI, 159, 166

Lope de Vega
"El ultimo Godo
d'Espagna"

Innzeitung 1861
S. 511 ff.

des Artikels auf die Aehnlichkeit der äusseren Schicksale des letzten Gotenkönigs und des Sardanapalus hin. Doch fügt er hinzu, ziehe er den Genussmenschen Sardanapalus Rodrigo vor, weil er liebenswürdiger und für ihn Genuss Prinzip sei, er auch für dieses Prinzip kämpfe. Auf einen weiteren Vergleich ist A.v.Schullern nicht eingegangen. Pichler hat sich im Tagebuch "Gesammelte Werke" 3, 272 gegen die Besprechung Schullerns gewendet und dem Rezensent Missgunst vorgeworfen. Schullern hat in Wahrheit aber gerecht geurteilt. Dass Adolf Pichler Byron gerne gelesen hat, steht fast in jedem Kapitel seiner Tagebücher geschrieben. So darf es nicht Wunder nehmen, wenn aus dem Sardanapalus Manches übernommen wurde, was auf eingehende Lektüre mit diesem Stück zurückzuführen ist. Aus dem Vergleich der beiden Dramen ergeben sich folgende Parallelen: Sard. verscherzt gleich Rodrigo wegen Wohlleben das Königreich. Beide haben Abneigung vor Kriegen, jeder besitzt seine Günstlingsfrau, hie Myrrha, dort Cava, Rodrigo scheut vor der Ehe zurück "wie ein arabischer Hengst". Sard. ist zwar verheiratet, doch hasst er alles, was einer Fessel gleicht. Beide Könige wiegen sich in unverständiger Sicherheit. Keiner glaubt an die Gefahr eines Aufstandes, bis es zu spät ist. Myrrha, die Geliebte des letzten assyrischen Königs, will diesen stets mehr kriegerisch sehen, auch Cava rät dem König zum Krieg. Sard. will lieber als "gepflückte Rose" fallen, denn verwelken. Das gleiche Bild nahm Pichler auf, wenn er dem König sagen lässt:

"Doch ich hielt sie nur
Für eine Rose, die des Morgens blüht
Und abends hinwelkt."

Auch bei zwei Szenerien kann man Parallelen aufweisen. Will man die Gestalt eines schwelgenden Königs auf der Bühne verwerten, so ist es zwar naheliegend, dass man den König schwelgend an der Tafel sitzend darstellt. Bei einem Vergleich kommt es eben dann bloss auf die

Tgb. 3, 147, 148, 50 etc.
kann?

Byrons Sardanapalus
820

Les. V. 16, S. 256

vgl. Emilia Galotti!

Darstellungsart, auf die zeitliche Reihenfolge des Ablaufs der Ereignisse an. Die erste Szene des ersten Akts im Sardanapalus beginnt fast gleich wie die 1. Szene des 1. Akts im "Rodrigo". Dort fängt das Drama mit der Klage Salamenes über das Schwelgen und Nichtstun des Königs, hier mit der der Höflinge Diego und Armand über das Schlemmerleben Rodrigos an. Währenddessen erscheint jeder der beiden Könige blumenbekrönt und weibisch aufgeputzt mit der Geliebten auf der Treppe. Auch die erste Szene des 3. Akts in Byrons Drama kann vergleichsweise der 1. Szene des 4. Akts bei Pichler gegenübergestellt werden. Die Könige sitzen beim Mahle, Sard. findet sein Fest schöner als Nimrods Jagden und die Eroberungskriege Semiramis. Rodrigo dünkt sein Fest ein Totenfest, wie es die Aegypter feierten, indem sie ihre Toten zu Tische luden. Während die Gäste des Assyriekönigs niederknien, um den König als ihren Gott zu verehren, donnert es. Und da Rodrigo übermütig ausruft:

"Doch Possen, Possen! Tote trinken nicht!"
ruft eine Stimme: "Memento mori!"

Wie Rodrigo den Verräter Alfonso im Zweikampf tötet, so auch Sard. den verräterischen Wahrsager Beleses. Mit Worten ähnlichen Inhalts töten sie ihre Feinde. Beleses: "Deine Stunde ist gekommen",
Sardanapalus: "Nein, deine. Ich habe kürzlich in den Sternen gelesen und während ich den Tierkreis durchstreifte, fand ich dein Geschick im Zeichen des Skorpion, der darauf hindeutet, dass du jetzt vernichtet wirst". Beleses: "Aber nicht durch dich". Und Alfonso S. 276: "Du hast gesiegt.....

Doch ist's vergönnt zu schauen in die Zukunft
Dem Sterbenden mit geisterhaftem Blick,
So sag' ich dir, eh' noch mein Blut verbraucht,
Fließt deines auf dem schwarzen Boden hier."

Die Redewendung "Den Flachs der Omphale spinnen" findet sich in beiden Dramen. Sard. erzählt einen Traum, in

S. 416, 242

9 243

dem er mit unheimlichen Gespenstern zu Tische sass.
Der Becher, den er leeren wollte, war voll Blut.
Rodrigo träumte von der toten Cava, wie sie ihn bei
Nacht besucht habe und da sie verschwunden war, sei's
auf dem Boden wie Blut gelegen.

Diese Fülle von kleinen Einzelzügen dürfte
schwerlich auf Zufall zurückzuführen sein.

Zum Schluss wäre noch auf den Einfluss Shakespeares
zu verweisen, dem Pichler, wie bereits berichtet wurde,
auch in den "Tarquiniern" teilweise unterworfen war.

Ad. I, 217

In einem Brief an H. Erler kündigte Pichler dem Freunde an, dass er sich momentan mit einem "Rodrigostoff" befasse, dramatische Studien im weitesten Umfang treibe und zum Schluss fügte er noch die Worte bei, "dass dabei Shakespeare nicht vergessen wird, begreift Ihr". In der Tat ist auch im "Rodrigo" Shakespeare-Einfluss zu verzeichnen.

R. B. Jul. lösen "I, 12, 3, 4, 5,

Die Besprechung der Schlachtenszene wurde bereits vorweggenommen. Zu erwähnen wäre noch, dass die in der jüngeren Fassung ausgelassene zweite Szene des fünften Aktes eine typische kurze Schlachtenszene mit Ortswechsel ist, wie sie Shakespeare in seinen Kampfstücken, besonders in den Königsdramen liebt. In der betreffenden Szene bei Pichler wären die Mauren als Kriegspartei aufgetreten.

Shakespeare hat in seinen Dramen eine Fülle von realistischen Diener- oder Bürgerszenen eingeschoben, die oft, so in den Falstaffszenen, zu reinen Episoden ausgedehnt wurden. Meistens sind es Streit- oder Schimpfszenen, oder Gespräche über den König. Der Anfang des dritten Aktes im "Rodrigo", nämlich das Zweigespräch zwischen Schiffmeister, Gesellen und Graf Julien, dürfte an diese Art Genreszenen angelehnt sein. Für Shakespeare kommen hier in Betracht z.B. das Zwiesgespräch zwischen Gärtner und erstem Gartenburschen, über den Fall des Königshauses in "Richard II"; III, 5, das des Kärners, Kellners und Stallknechts in "Heinrich IV" I, II, 1, die Falstaffszenen in "Heinrich IV" III, 3 und II, I, 1, II, 4, III, 4, V, 1, 3, 4, 5, der Dialog des Zeugmeisters mit seinem Sohn in "Heinrich VI" I, I, 3, der des Haushofmeisters Oswald mit dem Grafen Kent in "Lear" II, 2, weiters der des Pförtners mit 2 Thannen von Schottland in "Macbeth" II, 3 und der des Arztes mit der Kammerfrau im gleichen Stück V, 1. Im "Othello" III, 1 reissen Musikanten und die lustige Personen Possen. Sehr viel Ähnlichkeit mit der

Pichlerszene hat die Schiffsszene in "Sturm" I,1. Der Kapitän erteilt dem Bootsmann und den Matrosen Schiffsbefehle etc. Eine realistische Szene ist auch in "Richard III" II,3 und in "Heinrich VIII" V,3 eingeschoben. In dem einen Stück unterhalten sich 3 Bürger untereinander, im andern der Pförtner mit einem Knecht. In diese Reihe gehört noch "Heinrich VI," II,III,1 oder IV,1,2,3 und II,3.

Wie Hamlet sterbend prophezeit, dass auf Fortinbras die Königswahl treffen wird und wie der alte sterbende Gaunt in "Richard II" II,2 den Tod des Königs weissagt, so tut Alfonso das Gleiche, indem er dem König seine letzten Worte zuruft:

"Doch ist's vergönnt, zu schauen in die Zukunft
Dem Sterbenden mit geisterhaftem Blick,
So sag' ich dir, eh noch mein Blut verbraucht,
Fliesst deines aus dem schwarzen Boden hier."

Den Shakespeare'schen Katastrophen eilen meist unheil kündende Vorboten voraus. Das ist beliebte Stimmungsmache dieses Dichters, so heisst es in "König Johann" IV,2:

"Mein Fürst, es heisst, man sah die Nacht
fünf Monde,
Vier stehend und der fünfte kreisend...."

oder in "Richard II" III,1:

"Die Lorbeerbäume im Lande sind verdorrt
Und Meteore drohn den festen Sternen.
Tod oder Fall von Königen deutet das."

Auch Lemnox erzählt Macbeth: "Die Nacht war heillos... Von einem unheil verkündenden Klosterbruder weiss eine Frau in "König Eduard III." III,2 zu berichten:

"Zudem geht eine Weissagung im Land,
Die her stammt noch von einem Klosterbruder,
Dass Prophezeiung oft schon eingetroffen.
Und dieser spricht: Bald kommt die Zeit heran,
Wo sich vom Osten her erhebt ein Löwe,
Der Frankreichs goldne Lilien entführt."

Diesen Weissagungen entspricht im "Rodrigo" die

Erzählung Alfonsos:

"Denn längst schon ward es ja vorausgesagt,
Rodrigo hatte schwelgend seinen Schatz
Bis auf den Grund erschöpft...."

und die von Alfonso und Pelajo erzählten Weissagungen des Mönches. Ebenso der Bericht Amanns S.184/185.

Es ist Shakespeare-Manier, komische Elemente mit ernstesten zu verquicken, wir brauchen ja nur an die oben erwähnten Genreszenen zu erinnern; auch Ahala stirbt lachend. Aus bösem oder gutem Omen basiert das antike Auguralwesen, Shakespeare wie Pichler können dort in die Schule gegangen sein.

In Shakespeares Dramen sind die besonders die für den Dichter typischen Vorklangsszenen fesselnd. Optische oder akustische Täuschungen legen die seelische Verfassung des Betreffenden bloss, so in "Julius Caesar" IV,3, wo Brutus die Kerze so dunkel brennen sieht oder "Portia" II,4 aus innerer Angst heraus plötzlich Kampflärm vom Kapitol herüber-toben hört. Ähnliches ist auch in den "Tarquiniern" S.143 der Fall. Brutus hat vom Verrat der Söhne erfahren, sein seelischer Zusammenbruch spiegelt sich in den Worten: "Die Nacht ist kalt". In Wahrheit dämmt es erst. Der Geisterruf "Memento mori" im "Rodrigo" IV,1 ist ebenso Stimmungsmache wie die Geistererscheinungen in Shakespeares Dramen.

Die Uebergabe der Feste Frontera durch den Alkalden IV,1 erinnert an König Eduard III, V,1, wo sechs Bürger aus der Stadt in linnen Hemden vor Eduard erscheinen.

Wie sich in Macbeth V,8 der schuldbewusste Macbeth weigert, mit Macduff zu fechten, so will auch ~~Graf-Julien~~ Rodrigo nicht gegen Graf Julian die Klinge ziehen. Dies ist wieder bezeichnend für die seelische Verfassung der beiden Gegner.

Wohlabgerundete Floskeln sind die meisten Sterbeworte der Shakespeare'schen Helden. So ruft

Ähnliches aber auch im
"Lordsburgpalais"

Arthur in "König Johann" sterbend aus:

"Weh, meines Oheims Geist ist in dem Stein,

Gott nimm die Seele, England mein Gebein."

Ähnlich drückt sich ~~Thalbot~~ in "Heinrich VI" I.

aus: "Seht Krieger wohl, was ich begehrt, ist mein

Als Grab schliesst Vaterarm den Sprössling ein;

ebenso Jork in "Heinrich VI" III:

"Barmherz'ger Gott, tu auf dein Gnadentor!

Zu dir entflieht mein Geist durch diese Wunden!"

Mit schönen Worten stirbt z.B. auch Mortimer in

"Heinrich VI" I. und so sagt auch Rodrigo sterbend

zu Pelaja S.279:

"Du bist ihm wert! Der Erde meinen Leib,

Die Krone dir - zahl ich des Lebens Schuld."

Adolf Pichler hat Shakespeare stets sehr

bes. V. III: 57, 92, 115, 123 verehrt, doch immer betont, dass man ihn nicht zu-
148, 171, 236, 256 ^{ter} viel nachahmen dürfe, er sei das Verhängnis für

Otto Ludwig geworden. Als Pichler dies äusserte, dachte er jedenfalls an die oft stark überwiegenden episodenhaften Bestandteile in Shakespeares Dramen und an die bescheidene Inszenierung, die mitunter ganz anderen szenischen Aufbau als den eines modernen Bühnenstücks möglich machte.

James Fitzmaurice-Kelly:
Gesch. d. span. Lit.
Heidelberg 1915 260

Es ist keine leichte Sache, mit Bestimmtheit sagen zu können, aus welcher Quelle Pichler vor nahezu hundert Jahren den Stoff zum "Rodrigo" geschöpft hat. Nach den neuesten Forschungen stammen die zahlreichen Fassungen der Roderichsage, die sich in der kastilianischen und in den fremden Literaturen verbreitet haben, aus der Historia verdadera del Rey Don Rodrigo (1589 ? oder 1592 ?), einer Fälschung des Morisken Miguel de Luna. Da aber Adolf Pichler nach Aussage Herrn Geheimrats Professor Alois Brandl nicht spanisch gekonnt hat, ist es ausgeschlossen, dass er auf diese Urfassung zurückgegriffen hat. Geibels Drama, das 1844 erschienen war, mag der er-

ste Anstoss für Pichler gewesen sein, denn im selben Jahr begann der Tiroler Dichter den Rodrigo-
stoff künstlerisch zu verarbeiten. Im Jahre 1844
erschien aber auch der zweite Band von Lemkes
"Geschichte Spaniens". Dieser Band enthält zwar nicht
den Rodrigostoff, Pichler mag aber durch Zeitungs-
artikel vermutlich auf den Verfasser aufmerksam
geworden und so auf den ersten Band von 1834 ge-
stossen sein. In der nachgelassenen Bibliothek von
Pichlers väterlichem Jugendfreund J. Schuler fand
sich Lemkes Geschichte, wann aber Schuler das Werk
seinem Bücherschatz einverleibt hat, ist unbekannt.

Lembke, Geschichte Spaniens
1. Bd. 5. 120 H. Hamburg.
1834, 2. Bd. Archivum
1844

2.

Im ersten Band sind im grossen und ganzen alle
Züge der Sage enthalten, wie sie Pichler im Drama
verwertet hat. Daher kann Lemke die vermutliche
Quelle sein, muss es jedoch nicht. Auch E. Geibel,
mit dem Pichler die Jahre vor 1862 in persönlichem
Verkehr stand, kann Pichler angeregt haben, denn
ihm standen ja in jungen Jahren die Schätze einer
Schlossbibliothek zur Verfügung, die viele spani-
sche Werke enthielt. Was die Personen des Stücks an-
belangt, so finden in der Quelle folgende Erwähnung:
König Roderich, Pelajo, Graf Julian, Musa und Cava.
Tarik bei Pichler heisst jedoch bei Lemke Tarek und
der König Wittich in der Quelle Witiza. Felix Dahn
hat die Namensform Witika. Ob Pichler in diesen
Punkten einer anderen Quelle gefolgt ist, oder ob
er aus freien Stücken die Namen änderte, kann nicht
gesagt werden. Dass Pichler überhaupt frei mit Na-
mensformen schaltete, beweist die Tatsache, dass
er einmal von König Albert und ein andermal von
König Albrecht spricht. Dichterische Zutat sind
offenkundig die beiden spanischen Edelleute Armand
und Diego, der Mönch von Monservat, Suleika, der
Schiffsmeister und die Gesellen, wie auch Horera.
Der Name Alfonsos, des Sohnes des ermordeten Königs
Wittich, dürfte freie Erfindung sein. In der Quelle

ist von Söhnen des Königs Wittich die Rede, ihre Namen sind nicht genannt. Pichler verwertete nur einen Sohn im Drama, Geibel 2. Das ist eben dichterische Freiheit, je nachdem man den Stoff ^{benutzt} verwertet. Die wesentlichen Züge, wie sie Lemke aufweist, sind bei Pichler zu finden, nur ist der Stoff im Drama etwas zusammengedrängt und die Hauptzüge sind mehr herausgearbeitet. Lemke stellt zwei Fassungen der Sage dar. Nach der einen ist Roderich tapferer Anführer einer Reiterei, nach einer anderen stammte er aus königlichem Geblüt. Nach der ersten Fassung entstanden nach dem Tod Witizas Zwistigkeiten im Lande. Von Parteienhader spricht Armand bei Pichler S. 200. Aber auch von der blutbefleckten Hand Rodrigos. Darüber findet sich wieder bei Lemke nichts, der bloss erwähnt, dass Roderichs Vater von Wittich ermordet worden wäre. Also gerade das umgekehrte Verhältnis. Julians getreue Feldherrndienste, die Entehrung Cavas, der Thronraub Rodrigos, die Rachetat Julians, sein Bündnis mit Musa und Tarek, die Hilfe der Berber, die Kampfeslust und Tapferkeit Tariks, dies alles sind Züge, wie sie wohl bei Pichler wie ^{bei} Lemke zu finden sind, aber merkwürdigerweise ist ein wichtiger Zug, des Königs Schlemmerleben, kaum in der Quelle hervorgehoben. Bei dem Geschichtsschreiber schwelgt der König nicht, da ihn die Feinde überfallen, sondern bekriegt gerade die Vaskonen. Am Guadalede bei Xeres rückten die Feinde aufeinander, Pichler schrieb Guadalete, vielleicht hat er Landkartenstudien gemacht. Der Hinweis auf die unermessliche Beute der Araber findet sich auch in Pichlers Drama. Von langer Verweichlichung und innerer Zwietracht des Gotenvolkes liest man im Drama wie in dem Geschichtsbericht. Das Nichteingreifen des Heeresflügels, den die Söhne Witizas lenken, hat Geibel im Drama verwertet, Lemke erwähnt es in der

Lemke 125

Quelle, Pichler, der den Sohn Wittichs von vorn-
herein auf die Seite der Araber treten liess, er-
wähnt bloss kurz einen Ausruf Rodrigos:

Bd. 16, 270

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

S. 215

Die Quelle spricht von einer Entehrung Cavas durch
Gewalt, Pichler hat dieses Motiv offenbar zu ver-
edeln gesucht, ein Abweichen von der Quelle wäre
hier verständlich. Ein Punkt, der auch für Lenke
spricht, ist, dass dort Graf Julian seine Tochter
unter dem Vorwand fordert, dass sein Weib sie
auf dem Sterbebett noch einmal zu sehen wünsche.
Pichler nimmt anscheinend auf diese Stelle Bezug,
wenn er Cava sich auf die sterbende Mutter erinnern
lässt. Pichler schildert im Drama S. 268 die glän-
zende Aufmachung des Königs, da er schlachtgerüstet
ins Feld zieht und das Gleiche erwähnt die Quelle.
Nach dieser streckt Tarik den König zu Boden, bei
Pichler Graf Julian denselben, das ist aber auch
dem Konflikt gemässer.

V. Menges, Geschichte der
Deutschen 1. Bd. 1843

Adolf Pichler wird auch hier nicht bloss
eine Quelle benützt haben. Vielleicht hat er eben-
falls den kurzen Aufsatz in Menzels "Geschichte
der Deutschen" (I. Bd. 1843) gelesen. Das Meiste des
Inhalts deckt sich mit Lenke, doch bietet Menzel
auch einiges Neue. Nach ihm ist Cava beim Tanzen
vom König als Schönheit entdeckt worden. Nach ei-
ner andern Fassung bei Menzel liess Rodrigo aus
Neugier eine uralte Kiste öffnen, worin Spaniens
Unglück verschlossen war. Sobald er sie aufgebrochen
hatte, kam der Feind ins Land. Beide, Pichler wie
Geibel, haben die Sagenformen im Drama verwertet,
Pichler die erste als Liebeshandlung, die zweite
als Balladeneinschub. A. Friedr. v. Schacks "Geschich-
te der dramatischen Literatur in Spanien" bietet
keinen Aufschluss über Sagengestaltung des Rodri-
gostoffes. Ebenso nicht Schacks "Kunst und Poesie

Hammer

1. Bd. 1865

der Araber. Nach Felix Dahn gehört Rodrigo fast

f. Dahn, Könige der Germanen
 Bd. 16, 1865, 5. Hftg.
 mit Geschichte der Goten.

nur mit seinem Namen der Geschichte an. Diese weiss bloss zu melden, dass das Gotenreich zum Falle längst gereift war, als der Islam im Siegeslaufe

Gesch. v. Spanien Bd. 1, 1865, 1. Hftg.
 Kopf u. Mantel
 v. Ad. Pichler
 1865

in Nordafrika erschien. Zahlreiche staatliche und auch gesundheitliche Gebrechen hatten den Zusammenbruch erwirkt, die Sage aber hat typisch den letzten Königen Witika und Roderich die verhängnisvollen Verirrungen der ganzen Nation, Ausschweifung und Parteihader, beigelegt. Adolf Pichler ist auch nicht der Geschichte, sondern der Sage gefolgt, wenn er den König allein am Untergang des Reiches Schuld sein liess. Bloss an einer Stelle, Bd. 16, 186 wird von der Mitschuld des Volkes gesprochen.

E. Geibel, Volkslieder der
 Spanier, Berlin 1873
 1. 1. 10, 11

Adolf Pichler hat in seinem Drama Bd. 16 S. 237 eine Ballade eingeschoben, die E. Geibel in sehr ähnlichem Wortlaut bereits 1843 in den "Volksliedern der Spanier" und 1860 in etwas verändertem Stil im

Geibel-Schack "Romanzero"
 1860 der Spanier v. Todüger
 Stuttgart.

"Romanzero" von Geibel-Schack herausgegeben hat.

Die ähnlichen Stellen werden durch Unterstreichung hervorgehoben.

"Denn längst schon ward es ja vorausgesagt.

Rodrigo hatte schwelgend seinen Schatz

Bis auf den Grund erschöpft. Da wagt er es

Und brach das dunkle Gruftgewölbe auf,

Wo Herkules begraben ward. Viel Gold

Hofft' er zu finden, als der Riegel sprang,

Doch eine Schrift nur sah er im Gemach:

"Zum Gräme dir bist König d'geworden!

Der König setzt ganz Spanien in Flammen,

Der hier hereindringt mit verruchtem Sinn."

An einem Pfeiler hingen reiche Fahnen

Mit grausen Bildern: Araber zu Ross,

Die Schwerter hoch, den Bogen in der Faust,

Da wandte sich Rodrigo mit Entsetzen,

Es flog ein Aar vom Himmel und das Haus,

Ging auf in Brand...."

einziges Moment:

- 1.) Sprachwahl
- 2.) Name Herkules
- 3.) Schuld des Königs
- 4.) Schrift
- 5.) Inhalt der Schrift
- 6.) Aar sehen in der Luft
- 7.) Typische Beschreibung.

1843.

Kamen Leute von Toledo,
Brachten ihm die Bitte dar,
Vor dem Turm des Herkules,
Möcht er tun ein Schloss alsbald,
Wie vor ihm jedweder König
Es getan bis diesen Tag.
Doch er fügt hinzu kein neues,
Nein, er brach die andern all',
Denkend hinterlassen habe
Herkules dort grossen Schatz.
Aber da man eingetreten
Ward man andres nicht gewahr
Als nur Schriften, welche sagten
König warst du dir zum Grame,
Denn der König, der hier eindringt,
Setzt ganz Spanien in Brand.
Fand man auch in einem Pfeiler
Eine Truhe reicher Art,
Drinne selt'ne Banner lagen
Mit Gestalten grauenhaft,
Araber zu Rosse waren
Regungslos darauf gemalt.
Hoch die Schwerter um den Nacken
Und den Bogen in der Hand.
Don Rodrigo voll Entsetzen
Wandte sich vom Schauen ab,
Sieh, da kam ein Aar vom Himmel
Und das Haus ging auf in Brand.

*Prüfung in Form
einer Tabelle mit
in Fragestellungen*

1860.

Kamen Männer aus Toledo,

Nach dem Brauch ein Schloss zu legen
Vor Herakles Gruftgemach,
Wie die vor ihm Könige waren,
Bis auf diesen Tag getan.
Doch anstatt das Schloss zu legen,
Sprengt er auf die andern all,
In dem Wahn, Herakles habe
Grosse Schätze dort verwahrt.
Aber drinnen im Gemache
Ward nichts andres offenbar,
Als Schriftzüge, welche sagten

Draufhin einen Pfeiler fand er

Fand seltsame Banner drinnen,
Drauf man grause Bilder sah.
Araber auf hohen Rossen,
Steif im Sattel allesamt

Vom Rodrigodrama existieren nur 2 Fassungen,
eine ältere aus dem Jahre 1862 und eine jüngere
von 1866. Ein Vergleich der beiden ergibt folgende
Tatsachen:

- 1. Akt: Die neue Fassung weist vor allem eine in quantita-
tiver Hinsicht eine Veränderung auf und zwar ein
Plus von durchschnittlich 90 Verszeilen. Cavas und

ihres Vaters, des Grafen Julian Beziehungen zum König wurden schärfer herausgearbeitet. Armand weist jetzt bereits auf das nahe Ende des Liebesglücks Cavas hin. Die einstmalige Tapferkeit des Königs wird stärker betont, seine Tat vor Tanger erzählt. Neu ist der Hinweis auf die Gefahr, die wegen der Untätigkeit des Königs droht. Cavas Charakter scheint nunmehr veredelt, da sie jetzt Rodrigo zu Kriegstaten aufmuntert. Eine Erweiterung der Milieuschilderung bedeutet der Bericht Diegos von der Mitschuld des Volkes, seinem Murren gegen den König, vom Schwelgen des Adels am Hof und vom Opfermut der Edlen im Schlachtfeld. Neu kam die Erzählung Amands dazu, wie Rodrigo sich durch Mord den Thron errungen habe. In sprachlicher Hinsicht wurden einzelne Neuerungen vorgenommen, die im grossen und ganzen Verbesserungen bedeuten. Der Ausdruck wird treffender und gewählter. So hiess es früher 1862: "Auf weichen Polstern sich an ihren Busen schmiegend", in 1866 "Auf weichem Lager ihr zur Seite ruhend". Früher "Keine Steppe ist das Heer für Rosseshufe zu beschreiten", jetzt besser: "Für Rosseshuf zu durchfliegen." Zuerst: "Was hat den Mauren je gehemmt, wenn er beflügelt vorwärts drang?" Nun: "Was hemmt des Mauren Siegeslauf, wenn er beflügelt vorwärts dringt?" Früher hiess es etwas umständlich: "Beklag' es nicht, dass dich ein Zufall, der für uns ein Glück, hierhergeführt". Jetzt wurde das "Glück" gestrichen, denn es ist auch nicht einzusehen, warum Suleika für den König soviel Glück bedeuten soll. Neu: "Gönne Ruhe dir, dass du mit heiterem Blick uns morgen früh entgegenkommst" statt des weniger motivierten: "Damit du morgen früh uns rein und heiter entgegenkommst." Auch wurde die unnötige Antwort Armands auf Julians Worte "Ich suchte euch" weggelassen.

1. Szene des 2. Aktes: Es wurden einige Sätze im Monolog Cavas geändert.

Sprachlich schöner wirkt "Wohin ich immer schaue, tritt die Gestalt des Vaters drohend mit entgegen aus dem leeren Saal", statt "Ein Bild, ein Bild allein tritt aus der öden Halle mir entgegen". Für die mehr realistische Wortstellung "Ich kann es nicht ertragen, wurde eine schwungreichere verwendet "Ich kann es ertragen nicht". Neu: "In banger Angst" als "In stummer Angst". Zum Ausdruck "Wahnbilder" wird jetzt das abstraktere "Schatten" statt des realistisch konkreteren "Gestalten" verwertet. In 1862 rief Graf Julian drohend: "Nur soviel Kraft, als meine Rache braucht, dann Tod". Das war nicht ganz klar ausgedrückt, denn man weiss ja nicht, wem "Tod" gilt. Sich selbst oder Rodrigo ? Dies fühlte Pichler selbst, denn er änderte es in "Sein Herz zu treffen" um. Im neuen Monolog drückt sich Cava deutlicher aus. Neu kam hinzu: "Des Vaters vorwurfsvoller Blick weckt die Stimme des trüben Zweifels, der entschlummert kaum".

2. Szene des 2. Aktes: Rodrigo gibt sich Suleika gegenüber nicht mehr als Diener, sondern als der bereitwillig Schenkende aus. Dies ist einer königlichen Hoheit auch würdiger. Suleikas Worte "Dein Auge glüht, wer rettet mich" fehlen in 1866, sie drückten allzu plump die Gier Rodrigos aus. Statt "Schattenbild" wurde das prägnantere "Trugbild" gesetzt. Rodrigo wirkt männlicher durch den herrischen Ausruf "Fort mit dem Dolch" statt des zaghaften "Du willst doch nicht". Die Bühnenanweisung am Schluss des Aktes fehlt in der ersten Fassung.

3. Akt: Dieser Akt wurde ziemlich stark verändert. Der Geselle 3 wurde gestrichen, allzu realistische Elemente weggelassen. Z.B. hiess es früher: "Hier schickt der Schmied, noch warm vom Amboss, dir die Anker her", oder Geselle 3 sagte: "Wir sandten unsre Frauen und Kinder aus, was rings in Wald und Flur am Hauch des Lenzes aufgeblüht, sieh hier

vereint zum bunten Kranze." Der Dichter hatte offenbar vergessen, dass es sich um die nordafrikanische Küste und nicht um eine liebliche mitteldeutsche oder süddeutsche Gegend handelt. Auch passten die poetischen Worte des dritten Schiffsgesellen nicht zu der vorher so realistischen Ausdrucksweise. Alfonso und Julian treten in der neuen Fassung gleich zu Anfang der Szene auf. Warum tat dies Pichler ? Vielleicht um sofort durch das Auftreten zweier Fremder mehr Leben in die Szene zu bringen. Manch überflüssige Müllsel der Ausdrucksweise wurden weggelassen. Konzentrierter erscheint "Nicht eine Berberhorde wartet dein, die ohne Heimat, ohne Recht soviel vom angestammten Boden nur besetzt, als flüchtig schürft des Rosses rascher Huf" statt "Die überall und nirgends ohne Recht auch nicht die Pflicht des Mannes kennt, zu streiten für den angestammten Boden, von welchem ihr soviel nur eignet, als das Rosses Huf im Sand der Wüste schürft." Die schnippische Antwort Tarika auf das sogenannte Lob Musas über den Spanier wurde mit Recht weggelassen. Es hiess früher: "Geht wohl ein Stahl dem von Damaskus vor?" Dies entspräche nicht dem Verhältnis des untergebenen Feldherrn dem erhabenen Maurenfürsten gegenüber. Der Bericht Horeras vom Ueberfall und dem Raub Suleikas wurde gekürzt. Er wirkt so packender. Bei dieser Umstellung ist wahrscheinlich ein Schreibfehler unterlaufen. Früher sagte Horera: "Ich zog nach Tanger", jetzt heisst es "Tunis". Wo liegen Tunis und Tanger ? Wäre es den Spaniern gelungen, bei Tunis Horera zu überfallen, so müsste angenommen werden, dass die Spanier bereits die ganze nordafrikanische Küste erobert haben. Davon kann aber keine Rede sein. Der Ausdruck auch dieser Szene wurde gewählt, statt "Krieger" "Bogenschützen", für "gekämpft" "gefochten", statt des gesuchten

"Da riss des Streit's Schwall mich an die Felsen,
 wo ein schwerer Hieb mich niederwarf" das einfache
 "Da traf meine Stirn ein schwerer Hieb." Julians
 Rechtfertigung ob des Verrats an den Mauren wurde
 bedeutend erweitert, seine Sprache kühner, sogar
 etwas allzukühn, wenn man bedenket, dass sich die
 Verräter momentan in der Hand des Feindes befinden.
 Ein gewaltsam bildlicher Ausdruck wurde gestrichen.
 "Doch fragt mich nicht, so wenig als die Wolke,
 die mit dem Donner euch zu Häupten zieht". Der
 Hass gegen Rodrigo wurde gesteigert. Neu kamen
 Musas Worte über Rodrigo hinzu "Wen Gott ver-
 flucht, der findet keine Hilfe mehr". Dies ist
 ein Zeichen mehr für die Frömmigkeit und die erha-
 benen Absichten der Mauren. Alfonso spricht in
 der zweiten Fassung zweimal von Rodrigos Zustand.
 Diese Erweiterung bedeutet zuviel des Guten. Auch
 ist der Balladeneinschub unmotiviert, wer von den
 Zuschauern soll z.B. den Schluss verstehen? "Da
 flog ein Aar vom Himmel und das Haus ging auf in
 Brand". Neu ist die Erzählung vom unheilverkünden-
 den Mönch, von Monkserrat, ebenso der fromme Ausruf
 Musas "Dem Herrn der Welten Dank, der auch Ungläu-
 bigen ein Zeichen sendet, ehe er sie wandeln heisst
 des Abgrunds Pfad." Auch Tariks Apotheose seines
 Gottes fehlt in der alten Fassung. Diese zwar zwei
 Drittel kürzer und weniger pathetisch. Statt "Die
 Flut umkreist das Vorgebirg" jetzt besser "umbraust".

1. Szene des 4. Aktes: Neu ist die szenische Angabe. "Stadt um Stadt fällt
 hin" wurde ins bessere "zerfällt" verwandelt. Pela-
 jas Entschluss, allem Irdischen zu entsagen, wurde
 um 32 Verse erweitert. Jetzt hat ihn dazu der
 Mönch bewogen. Die Worte von 1862 dürften besser
 zu nennen sein. Auch Rodrigos Monolog wurde um 20
 Verse erweitert. Sein Schuldgefühl gegenüber Cava
 und Wittich tritt klarer hervor. Er erkennt seinen
 Irrtum. "Ich hielt sie nur für eine Rose etc." In

1862 fand sich die unmögliche Ausdrucksweise
 "Am Tor liegt das Ross, das mir ^{vor} im Schlachtfeld
 lieb den schnellen Huf." Sie wurde ihn "das mich
 mit schnellem Hufe trug hierher" verwandelt.
 Rodrigos Kampfunlust wurde um einige Verse noch
 stärker betont.

1.Szene d. 5.Aktes: Auch dieser Akt ist stark überarbeitet. Ein paar
 überflüssige Verse aus dem Zwiegespräch zwischen
 Tarik, Julian und Alfonso wurden in 1866 gestri-
 chen. Z.B. "Dann neigen wir uns ehrfurchtsvoll
 vor dir". Dieses "dann" passte nicht hinein, denn
 es setzt voraus, dass Tarik vorher dem Alkalden
 zu verstehen gab, sich nicht an ihn zu wenden.
 Tariks Worte an den Gesandten wurden mit gewähl-
 teren vertauscht. Alfonso richtete in 1862 milde
 Worte an den Alkalden. Dies wurde gestrichen, weil
 es ja auch bloss den Mauren zukommt, hier von
 Milde zu reden. ^{her}Julians Rachelust wurde 1866 ge-
 steigert. In 1862 stand ein Hinweis auf des Königs
 Geistesverwirrung, er fiel aus, weil er an dieser
 Stelle wenig passte. Dafür wurde das Gegenteil vom
 König erzählt. Ein unklarer Satz wurde in 1866
 weggelassen. Alfonso sagte dort " Bald ist das
 ganze Land in unsrer Macht." Man hätte "unser"
 leicht auf Alfonsos ehrgeizige Pläne beziehen kön-
 nen. Wiederum wurde Julians Rachedurst bedeutend
 verschärft.

2.Szene des 5.Akts: 1866 gestrichen.

3.Szene d. 5.Akts: Zu Beginn um 14 Verse erweitert. Die Charaktere
 werden mehr von einer anderen Seite beleuchtet.
 Des Königs bessere Gesinnung wurde stark heraus-
 gearbeitet. Julians Rede beim Tod Rodrigos "Und
 weil uns durch des Grabes enges Tor die Liebe nur
 und nicht der Hass mitfolgt, verzeiht sie dir" fiel
 in 1866 weg, wahrscheinlich deshalb, weil man das
 erstens nicht behaupten kann und zweitens, weil am
 Schluss von Julians Dialog sowieso der treffendere

Hinweis steht "Ob Freund, ob Feind, der Tod gleicht alles aus". Poetischer klingt in 1866 "Als Weihgeschenk leg diesen Dolch auf den Altar ich nieder", als "Ich lege diesen Dolch als Weihgeschenk auf den Altar". Neu kamen noch Diegos Schlussworte dazu: "Der Guten Ruhm hat er gerettet und was übrig noch vom Heer. Wir sind besiegt, doch überwunden nicht". Es musste ja noch erwähnt werden, dass ein kleiner Teil des Heeres gerettet wurde und dass von hier aus der Wiederaufbau Spaniens beginnen kann. Der Zusatz "Und kühn die Brust zu ihrem Walle macht" zu "Gott verlässt kein Volk, das fest im Glauben an die Freiheit bleibt" wurde mit Recht, weil zu pathetisch, weggelassen.

Wenn Adolf Pichler im Vorwort zum "Rodrigo" am 15.1.1866 schreibt, dass er ^{die} ~~sich~~ bei der Bühnenaufführung von 1862 gemachten Erfahrungen in 1866 verwertete, so bezieht sich dies höchstens auf die Streichung der zweiten Szene des 5. Aktes, wodurch ausser einer Vermeidung eines vermutlichen Plagiats an Geibel auch eine Vereinfachung der szenischen Verhältnisse erzielt wurde.

Ueber die in Innsbruck stattgefundenen Bühnenaufführungen des "Rodrigo" liegen 2 Rezensionen vor, die eine stammt aus dem Jahre 1862 und wurde in den "Innsbrucker Nachrichten" auf Seite 675 gebracht, die zweite ebenfalls in dieser Zeitung im Todesjahr des Dichters in Nr. 288. Beide Kritiker äusserten sich über das Stück sehr lobend. Bei 1862 handelte es sich um die Erstaufführung, bei 1900 um eine Festvorstellung zu Ehren des toten Meisters. Die Aufführung im Jahr 1862 war Beneficevorstellung. Die Rezension berichtet, dass Dichter wie Hauptdarsteller mehr als zehnmal herausgerufen und mit stürmischem Beifall überschüttet worden seien. Soll dieser nicht zum grössern Teile dem "jungen strebsamen

Bd. 10, 180

Innsbrucker Nachrichten
1862, S. 675

" 1900, Nr. 288
Rezensent krit. Ch. Jernung

209

Künstler Herrn von der Berghe gegolten haben, dem der Dichter sein Drama freundlichst zum Benefice überlassen hat ? Auch muss bedacht werden, dass die Besucher des Theaters bei der persönlichen Anwesenheit des Dichters, dessen bedeutende anderweitige Verdienste ihnen ja zur Genüge geläufig waren, nicht umhin konnten, Adolf Pichler mit Beifall zu überschütten. Diese Behauptung unterstützt die Erfahrung, die das Theater im Jahr 1900 machte, denn zur Vorstellung sind kaum 450 Menschen erschienen. Wenn Ch.v.Jenny schreibt, dass das Werk wirklich bedeutend ist, weil es dort, wo die Handlung rüstig fortschreitet, mit elementarer Gewalt an die Nerven geht, so ist das entschieden Geschmackssache. Wie aus Prems Pichlerschrift hervorgeht, wurde der "Rodrigo" auch in Bozen 1900 aufgeführt und zwar mit geringem Erfolg. In den Rezensionen und Mitteilungen über Theater und Musik X. Zg. 1864 S.77ff. Wien J.Klemm steht auch eine Rezension. Interessant ist der Hinweis auf Geibels Drama. Pichlers Stück wird nicht gelobt. Als der "Rodrigo" 1862 in der Öffentlichkeit erschien, wurde er 1862 im "Tiroler Boten" S.268,319 rezensiert. Dieser Rezensent wusste sich wieder einmal nicht genug zu tun im Lobe Pichlers und sprach sogar von Meisterschaft. A.v.Schullern, selbst Adolf Pichler wenig sympathisch gegenüberstehend, ging bedeutend schärfer zu Gericht. Die Rezension ist in der Innzeitung 1862, 511 zu lesen. Er verwies auf die Aehnlichkeit des Stoffes im Sardanapalus. Wenn Schullern tadelt, dass Caras Untreue gegen Pelajo mit keinem Worte motiviert sei, wodurch sie zur gemeinen Maitresse herabsinke, so war er schlecht im Bilde, denn gerade diesen Punkt hat Adolf Pichler in einem Monolog sehr fein herausgearbeitet. "Du sprachst von Liebe, ich begriff dich nicht und heiter lächelnd sagt' ich

alles zu, nur mit den Lippen bin ich dir ver-
lobt, mein Herz verstand noch das Gelöbniß nicht".
Ueber den "Rodrigo" liegt auch eine Rezension
in den Blättern für literarische Unterhaltung 1864
S. 269 vor. Nach Wackernell-Dörner S. 265 sprach
sich die tirolische Halbmonatsschrift der "Föhn"
(Innsbruck 1909/11) wiederholt dafür aus, dass
das Theater sich Pichlers Drama annehme.

Vergleichspunkte, die sich bei einer charakteristischen Darstellung aus dem Vergleich der
Darstellungen des "Rodrigo" v. 1862 u. 68 ergeben. Sie haben den Zweck, die Unterschiedlichkeit
der Darstellungen die Schaffensart des Dichters u. die durchgängigen Veränderungen der neuen
Bearbeitung aufzuweisen.

Art: Sprache	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort
1. Nebenwörter	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort
2. Nebenwörter	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort
3. Nebenwörter	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort
4. Nebenwörter	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort
5. Nebenwörter	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort	Wortwahl = Schlüsselwort