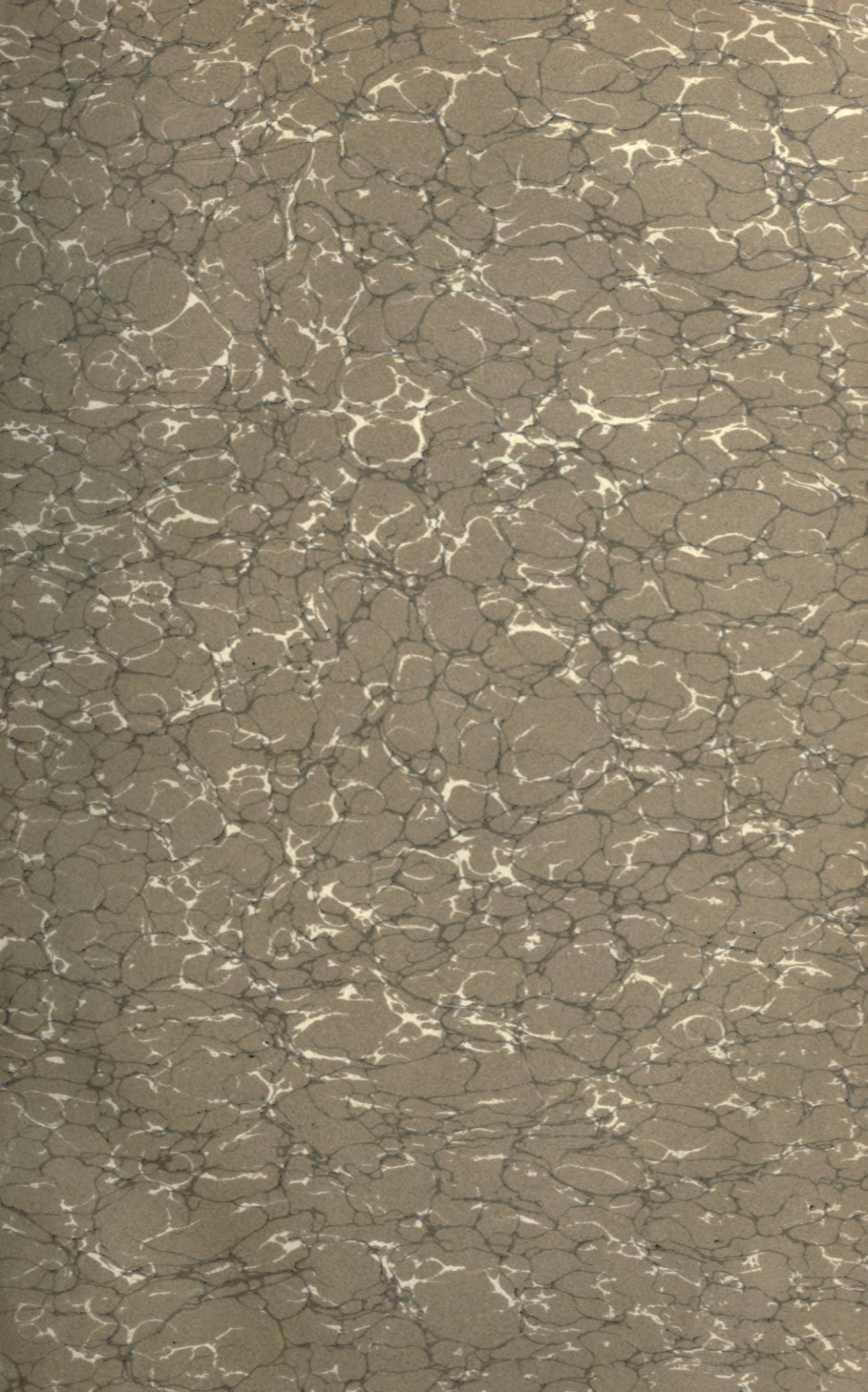


UNIVERSITY  
OF  
TORONTO  
LIBRARY







L.G.  
H 194  
.Ys

**PALAESTRA XXVIII.**

UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE

AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,

herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.

---

---

**Friedrich Halm und das spanische Drama.**

Von

**Hermann Schneider.**

125-5/2  
16/12/12

---

BERLIN  
MAYER & MÜLLER

1909



Meinem Grossvater  
**Geh. Hofrat Friedrich Aug. Mahla**  
zum 80. Geburtstag.





## Vorbemerkung.

In dieser Arbeit sind citirt:

Halms Werke nach der Ausgabe „Gesammelte Werke“ Wien, Gerold.  
Grillparzers Werke nach der Ausgabe von A. Sauer, Cotta, Bibl. d.  
Welt. Lit.

Goethes Werke nach der Weimarer Ausgabe.

Laubes Werke nach der Ausgabe von H. H. Houben, Leipzig, Hesse.  
Lope de Vegas Dramen, so weit nicht anders bemerkt, nach der 25-  
bändigen Ausgabe „Comedias de Lope de Vega“ 1604—1647.

„König Bamba“ nach der Ausgabe der spanischen Akademie, Bd. VII  
1897.

Tirso de Molina nach der Ausgabe „Las comedias del maestro Tirso  
de Molina“, 1634. 3. Bd.

Die Citate aus Calderon sind der Ausgabe von J. J. Keil entnommen  
(Leipzig 1828).

## Inhalt.

1. Kapitel. Geschichte des spanischen Dramas in Deutschland bis auf Grillparzer . . . . .	1
Bearbeitungen und Bandenstücke im 17. Jahrhundert 4. Lessing 5. Cronegk 6. Dieze 7. Spanisches Theater von Zachariä und Gärtner 8. F. L. Schröder 10. Bertuch 11. Romantik 12. A. W. Schlegel 13. Gries und Malsburg 15. Fr. Schlegel 16. Tieck 16. Z. Werner 18. Goethe 20. Brentano und Arnim 20. Uhland 21. Platen 22. Eichendorff 22. E. Th. A. Hoffmann 23. Immermann 23. Schreyvogel 25. - Andere Bearbeiter 27.	
2. Kapitel. Friedrich Halms Wiener Vorgänger und Genossen im spanischen Studium . . . . .	30
Grillparzer 30. Michael Enk von der Burg 39.	
3. Kapitel. Friedrich Halms spanische Studien . . . . .	51
4. Kapitel. König und Bauer . . . . .	73
5. Kapitel. König Wamba . . . . .	103
6. Kapitel. Eine Königin . . . . .	128
7. Kapitel. Ansätze zu Bearbeitungen spanischer Stücke	151
Esclava de su galan 152. Wahn und Wahrheit 155. Drei Urtheile in einem 160. Freund und Frau 163. Der Schultheiß von Zalamea 168.	
8. Kapitel. Friedrich Halms selbständige Werke in ihrem Verhältnis zur spanischen Dichtung . . . . .	174
Griseldis 173. Ein mildes Urtheil 178. Granada 183. Ines de Castro 186. Hayti 188. Sohn der Wildnis 190. Sampiero 197. Verbot und Befehl 198. Wildfeuer 204. Gesamtcharakteristik der Halmschen Bühnenkunst im Verhältnis zur spanischen 204.	
Anhang. Dramatische Fragmente aus Halms Nachlaß	228
La Esclava de su galan 229. Der Schultheiß von Zalamea 235. Granada 241. Ines de Castro 246.	

## Vorwort.

Die folgende Arbeit, deren drei erste Abschnitte als Berliner Dissertation erschienen sind, soll zu dem wichtigen Kapitel des Einflusses der spanischen Literatur auf die deutsche Beiträge liefern und zugleich zur besseren Kenntnis und Würdigung eines jetzt ebenso unterschätzten wie früher überschätzten österreichischen Dichters einige neue Gesichtspunkte bieten. Dies wäre nicht möglich gewesen ohne die Hilfe der Wiener Hofbibliothek, die mir den Halmschen Nachlaß in liberalster Weise zur Ausnutzung überließ. Ich habe mich im wesentlichen auf die Verwertung der hinterlassenen poetischen Arbeiten beschränkt und von der Fülle der in Wien aufbewahrten Korrespondenz nur wenige Briefe zu meinem Zweck herangezogen, auch diese ohne nennenswerten Ertrag. So glaubte ich von einer planmäßigen Durchforschung des Briefwechsels mit Julie Rettich, der in den mir vorliegenden Proben durchaus unergiebig war, absehen zu können.

Den Herren an der Wiener Hofbibliothek, die mich förderten, spreche ich meinen besten Dank aus. Meinem Lehrer Erich Schmidt bin ich für mannigfache Unterstützung verpflichtet.

---

## Berichtigungen.

- S. 7 A. statt Salinzar lies Salazar.  
S. 8 unten statt Bandos y Candano lies Bances y Candamo.  
S. 43 Z. 14 statt Moratino lies Moratin.  
S. 62 Z. 28 statt Perda lies Teodor.  
S. 63 Z. 5 statt Rupreño de Levita lies Ruyseñor de Sevilla.  
S. 63 Z. 1 und S. 187 unten statt almenos lies almenas.

## 1. Kapitel.

### **Geschichte des spanischen Dramas in Deutschland bis auf Grillparzer.**

Spanien und England, die sinkende und die werdende europäische Großmacht, stritten um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur um die gebietende Stellung zur See, um den Anspruch auf Weltherrschaft: auch ein unblutiger Kampf auf geistigem Gebiet wurde zwischen ihnen geführt, den Streitenden selbst unbewußt und der Nachwelt unentscheidbar; der Wettkampf um die Palme in der dramatischen Dichtkunst. — Deutschland, staatlich und konfessionell zerrissen und literarisch ebensowenig im Stand, eine führende Rolle zu spielen, wie politisch, erhielt aus beiden Quellen reiche Zufuhr. Wie der spanische Roman, der ritterliche, dessen geniale Persiflage und der picarische, wie die spanische Wissenschaft, so fand das spanische Drama eine rasche Verbreitung, wofür ebensowohl kunstmäßige Übersetzung, meist nach fremdem Medium, als auch unliterarische Vermittlung durch Komödianten sorgten. Auf dem Spielplan der deutschen Wanderbühnen machten sich also Engländer und Spanier Konkurrenz, was Beiden zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Verachtung der literarischen Aristokratie, die gleicher Weise Stoff, Form und Art der Überlieferung verurteilte, eintragen mußte. Aber Shakespeare sowohl als Calderon und Lope de Vega wurde eine Renaissance zu Teil, als der französische Bann gebrochen, der klassizistische Schematismus vom

Thron gestürzt ward. Derselbe Reformator, dessen Dramaturgie die literarische Geschmacksrichtung Deutschlands in neue Bahnen lenkte und Shakespeare als dramatischen Heros an die Stelle Corneilles und Racines setzte, erhob auch für die Spanier seine Stimme, die nicht ganz ungehört verhallte. Doch von da an trennen sich die Schicksale Shakespeares und der Spanier: der große Brite wuchs in wenigen Jahrzehnten seit seiner Wiedergeburt vom heiß befehdeten und stürmisch verteidigten Abgott junger Brauseköpfe zum allgemein bewunderten Vorbild empor und entwickelte sich auf der deutschen Bühne zu einer Großmacht, die heute noch allen einheimischen Schauspieldichtern, Schiller ausgenommen, was Zahl der Aufführungen anlangt, siegreich Konkurrenz macht. Kein großer Dramatiker erstand seitdem in Deutschland, der ihm nicht gehuldigt, sich nicht an ihm geschult hätte; unter seinen ersten Übersetzern und Bühnenbearbeitern fanden sich Männer vom Rang Wielands, Bürgers, Herders, Goethes und Schillers.

Es war kein Zufall, daß gerade dieser große fremde Dramatiker zur führenden Stellung in Deutschland gelangte, daß die Mode nicht etwa auf die Spanier fiel und diese bei uns einbürgerte. Grillparzer hat sehr Unrecht mit der Behauptung, daß Lessing, hätte er Lope de Vega gekannt, diesen „dem deutschen Geist angemessener“ gefunden haben würde als den „gar zu riesenhaften Shakespeare“. Die Germanen fühlen sich in den germanischen Dramatiker leicht ein: die spanische Produktion muß ihnen zum großen Teil „romanisch“ im übeln Sinne Kants erscheinen und konnte nur in einer Zeit zu kurzer Blüte gelangen, als unsere Poesie verwandte Pfade beschritt; daher der einseitig betriebene, bald erstickte Calderonkultus der Romantik, nach dessen Erlöschen die meisten Versuche von Eindeutschungen spanischer Dramen fehlschlugen. Unser großes Publikum ist nicht im Stand und wird es wohl nie mehr werden, sich in diese ganz fremde Formen- und Anschauungswelt hineinzufinden.

Metrum, Diktion, dramatische Technik, katholisch-feudale Weltanschauung, ethische Grundbegriffe, Behandlung der Erotik, Art und Verwertung der Komik: all das weicht im spanischen Drama so weit von dem ab, was dem Publikum gewohnte Kost ist, daß man die Hoffnung, diese farbenprächtigen, stark duftenden und anspruchsvollen südländischen Gewächse bei uns heimisch zu machen, allmählich notgedrungen mehr und mehr aufgeben mußte. Dennoch ist es gelungen, einige Werke, deren hervorragend poetische Qualitäten siegreich alle für das große Publikum störenden Eigenheiten überwinden müssen, oft nach hartnäckigem Ringen zum Erfolg zu führen. Solche Bemühungen zur Einbürgerung spanischen Gutes in Deutschland sollen im Folgenden in Kürze dargestellt werden, wobei Vollständigkeit, wie sie Aufgabe einer diesem Gegenstande gewidmeten Monographie wäre, nicht angestrebt werden kann. Das Schicksal des spanischen Theaters in Deutschland wird an den wichtigsten Beispielen für viererlei Erscheinungen verfolgt werden: ästhetisch-kritische Äußerungen von Literarhistorikern, Übersetzungen, freie Bearbeitungsversuche und, als besonders wichtiger Punkt, Einfluß auf das originale Schaffen der Dichter sollen in den verschiedenen Epochen für den Stand des deutschen Interesses zeugen.

Über „Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts“ belehrt uns eine sehr sorgfältige und nach Möglichkeit vollständige Arbeit von A. Schneider (Straßburg 1898), der ich das Wichtigste, was für den gegenwärtigen Zweck in Betracht kommt, entnehme<sup>1)</sup>. — Aus den erhaltenen Bearbeitungen spanischer Stücke, sowie aus den Listen der Komödianten geht her-

---

1) Als weitere Materialsammlungen kommen in Betracht: Schwing, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland. Münster 1895. — Ein größeres Gebiet umfaßt Farinelli, Spanien und die Spanier im Licht deutscher Kritik und Poesie. Berlin 1892. — Wurzbach, Lope de Vega und seine Komödien. Leipzig 1899.

vor, daß der Geschmack der Vermittler auch nach unseren heutigen Wertungen spanischen Bühnenbesitzes gut genannt werden muß. Eine Reihe der bedeutendsten Erscheinungen der ungeheuern dramatischen Literatur Spaniens fand bald nach dem Entstehen in Deutschland Eingang. Schon 1520, noch vor dem großen Romanimport, erschien in Augsburg eine Übersetzung des raffinierten Halbdramas „Celestina“. Wie in den meisten Fällen liegt auch hier keine direkte Übertragung aus dem Spanischen vor: das Medium war eine italienische Übersetzung; später vermittelten meist niederländische Bearbeitungen. Auf solchen fußten im 17. Jahrhundert mehrere auch sonst in unserer Literaturgeschichte nicht unbekanntere Männer, die sich zur Zeit der größten Blüte des spanischen Theaters um dessen Verbreitung in Deutschland bemühten: Greflingers „Verwirrter Hof und König Carl“ (1652) setzt Lopes „Palacio confuso“ „in eine ungebundene hochdeutsche Rede“, Clajus bildet nach Heinsius' (Herodes infanticida) und Calderons (El mayor monstruo los zelos) Vorgang den Herodesstoff (1645) aufs neue „nach Art eines Trauerspieles aus“. Kempe bringt „Die Geschichte vom gezwungenen Freund, Prinzen Turbino“ „aus dem Spanier Lopez de Vega Carpio (El amigo por fuerza) reimweis in ein Freundschaftspiel“ (1664). Die Franzosen, die sich namentlich die bald als barbarisch und ungeordnet verschrieenen Komödien des Nachbarvolks gewandt zu Nutze machten, lieferten Vorlagen für einen Filidor, d. i. C. Stieler (Der betrogene Betrug, 1667, nach Scarron und Lope de Vegas Engañar á quien engaña), für Hintz (Sein selbst eigen Gefangener, 1684, nach Calderons „Alcaide de si mismo) u. a. Beliebt war schon damals „La vida es sueño“, das 1693 in Hamburg zu einer Oper verarbeitet wurde (Text von Postel, Musik von Conradi). Dieses Drama führt hinüber zum Repertoire der Wanderbühnen, wo es in zweifacher Gestalt (Torgau 1690, Frankfurt 1741) nachzuweisen ist. Von Calderon brachten die Komödianten im übrigen noch



„Aurora und Stella“ (Lances de amor y fortuna), „Alles geben und doch nichts geben“ (Darlo todo y no dar nada) und „Eifersucht das größte Scheusal“ (El mayor monstruo los zelos). Von den anderen Haupterscheinungen der spanischen Bühne sind Tirso de Molina, Guevara, Rojas und Alarcon nur je einmal vertreten — letzterer natürlich durch das Medium von Corneilles Menteur, also in recht unreiner Gestalt, — Lope de Vega hingegen sehr reichlich, und zwar durch historische Stücke („Der gottlose Rodrigo“ nach El ultimo Godo) ebenso wie durch feinere und tollere Verwechslungskomödien („Unmögliche Möglichkeit“ nach El mayor imposible, „Der verwirrte Hof von Belvedere“ nach El palacio confuso; u. s. w.), auch die „Fuerza lastimosa“, die in der älteren Zeit spanischer Einfuhr ein große Rolle spielte<sup>1)</sup>, fehlt nicht. — La vida es sueño, dasjenige Stück, das zu allen Zeiten in Deutschland Übersetzer oder Bearbeiter angeregt hat, macht auch als erstes spanisches Drama den Übergang mit zu einer neuen Epoche deutscher Eroberungsversuche. Als Ausläufer jener Gruppe von Dramen, die vom Original zunächst ins Italienische übergegangen und dann als italienische Stücke nach Deutschland eingedrungen waren, begegnet es 1750 in Straßburg: „La vie est un songe, Das Leben ist ein Traum, in deutsche Verse (wohl von Scharfenstein) gebracht.“ Mylius in der Vossischen Zeitung besprach das Stück abfällig; die Rezension machte Lessing aufmerksam, und er erkannte aus Riccobonis Théâtre italien, daß hier ein spanisches Drama vor-

---

1) Schon Harsdörffer, dessen „Frauenzimmer Gesprächsspiele“ mehrfach Kenntnis des Spanischen verraten, verwertet darin sowie in der „Redtkunst“ das Stück, teilweise wörtlich übersetzend. 1638 ist eine Aufführung des „kläglichen Bezwangs“ in Zittau bezeugt (nach Vos „De beklæklijcke Dweng“); Bertuch (s. S. 12) brachte einen Auszug, 1789 nutzte es Rambach zu einem Schauspiel „Graf Mariano oder Der schuldlose Verbrecher“ aus, auf dem Fr. Schlegels „Alarcos“ zum Teil fußt.

liege <sup>1)</sup>; die Lektüre des tief sinnigsten aller philosophischen Schauspiele Calderons wirkte so mächtig auf ihn, daß er sofort Übersetzungspläne hegte, die indes nicht zur Wirklichkeit gelangten. Es bedarf hier nicht näherer Auseinandersetzung, wie Lessing sich weiterhin namentlich bei Gelegenheit der „Hamburgischen Dramaturgie“ über die Spanier äußerte, von denen er sich allmählich eine umfassendere Kenntnis verschafft hatte, wenn auch dahinstehen muß, ob er außer der „Nueva arte de hacer comedias“ ein Lopesches Werk im Original gelesen hat. Ein Plan, die Spanier für die deutsche Bühne nutzbar zu machen, tauchte 1777 noch einmal auf, diesmal galt er dem zweiten Calderonschen Stück, das sich heute rühmen kann, völlig in deutschen Bühnenbesitz übergegangen zu sein, dem „Alcalde de Zalamea“. Auch dieser Plan scheint im Keime erstickt worden zu sein. — Zwischen den beiden spanischen Bearbeitungsentwürfen Lessings erschienen mehrere theoretische Erörterungen und die erste deutsche Ausgabe eines spanischen Theaters, die als Symptome des aufsteigenden Interesses angesehen werden können. Ein junger Bühnendichter, der von dem Hamburger Dramaturgen wegen der Gefolgschaft, die er der Tragédie sainte leistete, hart angegriffen wurde, Cronegk, zeigte sich in der Theorie fortschrittlicher als in der Praxis und wußte auch andere Dramatik als die französische zu würdigen. Sein kleiner Aufsatz „Die spanische Bühne“ weist den engen Anschluß verschiedener französischer Stücke an spanische Vorlagen nach und gibt der Ansicht Ausdruck, daß die Deutschen mit Vorteil ebenfalls aus diesen Quellen schöpfen könnten: „Sie werden in der spanischen Bühne viele Anlagen von vortrefflichen Stücken finden, und ich bin fest überzeugt, daß sich zum Beispiel aus dem Stück *El mayor amigo el rey* des Augustin Moreto, aus des Lope de Vega Ven-

---

1) Vgl. B. A. Wagner, Lessings spanische Studien, Berlin 1883. — E. Schmidt, Lessing, Berlin 1899. 1. Bd. S. 191 f. 2. Bd. S. 608.

tura de la fea, aus seinem Villano en su rincon und verschiedenen anderen Stücken, sowohl von ihm, als von anderen spanischen Schriftstellern, sehr schöne Lustspiele machen ließen.“ Cronegks Abhandlung „Über die abgebrochenen Reden im Schauspiele“ nimmt ihre Beispiele ausschließlich aus Lopes „Los Benavides“ und Calderons „La banda y la flor“. — Der klassizistische Dramatiker war hier einsichtiger und gerechter als derjenige, dessen geschichtliche Darstellung der spanischen Poesie den Deutschen zuerst dargebracht wurde: 1769 erschien Velasquez, Geschichte der spanischen Dichtkunst, aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Joh. Andr. Dieze — ein Buch, dessen Text ganz von jenem Standpunkt klassizistisch bornierter Kleinlichkeit aus geschrieben ist, die noch Schack wütend machen konnte, während die sehr reichlichen Anmerkungen des zweifellos weit einsichtigeren Dieze zwischen der Verständnislosigkeit des ersten Autors und der vernünftigen Ansicht des Herausgebers zu vermitteln suchen<sup>1)</sup>.

Energischer noch als das ästhetische Interesse der

---

1) Die Blütezeit des spanischen Dramas macht Velasquez mit den Worten ab (S. 237): „Es gab damals drei Hauptsekten in der Dichtkunst, die den guten Geschmack verderbten. Die erstere bestand aus denjenigen, welche aus Unwissenheit oder Verachtung der von den Alten hinterlassenen Regeln der dramatischen Dichtkunst die Bühne verderbten, indem sie die Unordnung, die Vernachlässigung der Regelmäßigkeit und des Wohlstands, das Unwahrscheinliche und die Pedanterie darauf einführten, die wir wohl auch noch auf derselben bemerken. Die vornehmsten Häupter dieser Schule waren Christoval de Virues, Lope de Vega, Juan Perez de Montalvan. Ihnen folgten Don Pedro Calderon, Don Augustin de Salinzar, Don Antonio Zamora und andere, die diesen falschen Geschmack immer weiter ausbreiteten und die Unordnung so weit trieben, daß sie ins Drama einen gewissen schwülstigen und hochtrabenden Stil brachten, der selbst weder in den Epopöen, noch in der dithyrambischen Poesie erträglich sein würde.“ Dieze meint anmerkungsweise, daß Lope trotz „großer und meistens vorsätzlicher Fehler, wirkliche Schönheiten, unerwartete Originalzüge, eine schöpferische Einbildungskraft, die sich durch keine Regeln wollte fesseln lassen“ besessen habe.

Literaturfreunde verlangte zu jener Zeit die Bühne nach neuem Nährstoff; und so hat denn praktisches Bühnenbedürfnis im Verein mit dem Streben nach Opposition gegen den französischen Klassizismus spanischen Stücken in Deutschland Eingang verschafft, ehe sich ein Sprachkundiger, der im Stande gewesen wäre, unmittelbar aus der Quelle zu schöpfen, zu einer Übersetzung entschloß. 1770/71 erschienen in Braunschweig 3 Bände: „Spanisches Theater, aus dem Französischen übersetzt“. Die alten Bremer Beiträger Zachariä und Gärtner waren es, die eine französische Sammlung Linguets hiermit der deutschen Bühne zugänglich machten. „Billige Richter“, meinen die Herausgeber in der Vorrede zum 3. Band, „— und das sind die, welche nur desto bescheidener sind, je mehr sie verstehen — werden bei den Fehlern dieser Lustspiele ihre unstreitigen und sehr großen Schönheiten nicht übersehen. Denen Herren aber, welchen nicht zuzumuten ist, daß sie die Lehre von den drei Einheiten für die Langeweile gelernt haben sollen, erlaubt man, ihr gelehrtes Mißfallen über alle Untugend des spanischen Theaters, so laut als sie wollen, zu bezeugen.“ — Im Verhältnis zur Willkür sowohl der früheren Bearbeitungen durch die Komödianten wie der bald folgenden durch Schröder, Stephanie u. a. ist die Treue der Übersetzung, die hier geboten wird, sehr zu loben; mit Bewußtsein wird in der deutschen Ausgabe vom Text der auch schon relativ genau dem Original folgenden französischen Vorlage selten abgewichen. Vom spanischen Stil freilich konnte die Übertragung keinen Begriff geben, und die Lustspiele wurden jedenfalls, so wie sie hier vorlagen, nicht minder derb und drastisch heruntergespielt als einige Jahrzehnte früher Molières Komödien unter Gottscheds Auspizien. — Unter den 12 Stücken finden sich vier von Calderon, je drei von Lope und Moreto, je eines von Matos Frago und Bandos y Candano. Von den noch durch spätere Übertrager be-

rücksichtigten Stücken treten hier auf<sup>1)</sup> „Der Verschlag oder Verwirrung über Verwirrung“ (Calderons „El escondido y la tapada“), „Die Sklavin ihres Liebhabers“ (Lopes „La esclava de su galan“) und „Die bestrafte Entführung“, Lustspiel in drei Akten von Don Pedro Calderon de la Barca, worunter sich nichts anderes versteckt als „Der Richter von Zalamea“, dessen Titel sich von Anfang an, auch in der Heimat, viele Modifizierungen hat gefallen lassen müssen. Hier bleiben nun aber die übeln Erwartungen unerfüllt, die man bei dieser Umänderung und der fälschlich treuen Gattungsbezeichnung (Lustspiel — Comedia) des gewaltigen und brutalen Werks hegen muß: Linguet sowohl als seine deutschen Nachfolger haben sich keiner wesentlichen Verballhornung schuldig gemacht. Von der Vergrößerung der Sprache mag die Äußerung des Hauptmanns über Isabel einen Begriff geben „Das wird wohl so ein dickes Bauernmensch sein, das sich auf seine Figur etwas einbildet und ebenso grob ist als der Herr Vater.“ Statt der Canzonestrophen, die die Marketenderin bei Calderon zu singen hat, heißt es: „Sie singt ein Soldatenlied, z. E.: Was helfen uns tausend Dukaten, wenn sie versoffen sein“. Gegenüber solchen Derbheiten stehen aber ganz glückliche Vereinfachungen des *estilo culto*, so der noch von Schack mit Recht getadelten schwülstigen und überladenen Klagen der Isabel im 3. Akt. An den Gang der Handlung ist so gut wie gar nicht gerührt. — Einige dieser Stücke gingen, wie die Vorrede lehrt, noch vor Erscheinen der Buchausgabe bei der Ackermanschen Truppe in Scene. Somit sind die ersten Aufführungen spanischer Stücke in relativ intakter Gestalt durch eine Künstlertruppe denen Shakespearischer Werke noch

---

1) Ein Moretosches Lustspiel „No puede ser guardar una muger“, das sich hier als „Die unmögliche Sache“ findet, ist nach englischer Zwischenstufe (J. Crowne: It cannot be) von Fr. L. Schröder unter gleichem Titel bearbeitet worden.

voraus gegangen. — Als Ackermannsches Mitglied lernte den „Richter von Zalamea“ wohl auch ein großer Schauspieler und kleiner Dichter kennen, der das deutsche Theater mit einer weiteren Bearbeitung beschenkte — wenn man so sagen will — in der er sich, wie wörtliche Übereinstimmungen im 2. Akt beweisen, an Zachariäs und Gärtners Übertragung anschloß: 1778 lieferte Fr. L. Schröder seinen „Amtmann Graumann oder Die Begebenheiten auf dem Marsch“<sup>1)</sup>. Das richtige Schlagwort für diese Bearbeitung ist „feig“. Die Brutalität des spanischen Stückes ist unlöslich verknüpft mit seiner dramatischen Wucht; eins entwickelt sich mit zwingender Notwendigkeit aus dem anderen: Entführung, Vergewaltigung des Mädchens, Mißhandlung des Vaters, Verhaftung des Hauptmanns, dessen Hohn auf den flehenden Vater, schließlich die Erdrosselung. Da es nun Schröder nicht wagte, den garrote mas bien dado, den „bestangewandten Knebel“, wie ein Nebentitel lautet, seinem Publikum vorzuführen, mußte eine nach der anderen von den soeben angedeuteten Entwicklungsphasen geändert werden: der Hauptmann ist nicht höhnisch und trotzig, sondern demütig und gefügig, er hat das Mädchen nicht roh vergewaltigt und dann von sich gestoßen, sondern er liebt Luise aufrichtig; doch nicht nur eine brutale Katastrophe, auch eine Mésalliance mußte auf der Bühne vermieden werden: daher ist vom Bauern Pedro Crespo keine Rede mehr, sondern von einem bürgerlichen Amtmann, der sich schließlich noch als adliger Herr von Astenfels entpuppen muß; dazu kommt eine Reihe unglaublicher Personenverknüpfungen. Don Lope und Don Alvaro sind Vater und Sohn v. Stein geworden, Graumann ist ebensowohl ein alter Freund und Wohlthäter des Generals, als der Hauptmann ein

---

1) Abgedruckt (mit Vorreden von Tieck und Bülow) in „Fr. L. Schröders Dramatischen Werken“. Herausgegeben von Tieck u. Bülow. Bd. I. 1831.

früherer Liebhaber Luisens. Im Charakterbild des Mädchens ist der einzig wirklich interessante und neue Zug zu konstatieren: Schröders Luise ist nicht, wie Calderons Isabel, ganz Haß oder Abscheu gegen den vornehmen Verführer, sondern sie war früher in ihn verliebt, hat ihre Leidenschaft erst vor kurzem niedergekämpft und traut sich nun selbst kaum die Kraft zu, dem einnehmenden Kavalier zu widerstehen. Das ist lessingisch, Luise ist in dieser Situation genau wie Emilia „der Leichtverführbaren eine“. Hätte doch Schröder noch sonst von Lessing etwas gelernt; neben dem berühmten, preußisch knappen königlichen Handschreiben in Minna von Barnhelm nimmt sich das überschwengliche im Amtmann Graumann doppelt läppisch aus, und der im Original stellenweis epigrammatisch schlagende Dialog ist hier überall breit aufgeschwellt und abgeschwächt. — Ziemlich gleichzeitig fällt eine Bearbeitung des Alcalde de Zalamea durch Stephanie den Jüngeren: „Der Oberamtmann und die Soldaten“ — man sieht, Pedro Crespo steigt immer höher —, die 1780 in Wien in Scene ging. E. von Bülow nennt sie „im Vergleich zur Schröderschen abgeschmackt“ (Fr. L. Schröders Dramatische Werke. I. Bd., S. LXXV; ähnlich Tieck ebendort S. XLVI, der übrigens für die Schwächen des Schröderschen Machwerks nicht blind ist).

Eine Mittelstellung zwischen den ästhetisch-literarhistorischen Erläuterern<sup>1)</sup> und den Übertragern nimmt Bertuch ein; 1780—82 ließ er drei Bände „Magazin der

---

1) Neben Lessing, Dieze, Cronegk (Gerstenberg wurde erst durch Schlegel auf Calderon aufmerksam) kommt in der vorromantischen Zeit als Kritiker noch Blankenburg in Betracht (Literarische Zusätze zu J. G. Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste, 1796, unter „Comödie“, S. 285). Er verteidigt Lope gegen die Vorwürfe, die man ihm wegen Verwilderung des Theaters mache. Doch sieht er in ihm den Urheber des *estilo culto*. Er weiß von Lope und Calderon nur wenige Stücktitel zu nennen, überraschend viele von Moreto.

spanischen und portugiesischen Literatur“ in Weimar erscheinen. Er weiß geschickt Proben aus fast allen Gattungen spanischer und portugiesischer Literatur zu geben; nur Kunstlyrik und Auto fehlen. Auch das einzige spanische Schauspiel (neben zwei Cervantesschen Zwischenspielen, *El retablo de las maravillas* und *La cueva de Salamanca*), *Lope de Vegas Fuerza lastimosa*, von dessen Bau er durch eine Halbübersetzung einen Begriff zu geben sucht, ist gut gewählt. Wenige Stücke vereinigen so ihres Schöpfers Vorzüge und Schattenseiten. Der 2. Akt zeigt namentlich gegen Ende Szenen von einer Tiefe der Empfindung, einer Wahrheit der Darstellung seelischer Qual, daß sich bei den Spaniern wenig ebenbürtiges findet; wogegen im 3. Akt, wie Grillparzer sich bei anderer Gelegenheit ausdrückt, „der Unsinn wie ein gewappneter Mann hereinbricht“. Bertuch verzichtete also auf Schönfärberei, wenn er dem Publikum, indem er ein solches Schauspiel darbot, zeigte, in welche Höhe, aber auch in welche Tiefe es bei den Spaniern geführt werde. Leider nur ist die Form der Darstellung, die — nicht von Bertuch selbst herrührend — zwischen skizzenhafter Inhaltsangabe und holpriger Prosaübersetzung der Auftritte wechselt, wobei hier und da gerade die bedeutendsten Szenen nur ausgezogen werden, nicht geeignet, von den poetischen Qualitäten des Stückes oder vom spanischen Schauspielstil überhaupt auch nur den leisesten Begriff zu geben.

Die bisher gekennzeichneten Bestrebungen führten nicht in gerader Linie zu jenem plötzlichen und ungeahnten Aufschwung des Calderonstudiums oder richtiger gesagt des Calderonenthiasmus, der um die Jahrhundertwende Platz griff. Nicht das Lustspiel und das realistische Charakterstück, auf die man sich bisher in der Empfehlung fast ausschließlich beschränkt hatte, sondern das phantastische und völlig in romanisch-katholischem Wunderglauben wurzelnde Drama Calderons fiel auf fruchtbarsten Boden bei der schnell aufblühenden roman-



tischen Schule. Hier fand man Poesie, Religion, Philosophie vereinigt, gewaltige Mysterien, Hohelieder des glaubensstarken Katholizismus, dämmernde Phantastik, tiefsinnige Verschwommenheit; diese Calderonschen Dramen wurden nicht etwa erst in den Interessenkreis hereingezogen, als der dichterische Geschmack und die ästhetischen Begriffe der jungen Antirationalisten schon feste Gestalt angenommen hatten, sondern sie wurden ein Hauptelement zur Ausbildung und Überspannung der romantischen Poetik, die sie inhaltlich und formell beeinflussten.

1797 begann Tieck, schon mit dem Don Quixote vertraut, in Jena die Lektüre des spanischen Dramas, sein Interesse gleichmäßig zwischen Lope und Calderon teilend, wie er ja überhaupt nie Anhänger des extremsten Calderonkultus war. Dieser wurde eigentlich angefacht durch die beiden Schlegel. Es ist uns berichtet<sup>1)</sup>, daß August Wilhelm sich von Tieck ins Spanische einführen ließ und mit der Lektüre der „Andacht zum Kreuz“ begann; später begeisterter Herold und Dolmetsch dieses Dramas, las er sich anfangs nur mit Mühe ein und wurde mehr durch Tiecks Zureden als durch eigene Überzeugung von der poetischen Bedeutung dieses Werks belehrt; doch ließ bei ihm die Wendung zum vollen Verständnis, zur Anerkennung, zur Bewunderung, zur Begeisterung, zur Vergötterung nicht lange auf sich warten. Die beiden Freunde nutzten nun jeder auf seine Weise ihre kostbaren Funde: Tieck als dichterischer Nachahmer, Schlegel als Ästhetiker, Literarhistoriker und Übersetzer. Schlegel ergriff 1803 mit einem Aufsatz in der „Europa“ das Wort und stellte dabei zum erstenmal seine gewandte Feder in den Dienst der romantischen Calderonbegeisterung, die sich schnell auf Ähnlichgesinnte in Jena und Berlin übertrug; ausführlicher noch und in demselben Sinne sprach er sich 1808 in seinen „Vorlesungen“ über das spanische Theater aus.

---

1) Köpke, Ludwig Tieck I, 235.

Er ist der Erste, der dem Spanier das Recht zuspricht, sich neben den großen Briten zu stellen: Calderon und Shakespeare sind ihm die nie wieder erreichten oder erreichbaren Gipfel der gesamten dramatischen Literatur. Seine Betrachtweise ist unhistorisch: Calderon ist in Wahrheit noch viel weniger als Shakespeare ein einzigartig leuchtendes und klares Gestirn, das eine dunkle und wirre Umgebung überstrahlt. Vielmehr erscheint diese dem Calderonenthusiasten nur trüb, weil er sie keiner näheren Betrachtung unterzogen hat. Er nimmt von Lope ganz kurze Notiz, und das wenige, was er zu sagen weiß, scheint sich an Bouterweks inzwischen (1804) erschienener „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit“ (III. Bd.) geschult zu haben. In diesem ersten deutschen Originalwerk, das die spanische Literaturgeschichte ausführlich behandelt, erscheint Calderon auch durchaus als Höhepunkt der spanischen Dramatik; Bouterwek weiß ihn nicht so beredt zu preisen und nicht so fein zu charakterisieren wie Schlegel, er verliert aber auch nicht Blick und Sinn für die anderen hervorragenden Erscheinungen. Schlegel gab 1803 und 1809 zwei Bände „Spanisches Theater“, d. h. Calderonübertragungen, heraus (Andacht zum Kreuz; Über allem Zauber Liebe; Schärpe und Blume. — Der standhafte Prinz; Die Brücke von Mantible), die auf sehr fruchtbaren Boden fielen; ein Berliner Freund, der damalige spanische Gesandte Graf Casa Valencia pries nach Varnhagens<sup>1)</sup> Bericht die gelungene Dolmetscharbeit überschwenglich:

Con un placer sin igual  
Oí tu bella version  
Que mas que una traducion  
Parece un original.

Schlegels Beispiel wirkte auf manchen Bewunderer des neuen südländischen Sterns anregend; aber aus der Reihe der Übertrager, die sich an ihn anschlossen, sind nur zwei

---

1) Schlußwort der Ausgabe des Schlegelschen „Spanischen Theaters“ Leipzig 1845.

Namen zu nennen, deren Verdienste als dauernd bezeichnet werden können: der erste ist J. D. Gries, der Jenaer Genosse Schlegels, dessen schließlich auf acht Bände angewachsene Übertragung Calderons einen Einblick in die verschiedensten Gattungen gibt, denen der große Dramatiker seine vielseitige Kraft zuwendete. Die Auswahl ist sowohl unter Tragödien wie unter Lustspielen sehr verständig und geschmackvoll; leider ist die Griesche Übertragung gerade einiger Meisterwerke (Pintor de su deshonra, La hija del aire<sup>1)</sup>, El mayor monstruo los zelos) auch heute nur in der Gesamtausgabe seiner Übertragungen zugänglich und daher dem Publikum so gut wie verloren, was gleicher Weise wegen der Bedeutung dieser Tragödien wie wegen der Kunst und Mühe, die der Übersetzer, alles metrisch nachbildend, hier angewendet hat, bedauerlich erscheint. Otto von der Malsburg hielt sich als Übersetzer Calderons ebenfalls an das Prinzip metrischer Treue. Später aber, als Dolmetsch Lope de Vegas, als welcher er wichtigeres leistete, überträgt er in Blankversen, die mit Prosa wechseln. Soden hatte schon 1820 drei Stücke Lopes übertragen, was ihm aber von seinem freilich gewandteren Nachfolger, der ihm vorwerfen konnte, es sei leider meist das Gegenteil von dem, was im Original stehe, in die Übersetzung geraten, Hohn und Spott eintrug<sup>2)</sup>. Malsburg vereinigte Übertragungen von „El mejor alcalde el rey“, „La moza del cantaro“ und einer in Spanien gebräuchlichen Bearbeitung der „Estrella de Sevilla“ in dem etwas preziös „Stern, Scepter und Blume“ (1824) betitelten Sammelband und schickte eine verständige Einleitung voraus, die sich von dem berüchtigten Überenthusiasmus seines in Calderon einführenden Hymnus vorteilhaft abhebt. Doch war es sicher nicht das Fehlen

---

1) Über Gries' Übertragung dieses Stückes vgl. Goethes begeistertes Urteil W. A. I. Bd. 41, S. 351.

2) „Stern, Scepter, Blume“, Dresden 1836; S. XXIII.

einer ausschweifenden Anpreisung, das diese Übertragung ziemlich ohne Wirkung bleiben ließ: die literarische Zeitströmung, die Calderon in die Höhe getragen hatte, begann abzuflauen, und dann fehlten diesen Lopeschen Stücken auch größtenteils die Elemente, die an Calderon interessiert und begeistert hatten. —

Die Stärke und Ausdehnung dieser rasch emporblühenden und nach kaum drei Jahrzehnten wieder absterbenden Verherrlichung des größten spanischen Dramatikers kann ganz nur aus der Wirkung ersehen werden, die Calderon auf das Originalschaffen einer ganzen Reihe zum Teil hervorragender Dramatiker jener Zeit ausübte, auf die älteren Romantiker natürlich zuerst: Tiecks *Genoveva*<sup>1)</sup> und Fr. Schlegels *Alarcos* wandeln in mancher Hinsicht auf spanischen Bahnen. Die vielverworfenen Buntheit der Metren im romantischen Drama, die bis auf Immermann unheilvoll fortwirkte, ist hauptsächlich unter derartigem Einfluß entstanden. Friedrich Schlegel leistet darin gleich nicht zu überbietendes; lange nicht zufrieden mit der spanischen Fülle läßt er so unorganisch und unangebracht wie möglich alle Arten von Metren sich jagen; zum vierhebigen Trochäus greift er nicht, aber italienische Maße, Terzinen, Stenzen und Sonette, Assonanz- und Reimbindungen nach Art der Romanze (*xaya*) und Redondille (*abba*) und Liren-systeme ließ er nach spanischen Mustern zum ersten Mal auf der Bühne erklingen. Der Inhalt des *Alarcos* konkurriert unglücklich mit Lopes *Fuerza lastimosa*, mit der er die Vorlage, spanische Romanzen, — die Bertuch auch zum Abdruck gebracht hatte —, teilt. Haym hat Recht, das Werk „eine ebensolche Fratze im dramatischen wie die *Lucinde* im Genre des Romans“ zu nennen. — Tiecks „*Genoveva*“, zeitlich vorangehend, ist weniger freigebig in der Fülle ihrer metrischen Formen. Was an ihr besonders spanisch, und zwar eigentlich Lopisch,

---

1) Vgl. Haym, *Die romantische Schule*, S. 472.

anmutet, ist die breite Ausführung der Nebenhandlung, der Maurenkämpfe, die mit dem Hauptthema des Stückes so gut wie gar nichts zu tun haben und aus bloßer Freude an epischer Ausmalung lebensvoller Kriegsscenen eingefügt sind. So schildert Lopes „Nuevo mundo descubierta por Christóval Colon“ ebenfalls Maurenkämpfe, die Einnahme Granadas, bloß als Episode und in ganz oberflächlichem Zusammenhang mit der Haupthandlung. Die ganze Ausgestaltung des Kriegslebens, das stark aufgetragene christliche Heldentum, die Romantik der maurischen Schönen, die in Männerkleidung dem Geliebten ins Lager folgt — all das verrät auf Schritt und Tritt das spanische Vorbild. Karl Martell, als der Befreier des Frankenreichs, ist der eigentliche Beginner der Reconquista, deren verschiedene Phasen für die spanischen Dramatiker den unerschöpflichsten Stoff abgeben. In der äußeren Form stimmt nur die Anwendung italienischer Maße zum spanischen Brauch, so wenn der Kaplan seine feierlichen Reden in Stanzen vorbringt, Martell nach einem Monolog vor der Schlacht in einem Sonett die Situation seines Heeres zusammenfassend kennzeichnet. „Kaiser Octavian“ treibt die formale Buntheit viel weiter, hier fehlt keines der bei den Spaniern üblichen Metra; gegen Mitte und Ende des 2. Teils häufen sich namentlich spanische Trochäen mit Assonanzen nach Art der Romanze<sup>1)</sup>. Die Stanzen sind nicht so plan- und maßvoll angewandt, wie in den Vorbildern. Der Inhalt des Kaiser Octavian verrät noch mehr als das erste epische Drama jene völlige Sorglosigkeit der Komposition, die sich jedes Konzentrierungsversuches enthält und alles Detail ohne Rücksicht auf die dadurch bedingte Zersplitterung des Interesses breittritt. — Wäre Tiecks Dramatisierung des Magelonenstoffes (von der er Schriften I, S. LX spricht) zu Ende gediehen, so hätten wir ein

---

1) Über die Anwendung der Assonanz s. Tieck, Schriften I, S. XXXIX, Berlin 1828.

in Technik und Form engverwandtes, dem Volksbuch näher stehendes, wohl unbewußtes Konkurrenzstück zu Lopes Tres diamantes<sup>1)</sup>. Im ganzen genommen kann Tieck aber keineswegs als typischer Vertreter der deutschen Dramatik gelten, die sich an den Spaniern schulte; denn, wie gesagt, nicht Lopes epische Kompositionsweise fesselte, sondern Calderons glutvolle Phantastik und religiöse Mystik. Die gewaltige ethische Größe des Glaubens, die aus der Devocion á la cruz, dem Mágico prodigioso spricht, kam der noch aus anderen Quellen fließenden katholisierenden Richtung der Romantik entgegen. Bestechend und zur Nachahmung auffordernd wirkte ebensogut wie der philosophische und religiöse Tiefsinn auch die phantastische Einkleidung der Stoffe, die Ansiedelung der Handlung in märchenhaften Fernen. Derartige Vorbilder waren ganz besonders geeignet, auf eine Natur wie Zacharias Werner zu wirken, der es in seinen Dramen liebte, die Elemente des historischen, religiösen, philosophischen, mythologischen Dramas mit denen der Oper und des Ausstattungstücks, gleich Calderon, zu verschmelzen, natürlich bei der Unausgeglichenheit seiner menschlichen wie dichterischen Persönlichkeit weit weniger organisch. „Das Kreuz an der Ostsee“ geht in der Nachahmung am weitesten: es ist teilweise in dem Reich König Basilios angesiedelt, behandelt das Eindringen christlicher Bekehrer, den Widerstand der Barbaren in einem wüsten Küstenland, wie „El purgatorio de S. Patricio“, die Bekehrung eines Heiden durch die reine Liebe eines Christenmädchens, mit dem zusammen der Convertit dann, gleich

---

1) Im ganzen bedürfte der Einfluß der Spanier auf Tieck noch der eingehenden Untersuchung, wobei sich namentlich für die Novellen manches ergeben müßte. Zu Dolmetscherversuchen hat er seine am Don Quixote nur zweifelhaft erprobte Kraft dem Drama gegenüber nicht ausgenutzt. Auch kritische Äußerungen über das spanische Theater ließ er nur gelegentlich einfließen, so in der Abhandlung über Vicente Espinel (Kritische Schriften II, S. 82).

Cyprian und Justina (*El mágico prodigioso*), zum Schluß des Stückes den Märtyrertod erleidet; Schutzgeist und Führer des christlichen Heeres ist der Geist Adalberts, des ersten Apostels, wie der tote D. Fernando im Principe constante dem spanischen Heer bei der Eroberung von Fez voranschreitet. Formal erinnern epische Einlagen in Stanzen, so Otto von Saleidens Erzählung von Jolanthes Hochzeit im 2. Akt ganz an Calderons Manier. — Werner, der sich später noch stofflich in der „Mutter der Makkabäer“ von ferne mit einem der schwächsten Stücke Calderons berührt, erzielte bekanntlich am meisten Wirkung, als er von Goethe dazu angehalten wurde, sich in der dramatischen Komposition Maß und Ziel zu setzen, sich zu einem Einakter mit geschlossener, einfacher Technik zu zwingen: „Der vierundzwanzigste Februar“ zeigt nun zwar keine metrische Anknüpfung an die Spanier; aber die Schicksalsdramatiker, voran Müllner in der „Schuld“, die in seinem Gefolge einherzogen, bedienten sich, wie anderwärts Werner auch, des vierfüßigen Trochäus, schlossen sich also metrisch und in vielem stilistisch an das spanische Drama an, dem ja, wie *La vida es sueño* zeigt, fatalistische Züge auch nicht fremd waren. Kein Wunder, daß, als nach kurzer Blüte diese Gattung allgemeiner Verspottung und Karikatur anheimfiel, auch die Form und deren Vorbild in Mißkredit gerieten und Anlehnung an spanische Muster als verwerflich bezeichnet wurde<sup>1)</sup>.

Und doch waren außer der älteren Romantik von den spanischen Tragödien nicht nur schwache epigonenhafte Nachtreter angeregt worden, wie Graf Loeben und der überall betriebsame Fouqué, sondern eine Reihe unserer vornehmsten Dichter, denen es fern lag, kritiklos die Moden mitzumachen, hat aus dem Studium des spani-

---

1) So noch von Ad. Ebert in dem wichtigen und anregenden Aufsatz, der spanischen Einflüssen auf die deutsche Literatur zum ersten Mal Aufmerksamkeit zuwendet (*Deutsche Vierteljahrsschr.* 1857, 2. S. 86 ff.)

schen Dramas Befruchtung des eigenen Schaffens erfahren. Allen voran Goethe: 1802 „näherte sich ihm Calderon und setzte ihn gleich mit einigen Musterstücken in Erstaunen“<sup>1)</sup>; 1810 und 11 versuchte er es mit Aufführungen des „standhaften Prinzen“, in dem P. A. Wolff glänzte, und von „Das Leben ein Traum“, das Einsiedel bearbeitet hatte; 1815 folgte noch „Die große Zenobia“. Indes wußte „den Schlußakt dieses Stückes niemand weder zu beurteilen noch zu genießen“ und so war damit der kurzlebige Calderonkultus in Weimar schon zu Ende. Noch schneller schwand Goethes Anteil an der im Zeitgeschmack liegenden Calderonnachahmungssucht, der er aber doch immerhin seinen Zoll erlegt hat. Der standhafte Prinz wirkte ein, der Geist christlicher Bekenntnisstärke und äußerster Standhaftigkeit sollte den Grundton des von Goethe geplanten Stückes angeben. Die trochäischen Partien verraten das Vorbild schlagend, es findet sich sogar ein Anklang an die berüchtigte Stelle in der „Ahnfrau“ „Ja, ich bin's, du Unglückselige“, die wie Farinelli (S. 46) nachweist, auf Calderons „Purgatorio“ zurückgeht:

Ja, ich bin's zu deinen Füßen,  
Ja, ich bin's in deinen Armen.  
Bin der Redliche, der Treue.  
Der, und wenn du staunend zauderst,  
Der, und wenn du fürchtend zweifelst  
Immer wiederholt und schwöret:  
Ewig ist er dein und bleibt es.

Der Titel der Tragödie (später nannte man sie „Trauerspiel in der Christenheit“) hat für den Dichter noch nicht festgestanden. (W. A. I, Bd. 11. S. 337 ff.).

Was von Goethe und anderen schon geleistet worden war, forderte Clemens Brentano 1816 stürmisch in seinem in der „Wünschelrute“ erschienenen „Briefe über

---

1) Nach den „Annalen“. Zu der Tragödie vgl. v. Biedermann, Goetheforschungen S. 154. 1879.



das neuere Theater“ (Arnims ausgewählte Werke von Morris, I, S. 38): Verwertung Calderons für die moderne Bühne; Arnim antwortete in der Maske des Direktors: „Wäret ihr Poeten nicht so fremdartig geworden in griechischer, spanischer, englischer Leserei, es könnte euch nicht schwer werden, aus solchen Stücken etwas zu bilden, was unsere deutsche Völkerschaft, die ihr bald zu gering, bald zu hoch achtet, lebendig anspräche. Aber ihr freut euch nur, wenn ihr mit Hilfe von Silben- oder Reimteufel etwas zu stande bringt, wie es anderen alten oder neuen Völkerschaften beliebt hat.“ Arnim kennzeichnet hierin gut den Unterschied zwischen der Ausnutzung der Spanier durch die älteren Romantiker und der durch die jüngere Generation: hatten jene in Formkünsteleien und äußerer Nachahmung geschwelgt, so suchte man nun, wie ja auch Goethe getan hatte, in der Nachbildung deutscher, originaler zu bleiben. Brentano selbst, der mannigfache spanische Kenntnisse besaß, hat wohl auch gelegentlich Einflüsse erfahren, die sich ohne Spezialuntersuchung aber nicht erledigen lassen. Sein nach der Quelle in Spanien angesiedeltes Lustspiel Ponce de Leon ist in Form und Inhalt gänzlich unspanisch. — Von Nachfahren der Romantik, die in der angedeuteten Weise das fremde Gut zu nutzen versuchten, ist vor allem Uhland zu nennen. Dem Calderontaumel der älteren Romantik stand er völlig fern; das, was ihn zu Lope de Vega, — den er zur Zeit seines Pariser Aufenthaltes (1810/11) gemeinsam mit Immanuel Bekker studierte — hauptsächlich hinzog, war offenbar der enge Anschluß der Historien an alte Volksüberlieferung, die Übernahme von alten heimischen Romanzen in Dramen großen Stils, die organische Vermengung von Volkspoesie und Kunstdichtung. So werden ihn auch die Romanzen zum spanischen Drama geführt haben, wie er ja als Dolmetsch Lopes sich auf Übertragung romanzenhafter Einlagen in den Dramen beschränkt. 1812 brachte der „Poetische Almanach“ von ihm die Ildefons-Romanze aus

Rey Bamba, und auch aus dem gleich darauf zur Lektüre vorgenommenen *Casamiento en la muerte* übertrug er Abschnitte<sup>1)</sup>. Den Stoff dieses letztgenannten Schauspiels griff er gleichzeitig an der Hand von Romanzen selbständig auf („Bernardo del Carpio“) und schrieb Dialoggerippe nieder; noch 1822 kam er auf den Plan zurück und versifizierte einige Auftritte, wobei wie für alle deutschen Anfänger in der Nachahmung der Spanier, wie für Goethe und Platen, sein Schwanken zwischen Trochäus und Jambus charakteristisch ist. —

Der eben berührte Platensche Entwurf „Alearda“ (Petzet, *Deutsche Literaturdenkmale*, 124) zeigt keine oder doch nur indirekte stoffliche Anlehnung. Spanisches Ethos und spanische Form sollten hauptsächlich zum Vorbild dienen. Platen wandelte in sonstiger spanischer Lektüre auf den Bahnen, die die ältere Romantik gewiesen hatte; er eignete sich allmählich eine gediegene Kenntnis Calderons an, dessen begeisterter Anhänger er wurde, wovon auch seine Gedichte zeugen. Unter diesen findet sich, freilich neben einem Epigramm, in dem die Ethik des spanischen Theaters nicht allzu gut wegkommt<sup>2)</sup>, eine Reihe von „Überschriften“ zu Calderonschen Stücken, in denen ihm nirgends eine treffende Charakterisierung glückt, sondern in denen er Stücke lediglich preist, auf die schon Schlegel verwiesen hatte; hauptsächlich Tragödien, aber auch Lustspiele, wie das von Schlegel selbst übertragene „La banda y la flor“. In dieser Beziehung zeigt auch Eichendorff, der, obwohl zeitlich weit später, in diesem Zusammenhang gleich genannt sein soll, die ältere romantische Schulung. Sein

---

1) Vgl. E. Schmidt in *Herrigs Archiv* 101, 1 (Ged. 2, 162; 161 ein Pröbchen aus Calderon). — „Bernardo“: Ludwig ebenda 119, 20.

2) „Höchst volksmäßig und eigen und reich, voll gläubiger Andacht

Ists an Entwicklung zwar griechischer Bühne verwandt,  
Doch es erscheint sein Ehrengesetz, sein gläubiger Sinn selbst  
Gegen des heidnischen Volks sittliche Größe Manier“.

Lustspiel „Die Freier“ (1833) hat ganz den Apparat der spanischen Verwechslungskomödie, die von Schlegel und Gries in einigen Hauptmustern übertragen worden war: die liebende Hauptheldin erscheint als Zofe, Flora, das Kammermädchen, als Herrin, dann gar als Mann, und wird dadurch in ein Duell verwickelt; eine Parallelhandlung zur Liebesgeschichte der Herrschaft geht in der Dienersphäre vor sich; allerlei Typen von törichten Liebhabern umringen Adele so zahlreich wie nur je eine spröde spanische Schöne<sup>1)</sup>. E. Th. A. Hoffmann, ein deutscher Cervantes in der Tierdichtung, hatte sich schon in seiner ersten Warschauer Zeit ebenfalls an der Grazie und Sinnenverwirrung der spanischen Komödie geschult und Calderons „La banda y la flor“ zu einer komischen Oper „Liebe und Eifersucht“ verarbeitet. (Ellinger, E. Th. A. Hoffmann, S. 48.) Hat er damit die Bühne nicht bereichert, so treffen wir ihn später am Bamberger Theater als eifrigen Förderer spanischer Dramatik; er veranlaßte und inscenierte unter Holbeins Direktion Aufführungen des „Standhaften Prinzen“, der „Brücke von Mantible“, der „Andacht zum Kreuz“. Das letzte Stück bedeutete einen vollen Erfolg, den Hoffmann hauptsächlich „dem in Bamberg herrschenden Katholizismus“ zuschreibt: „Die Andacht zum Kreuz erregte eine wahre Andacht und dies möchte zur Zeit wohl eine seltene Erscheinung im Theater sein“. (Grisebach XV, S. 8.) Größere Verdienste noch um die Einführung der Spanier auf der Bühne erwarb sich geraume Zeit später ein anderer, auch noch in der Romantik wurzelnder Schriftsteller, dessen originales Schaffen nur noch gelegentlich in metrischer Buntheit indirekt an Calderon, direkt an ältere Romantik anknüpft. Immermann versuchte auf seiner Düssel-

---

1) Zwei Jahrzehnte später versuchte sich Eichendorff als Übersetzer Calderonscher Autos; sein Interesse für diese Gattung ist wohl längst nicht mehr der Nachwirkung romantischer Tendenzen, sondern den Anregungen von Schacks „Spanischem Theater“ 1846 zu danken.

dorfer Experimentierbühne mit hartnäckiger Konsequenz, dem dieser Kost schon entwöhnten Publikum die bedeutendsten Dramen Calderons zugänglich zu machen. Seine Bemühungen richteten sich ebensowohl auf künstlerische Interpretation des dichterischen Worts, die er durch Vorträge über das Ethos der Stücke, über die Rezitation der Trochäen bei den Schauspielern zu befördern suchte, wie auf dekorativ prunkvolle äußere Inszenierung. Zunächst brachte er den „standhaften Prinzen“, in fünf Akte eingeteilt, mit zahlreichen kleinen Strichen<sup>1)</sup>, aber ohne jeden Eingriff in die Komposition. Kein geringerer als Mendelssohn schrieb die begleitende Musik. „Das Leben ein Traum“, „Die Tochter der Luft“ und „Der wunderthätige Magus“ folgten, alle, namentlich der Magus, prunkvoll ausgestattet, sodaß Immermann, wonach er stets trachtete, „seiner Herde“ nicht nur schwer verständlichen romantischen Tiefsinn vorsetzte, sondern als Gegengewicht auch eine bunte Augenweide bereitete, die denn nicht wenig entzückte. Zur beabsichtigten Aufführung von „Drei Vergeltungen in einer“ kam es nicht, dagegen errang der Dramaturg einen starken Erfolg mit einem Stück, das dem Publikum zu jeder Zeit auch ohne alles Raffinement der Inszenierung imponiert hat: mit dem „Richter von Zalamea“, dem er eine schonende Redaktion hatte zu Teil werden lassen, ohne Schröderisch die Katastrophe zu verweichlichen<sup>2)</sup>. — Änderung zwar nicht der

---

1) Vgl. darüber Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne S. 232 ff.; S. 352; S. 428; S. 470.

2) Immermann berichtet über seine Aufführung an Tieck: „Im verwichenen Winter habe ich dahier Calderons Richter von Zalamea in Scene gehen lassen. Ich erinnere mich, bei Malsburg gelesen zu haben, daß Sie das Stück — welches auch wirklich etwas ganz besonderes, eine Art spanischer Iffland ist — vorzüglich interessiert, und so wird Ihnen diese Nachricht auch nicht ohne Interesse sein. Meine Bearbeitung teilte das Stück in 4 Akte, mancher Luxus war hinweggeschnitten, auch fehlte der närrische Junker und sein Diener, welche zu ihrem Nachteil an Don Quixote und Sancho erinnern und heutzutage wohl nicht mehr populär gemacht werden können. So einge-

Katastrophe, aber der letzten Schlußwendung, die unter allen Umständen das Publikum verletzen muß, fordert entschieden ein anderes kaum minder berühmtes Calderonsches Trauerspiel, das Immermann auch zur Aufführung brachte: „Der Arzt seiner Ehre“. Diese Tragödie hatte ihren Bearbeiter schon längere Zeit vorher in demjenigen klugen Bühnenkenner und Umdichter gefunden, dessen Bemühungen damals die entschieden erfolgreichsten auf diesem Gebiete waren und dem wir uns, zum Schluß dieser Vorbetrachtungen Halms Vorgänger, in „freien Bearbeitungen“ musternd, zeitlich wieder zurückgreifend, noch etwas genauer zuzuwenden haben.

Schreyvogel (als Schriftsteller C. A. West) hatte in seinem „Don Gutierre“, der in Wien (1820) zur Aufführung gelangt war, die spanische Eifersuchtstragödie nach dem Muster der englischen schließen und den übereilten jähzornigen Gattenmörder durch Selbstmord enden lassen. Der große Erfolg dieser Bearbeitung wurde von späteren Generationen, wie Laubes Bericht zeigt (W. 5. S. 182 ff.), nicht mehr begriffen. Lange beliebt blieb dagegen die 1822 zuerst aufgeführte Bearbeitung Schreyvogels von „Das Leben ein Traum“<sup>1)</sup>, die nicht so ganz glücklich ist; der Trochäenhasser schmiedet darin nicht immer gewandt die Griesschen Verse in Jamben um. Lebendig bis heute ist nur eine Schreyvogelsche Bearbeitung geblieben, die auch allen Anspruch darauf hat: seine „Donna Diana“ nach Moretos „El desden con el desden“. Er hat damit einem spanischen Lustspiel — diesen gegenüber verhielt sich das Publikum meist noch spröder als gegenüber den Tragödien — einen Ehrenplatz in dem deutschen Repertoire erobert.

Schon die Wahl des Stückes war sehr glücklich.

---

richtet, kräftig und präcis gegeben, tat es seine Wirkung; das atroce Verbrechen des letzten Akts choquiert auch weniger, als ich selbst gedacht hatte, weil das Verletzende vor der Tragik und Delikatesse der Behandlung verschwand.“ 23. April 36; Holtei II, 92.

1) Am besten zugänglich Reclam Nr. 65, bezw. 29.

Was verschlägt es, daß die Idee des Dramas nicht von Moreto selbst stammt, sondern aus Lope de Vegas „Los milagros del desprecio“ entlehnt ist: „El desden con el desden“ ist dennoch ein Meisterlustspiel und steht unter seinesgleichen auf einer selten erreichten Höhe, da es ohne Übermaß der Verwicklung sein Interesse und seinen Reiz einzig der konsequenten und klaren psychologischen Zeichnung der Hauptfigur verdankt. Der innere Werdegang Dianas, der zuerst Männerscheuen, dann durch die scheinbare Kälte dessen, den sie so gern als verschmähten Liebhaber zu ihren Füßen sehen möchte, selbst mehr und mehr zur Liebesleidenschaft Entflammt, wetteifert, was Naturwahrheit und Glaublichkeit der Darstellung betrifft, mit der Bekehrungsgeschichte von Shakespeares Beatrice. Es war also sehr verdienstlich von Schreyvogel, daß er während der Calderonbegeisterung dies wenig beachtete Lustspiel eines uns sonst fast völlig fremd gebliebenen Dichters richtig einzuschätzen wußte, doppelt aner kennenswert aber, daß er in den notwendigen Änderungen mit denkbarster Behutsamkeit und feinstem Takt vorging. Er ist dem in der Vorrede ausgesprochenen Prinzip treu geblieben und hat sich „im Ganzen so nahe an das Original gehalten, als die Verschiedenheit des Nationalgeschmacks nur irgend zu erlauben schien“. Sehr mit Recht erkennt er die Moretosche Gestaltung des Schlußakts als für modernes Empfinden verletzend: der letzte Schachzug, den Carlos (Schreyvogels Cesar) unternimmt, Dianas kalten Stolz mit gleicher Münze heimzahlend, ist, daß er Cintia (hier Laura) Liebe vorspiegelt, um Dianen zum äußersten zu bringen. Um ihn ebenfalls so stark als möglich zu reizen, hat Diana selbst schon vorher erklärt, den Prinzen von Bearn heiraten zu wollen. Beide, Bearn und Cintia, werden, da Diana und Carlos sich schließlich doch finden, unschön genasführt und müssen sich zur beiderseitigen Entschädigung ohne Spur vorheriger Neigung am Schluß die Hand reichen. Meisterhaft hat Schreyvogel in zwei Auftritten (III, 7 u. 8) die Fiktion,

die Moretos sprödes Liebespaar Carlos und Diana unternimmt, um die gegenseitige Eifersucht zu steigern, zu einem Streich des Grazioso Perin gemacht, der aber nun nicht wie Carlos im Original Bearn und Cintia an der Nase herumführt, sondern die sich schon Liebenden ins Geheimnis zieht und ihnen seine List offenbart: er ist es, der die überstolzen Liebenden, Cesar und Diana, durch fälschliche Eifersucht zum gegenseitigen Geständnis bringen will. Die Bearbeitung hat aus Gaston und Fenisa, Bearn und Laura zwei Liebespaare gemacht, bei denen die gelegentlich des Maskenfestes fingierte Neigung zur Wirklichkeit geworden ist, und damit die bei Moreto farblosen vier Nebenfiguren gehoben. Sehr in unserem Sinne hat Schreyvogel ferner, freilich nach dem Vorgang von Gozzis — von Köster für Schillers „Turandot“ herangezogener — Übertragung („La Principessa Filosofa“), aus dem witzigen, aber doch für seine Bedientenstellung gar zu vorlauten Grazioso Polilla einen Geheimsekretär und Vertrauten Perin gemacht, dem keine der heiteren Wirkungen Moretos genommen ist, der sich aber durch eigene Physiognomie weit über die typischen Graziosofiguren erhebt. — Vor willkürlichen und grundlosen Änderungen, auch vor allen dichterischen Zusätzen eigener Make hütet sich Schreyvogel im übrigen streng, eine weise Enthaltbarkeit, die namentlich im Vergleich zu der Methode einiger Nachfolger sehr zu loben ist. Kein Zweifel: Schreyvogels „Donna Diana“ ist die beste deutsche Bühnenbearbeitung, die einem spanischen Stück zu Teil wurde. Trotz ihres Alters von neunzig Jahren ist sie noch heute auf der Bühne stets ein gern gesehener Gast, und hat die Grundlage für zwei Operntexte<sup>1)</sup> gebildet.

Die meisten anderen Bearbeiter, die sich in jener Zeit regten, meinten durch eigene Zutaten der Wirksam-

---

1) Beide führen den Schreyvogelschen Titel. — 1886, Text von K. Wittkowsky, Musik von H. Hofmann. — 1894, Text und Musik von Reznicek.

keit und Verständlichkeit der von ihnen gütigst protegierten spanischen Stücke vorbauen zu müssen; „La hija del aire“ fiel Raupach in die Hände, der seine „mythische Tragödie“ „Die Tochter der Luft“ 1826 in Wien zur Aufführung brachte. Schreyvogels Plan einer „Semiramis“ nach demselben Muster blieb leider unausgeführt. Enk von der Burg<sup>1)</sup>, sonst ein Verehrer des Raupachschen Genies, meint doch auch, daß „die Vergleichung keineswegs zu Herrn Raupachs Vorteil ausfalle“. Nach anfänglich ziemlich genauem Anschluß weichen die späteren Raupachschen Akte völlig von Calderon ab. — Zedlitz lieferte eine im ganzen gelungene und wirksame, in Einzelheiten der Sceneführung willkürlich ändernde Neugestaltung von Lopes „Estrella de Sevilla“, die 1827 Tieck in Dresden, 1850 Laube in Wien aufführten. Andere Eindeutschungsversuche<sup>2)</sup> machten Tremler (als Schriftsteller J. W. Lembert), von dem 1820 in Wien „Das öffentliche Geheimnis“ (nach Calderons „El secreto á voces“) zur Aufführung gelangte, Schumacher, von dessen Calderonbearbeitungen eine, „Der Maler seiner Schande“, 1830 ebenfalls am Burgtheater in Scene ging.

Daß gerade in Wien ein großer Teil der Vermittlungsarbeit geleistet wurde, kann nicht Wunder nehmen: Waren die lebendigen Beziehungen zwischen Spanien und Österreich auch erstorben, so wirkte ihre einstige Lebhaftigkeit doch noch indirekt fort. Die Hofbibliothek, der unter Rudolf II. und Leopold I. eine gewaltige, von keiner anderen deutschen Sammlung auch nur annähernd erreichte Menge spanischer Bücher einverleibt worden war, mußte viele für spanische Literatur Interessierte reizen, sich unter ihren Schätzen nach unveraltetem oder leicht zu erneuerndem Bühnengut umzusehen; von ihr sind Schreyvogel, Lembert, Schumacher und an-

---

1) Jahrbücher der Literatur 75, Wien 1836; S. 269 f.

2) Vgl. darüber W. v. Wurzbach, Grillparzer-Jahrb. 1898.



dere mit Material versehen worden. Den wichtigsten Dienst haben diese Reichtümer der Wiener Hofbibliothek der deutschen Literatur dadurch geleistet, daß sie dem Dichter, der zwar die Spanier nicht für die deutsche Bühne nutzbar zu machen suchte, aber poetisch weitaus am meisten Nährstoff aus ihnen sog, und der — wenn gleich wider Willen — durch seine tiefbohrenden ästhetischen Betrachtungen auch literarhistorisch sehr förderlich wirkte: daß sie Österreichs größtem Dichter Franz Grillparzer höchstwahrscheinlich die erste Anregung und jedenfalls späterhin ständig das reichste Material zu spanischen Studien lieferten.

---

## 2. Kapitel.

### **Friedrich Halms Wiener Vorgänger und Genossen im spanischen Studium: Franz Grillparzer und Michael Enk.**

Grillparzer.

Im „Bruderzwist im Hause Habsburg“ (1. Akt) tritt Rudolf II., sehnlich erwartet von seinem Bruder Matthias, umdrängt von allen möglichen Staatsgeschäften, auf die Bühne, und nicht wichtige Depeschen, nicht die Anmeldung hoher Besuche, sondern spanische Bücher auf dem Tisch nehmen sein Interesse so gänzlich in Anspruch, daß er seine ganze Umgebung darüber vergißt und jedem Störer mit dem Stocke droht. Aber beim Lesen heitert sich sein finsternes Gesicht, seine üble Laune auf: er hat Lope de Vega vor sich, und „Divino autor, Fenix de España!“ ist sein bewundernder Ausruf. — Grillparzer hat in dieser Szene nicht nur der Spanierfreundlichkeit des Monarchen, dem er in letzter Linie die Möglichkeit eigener Lektüre des Fenix verdankte, ein Denkmal gesetzt, er hat auch ein Selbstportrait geliefert: so wie diesen Fürsten mag auch ihn der divino autor oft genug vom Druck der Geschäfte befreit, aller Sorgen entledigt und in heitere Stimmung versetzt haben. So wie seinem Rudolf war auch ihm die Lektüre Lopes Lebenswürze, ästhetische Kost, die ihm als Gegengewicht zum Einerlei dessen, was er täglich als Beamter durchzukauen hatte, durchaus unentbehrlich wurde. Vierzig Jahre lang war

Lope de Vega „sein Freund, sein Lehrer, sein Begleiter“. Freilich rang er sich zu diesem warmen Freundschaftsverhältnis erst allmählich durch; am Anfang setzte ihn „el monstruo de la naturaleza“ ebenso in Staunen, wie alle anderen, die von Calderon zu dem wildwüchsigeren, bizarrerem Bahnbrecher der spanischen Komödie zurückschauten. Bald aber schwand die Begeisterung, die er entsprechend der Zeitströmung Calderon zugewandt hatte, und er setzte sich auch in der Betrachtung des spanischen Theaters in scharfen Gegensatz zu den „albernen Romantikern“ und speziell den „Faseleien“ Tiecks.

Über Grillparzers Verhältnis zu Lope de Vega haben wir eine ausführliche Monographie von Farinelli empfangen, der das Verdienst unbedingt zuzustehen ist, auf Grund reichster Materialkenntnis das Verhältnis der beiden Dichter endgültig klargelegt zu haben. Wenn jemals ein Verwerter ausländischer Poesie, so hat Grillparzer die Lessingsche Vorschrift befolgt, daß der große fremde Dichter, der befruchtend auf unsere Literatur wirken solle, nicht geplündert, sondern studiert sein müsse. Grillparzer hat sich vollgesogen mit poetischen Motiven der Spanier, hat immer sofort aufgezeichnet, was ihm des Einprägens besonders wert erschien; aber fern davon, ein großer Aneigner im Sinn Wielands oder des jungen Lessing zu sein, hat er diesen gesammelten Überreichtum poetischer Goldkörner — denn daß es sich meist um solche handle und nicht um durch und durch goldhaltige Wertstücke, sah er wohl ein — nur dazu benutzt, sein Empfinden für wahrhaft poetische Züge zu verfeinern und sich gleich einem verwöhnten Sammler von Edelsteinen daran zu ergötzen. Gerade das, was er am meisten bewunderte, war ihm als Eigentum seines geliebten Meisters viel zu heilig, als daß er hätte daran rühren mögen. In der „Jüdin von Toledo“ Lopes findet er die Schlußwendung in der Kirche „übertrefflich“, doch vergebens sucht man in seinem eigenen Drama auch nur die geringste Anlehnung an den Lopeschen

Meisterzug. Er hat sich selbst am treffendsten über diese seine Stellungnahme ausgesprochen: „Nachzuahmen ist an ihm (Lope) nichts; aber sich mit ihm erfüllen, die Phantasie, das Vorhandene und die Anschauung wieder in ihre Rechte einsetzen, aber es ganz anders machen als Lope de Vega, das wäre die Aufgabe.“ Mit Recht hat Farinelli diese Worte über sein Buch gesetzt.

Gewiß verwertet Grillparzer gelegentlich den und jenen kleinen Zug, den er bei Lope gefunden hat, aber von direkter Entlehnung ist meist keine Rede, stets erfährt der Dichter nur eine Anregung und läßt sich des Rechtes der Umgestaltung nicht berauben. Ein Beispiel ist die bekannte Szene in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (IV), die nach Farinellis überzeugender Ausführung (S. 98) an den von Grillparzer so gerühmten Auftritt in „Los tres diamantes“ angelehnt ist; wir haben hier wie dort das Motiv der Schläfrigkeit, die verhängnisvoll und trotz allen Widerstrebens ein müdes Mädchen überwältigt, so daß es schließlich auf der Bühne einschlummert: die ganze Situation aber, die Gestaltung des Dialogs, die Symptome der immer wieder aufflackernden Willenskraft sind gänzlich verschieden. Noch charakteristischer scheint mir folgendes Beispiel, das sich nicht bei Farinelli findet: aus Lopes „Fuerza lastimosa“ hat Grillparzer das Motiv eines Liebesgesprächs herübergenommen, nämlich, welche Seligkeit es für den Liebhaber sein muß, wenn er, erst spröde zurückgewiesen und auf ungewisse Zeit vertröstet, plötzlich hört: Komm denn morgen! In der „Fuerza lastimosa“ (I) erklärt Dionyza dem in sie dringenden Enrique, sie werde sich erst nach dem Tod ihres Vaters mit ihm vermählen können, da sie dann erst freien Willen habe. Enrique fürchtet alles von dieser langen Wartezeit und glaubt, daß ein Kuß oder ein Liebesbrief, den sie ihm gelegentlich zukommen lassen will, der Liebe weder Befriedigung noch Nahrung geben könne; doch wagt er nicht, seinen Wunsch, ihre äußerste Gunst zu erlangen, auszusprechen.

„Temo tu enojo y mis daños!“ Und nun überbietet sie, die bisher spröd zurückhaltende, mit einem Wort die kühnsten Hoffnungen ihres Liebhabers:

Ahora bien, mañana quiero

Que vengas — — —

Y en mi aposento entraras.

worauf Enrique:

No hay que dar y pedir mas<sup>1)</sup>.

Bei Leander („Des Meeres und der Liebe Wellen“ III) handelt es sich um die freiwillige Gewährung einer erst erzwungenen Gunst, der nächtlichen Zusammenkunft. Als er zuerst fragt: „Wann darf ich, Jungfrau, wiederkommen?“, ruft Hero entrüstet: „Du?“, bald aber fügt sie sich in das Ansinnen, das ihr selbst so sehr willkommen ist, und meint: Am Tag des nächsten Festes!

Leander: Du scherzest wohl!

Sag', wann?

Hero: Wenn neu der Mond sich füllt!

Leander: Bis dahin schleichen zehen lange Tage!

Trägst du die Ungewißheit bis dahin? Ich nicht.

Ich werde fürchten, daß man uns bemerkt,

Du wirst mich tot in deinem Sinne schauen,

Und zwar mit Recht, denn raubt mich nicht das

Meer,

So tötet Sorge mich, die Angst, der Schmerz!

Sag': Übermorgen; sag': nach dreien Tagen,

Die nächste Woche sag'!

Hero: Komm morgen denn!

Leander: O Seligkeit, o Glück!

Hier sieht man aufs deutlichste, wie Grillparzer, die vermutlich gegebene Anregung ganz frei ausgestaltend, die Wirkung noch erhöht, indem er durch sorgfältige Steigerung des hinter schamhafter Zurückhaltung ver-

1) Ich fürchte deinen Zorn und Nachteil für mich. —

Gut denn, morgen wünsche ich, daß du ... kommst und in mein Zimmer eintrittst. —

Mehr kann man nicht bieten, noch verlangen.

borgenen Verlangens des Mädchens dieses selbst ein Zugeständnis nach dem anderen machen und das entscheidende beglückende Wort doch unerwartet aussprechen läßt.

Angesichts solcher Erscheinungen, wie Grillparzer spanische Feinheiten verwertet hat, muß man sich hüten, in der Annahme von Entlehnungen zu weit zu gehen. In diesem Sinn möchte ich Farinellis Behauptung (S. 71 f.), der Dichter müsse bei der Abfassung des „Ottokar“ doch wohl Lopes „Imperial de Oton“ gekannt haben, mit einem erneuten Fragezeichen versehen und mich auf Sauers Standpunkt stellen, der äußert, nach seiner Meinung „gehe aus Grillparzers Besprechung deutlich hervor, daß ihm Lopes Imperial de Oton bei der Ausarbeitung des Ottokar nicht bekannt war“. Freilich findet sich darüber kein Wort direkt gesagt; aber man muß sich in den Gedankengang des lesenden und exzerpierenden Dichters versetzen. Klingt aus dem Anfang der Aufzeichnung<sup>1)</sup>: „da ist nun die Geschichte Ottokars von Böhmen“ u. s. w. nicht noch die Überraschung des Lesers heraus, der erst gefunden hat, daß Lope einen seinerzeit von ihm selbst behandelten Stoff auch schon bearbeitet hat? Und gegen Schluß der Besprechung: ist es denkbar, daß ein Dichter, der ein fremdes Drama vor Jahren dichterisch ausgenutzt hat, später, wenn er sich selbst seine Notizen über dies Stück macht, ganz objektiv konstatiert, daß dies und jenes ebenso vor sich gehe, „wie in jenem deutschen Stück“, und daß sich auch in der übrigen Haltung der beiden Ottokare „Ähnlichkeiten finden“? Da Grillparzer es sonst an allerpersönlichsten Bemerkungen in diesen Studien nicht fehlen läßt, scheint es ausgeschlossen, daß er hier gleichsam mit sich selbst Versteck spielt und mit strenger Objektivität verfährt, als schreibe er für ein Publikum, das um Gotteswillen nichts davon merken dürfe, wie er einst bei seinem

---

1) Werke XVII S. 143 ff.

vielgepriesenen Ottokar ein Lopesches Stück benutzt habe, und daß er Ähnlichkeiten feststellt, deren keineswegs zufälliges Bestehen ihm sehr wohl bekannt sein mußte<sup>1)</sup>.

Zu lebhaft scheint mir übrigens Farinelli auch den spanischen Einfluß bei der Eingangsszene des 2. Akts von „Der Traum ein Leben“ betont zu haben. Zweifellos zieht er mit Recht den Anfang der „Donaires del Matico“ als maßgebend für die Gestaltung dieses Auftritts heran; aber ich halte es für unzulässig, hier die Einwirkung der „Zauberflöte“ zu bestreiten (S. 114f. Fußnote). Man hat natürlich anzunehmen, daß Grillparzer, dem Wiener und Musikfreund, bei der Lektüre der Donaires-Szene die Situation des ihm ganz geläufigen Opernlibrettos sogleich einfiel, und daß er dann beide auf den „Traum ein Leben“ wirken ließ: denn hat der entsprechende Auftritt in dessen 2. Akt mit dem Lopeschen gemein, daß der von der Schlange verfolgte Fürst im Moment der höchsten Gefahr dem Retter die Hand seiner Tochter verheißt, so teilt er mit der „Zauberflöte“ den für den Verlauf der Handlung wichtigen Zug, daß der Bedrängte im Augenblick der Erlegung des Ungeheuers ohnmächtig ist, ein anderer sich also für den Retter ausgeben kann.

Wie Grillparzer nach kurzer Zeit direkte Entlehnungen — von Farinelli sind solche aus „Purgatorio de S. Patricio“ und „Devocion á la cruz“ für die „Ahnfrau“ festgestellt — und eigene Dolmetschversuche unterließ und lediglich zur Ergötzung und Durchbildung die Lektüre der Spanier betrieb, so gab er auch in der Form bald

---

1) Bei dieser Gelegenheit sei ein Irrtum Farinellis berichtigt. In Gr.'s Besprechung des „Oton“ bezieht er den Satz: „Überhaupt ist etwas Fadenscheiniges an der ganzen Figur, welches die Meinung ausdrücken dürfte, die die damaligen Spanier überhaupt von den Deutschen hatten“, auf Ottokar, der doch auch in Lopes Augen nicht gerade die deutsche Partei repräsentiert. Grillparzers Satz bezieht sich auf Rudolf (W. XVII, S. 144).

die spanischen Muster auf und wandte sich unserem gewöhnlichen Bühnenblankvers zu, wie er auch seine Technik in der dichterischen Hauptblütezeit an die unserer Klassiker anschloß. Eine Art Rückfall bedeutet in dieser Hinsicht „Der Traum ein Leben“, dessen trochäische Form und unklassizistische Technik sich gleichermaßen aus dem abenteuerlichen Stoff, der eine ungewöhnlichere Einkleidung forderte, wie aus der frühen Konzeption erklärt. Doch erst als der Dichter sich grollend vom Theater zurückgezogen hatte und streng bühnenmäßige Form zwar noch in den einzelnen Szenen, nicht aber mehr im Gefüge des Ganzen anstrebte, näherte er sich versuchsweise der Lopeschen Historientechnik: der „Bruderzwist im Hause Habsburg“ ist auch insofern ein Denkmal der Beschäftigung Grillparzers mit den Spaniern, als im Aufbau eine gewisse Sorglosigkeit und epische Freiheit herrscht, die die Dinge sich ab ovo entwickeln, in allen Phasen vor dem Zuschauer abspielen läßt und für die der Tod der Hauptperson noch nicht den Abschluß der Handlung bedeutet. Hier hat Grillparzer auch das nachzuahmen versucht, was er an Lopes historischen Komödien immer als besonders genial bewundert: er hat den großen historischen Zusammenhang hergestellt und weite weltgeschichtliche Perspektiven eröffnet. Wie im „Rey Bamba“ schon durch die Einschließung des verhängnisvollen Bildes in die Höhle auf die baldige maurische Invasion hingewiesen wird, wie im „Imperial de Oton“ Merlin die glänzende Zukunft Österreichs voraussagt, wie im „Postrer Godo en España“ Spanien selbst, in „S. Isidro, labrador de Madrid“ die Flußgötter auftreten und Prophezeiungen aussprechen, so enthüllt sich im 5. Akt des „Bruderzwists“ ein Zukunftsbild: ein Repräsentant der skrupellosen und wagemutigen Soldateska wird vorgeführt; und wie im „Rey Bamba“ die Prophezeiung historisch bewanderte Zuschauer voraussetzt, so liegt auch in der Figur des Obersten Wallenstein und seiner Äußerung „Der Krieg ist gut,



und währt' er dreißig Jahr'“ ein verstecktes vaticinium post eventum für den Zuschauer, der weiß, was unmittelbar in der Geschichte folgte: der dreißigjährige Krieg und das meteorartige Steigen eben dieses Wallenstein, des typischen Soldaten und Glücksritters dieses Krieges. —

Was aber der vieljährigen Beschäftigung Grillparzers mit den Spaniern erst ihren vollen Wert für die deutsche Literatur gibt, das ist nicht sowohl die beständige Befruchtung seiner Phantasie und somit indirekt seines Schaffens, als der schriftlich fixierte Ertrag, seine „Studien zum spanischen Theater.“ Sie sind nicht nur sachlich von Interesse, weil sie eine Reihe früher wenig beachteter und auch von den großen Geschichtschreibern des spanischen Theaters bei Seite gelassener Schauspiele in die richtige ästhetische Betrachtung rücken, sondern noch mehr persönlich, weil sich in ihnen der ganze Grillparzer rückhaltlos ausspricht: er hat nichts geschrieben, was die Feinheit seines poetischen Empfindens und seines ästhetischen Taktes so bewundernswert hervortreten ließe. Schon demjenigen, der dem spanischen Theater fremd gegenüber steht, muß die Lektüre dieser Studien ein lebhaftes Vergnügen gewähren. Sie verraten einen feinen Genießer, einen unbestechlich vorurteilsfreien Kritiker, den der Enthusiasmus nie hinreißt, die Werke seines Lieblingsdichters für kanonisch zu erklären, den keine Bewunderung abhält, sie mit scharfem Seziersmesser zu zergliedern und gewisse innere Gebrechen an den Tag zu legen; der, im wohlthätigen Gegensatz zu jener Richtung der Literaturgeschichte, die bedingungslos und ohne Einschränkung alles in den Himmel hebt, was ihr Heros geschrieben hat, die Ästhetik Lopes nie zu der seinen macht, sondern immer den Punkt findet, wo ihm sein Geschmack Halt gebietet, wo die Extreme sich berühren und das vom Dichter als besonders erhabene Gedachte auf den modernen Beurteiler kalt, abstoßend oder gar lächerlich zu wirken beginnt. Ein gutes Beispiel

dafür ist seine Rezension des „Casamiento en la muerte“ (S. 45; 55).

Allerdings gilt diese hohe Anerkennung, die man den Studien zollen muß, in vollem Umfang nur für die, die Lope de Vega zum Gegenstand haben. Von einer gewissen Einseitigkeit ist Grillparzer nicht freizusprechen, und diese äußert sich darin, daß er die nach der allgemeinen Ansicht mindestens gleich hell oder heller strahlenden Sterne am spanischen Dichterkhimmel zu verdunkeln strebt. Merkwürdig kühl bleibt er gegen Cervantes, und fast feindselig klingt alles, was er über Calderon sagt. Er hatte eben zur Zeit des Lopestudiums die Lektüre der hervorragenderen Stücke Calderons schon hinter sich, und es blieben ihm nur geringere, zum Teil absurde Produkte, die dazu durch ihr pompöses und anspruchsvolles Auftreten, das zur Lopeschen Naivetät einen doppelten Kontrast bildete, den verwöhnten Leser verstimmen mußten. Einen ganz unbefangenen literarhistorischen Blick werden wir also Grillparzer nicht zusprechen dürfen, und er würde auf dies Lob bei seinem Haß gegen alles professionelle Kunstrichter- und zünftige Literatentum auch gerne selbst verzichtet haben.

Die Hauptmasse der Studien fällt nach 1850, doch waren Grillparzers Beziehungen zu den Spaniern schon weit früher von Sachverständigen erkannt und ihre Spuren in seinen selbständigen Schöpfungen nachgewiesen worden. 1840<sup>1)</sup> finden wir in einer Rezension von Michael Enk von der Burg über die bisher erschienenen Grillparzerschen Schauspiele den Satz: „Wie jedem echten Dichter, so ist es auch Grillparzer zunächst um das bestimmte Herausstellen der poetischen Intention seiner Dichtung und um die frische, lebenswarme Färbung derselben zu tun. Und nicht blos zunächst, sondern fast ausschließlich ist ihm darum zu tun; eine Eigenheit, worin er mit seinem Liebling Lope de Vega eine ent-

---

1) Jahrbücher der Literatur, Wien 1840, Bd. 92.

schiedene Ähnlichkeit hat.“ Der dies schrieb, war freilich nicht nur durch literarischen Scharfblick auf die Beziehungen aufmerksam geworden, sondern auf Grund persönlicher Aussprache mit den Studien des Dichters bekannt, von dessen Hochachtung für den Rezensenten die „einleitenden Betrachtungen“ zeugen, die wir jetzt an der Spitze seiner spanischen Studien finden. Gleicher Enthusiasmus für Lope de Vega wohnte beiden Männern inne, doch im Gegensatz zu Grillparzers aristokratischer Methode, die ihn die Lektüre lediglich für sich ausnutzen, nicht dem Publikum zu gute kommen ließ, fühlte sich Enk zum Propheten und Popularisator Lopes berufen.

### Michael Enk von der Burg.

Viererlei Zeugnisse für Enks Beschäftigung mit den Spaniern stehen zur Verfügung: seine „Melpomene“, seine Rezension von Ochoas „Tesoro del teatro español antiguo“, seine „Studien über Lope de Vega“<sup>1)</sup> und schließlich seine Briefe an Wolf und Münch. — In der „Melpomene“ sehen wir seine allgemeinen dramaturgischen und ästhetischen Anschauungen, die den Gegenstand des Buchs ausmachen, auf den ihm damals von allen Spaniern allein bekannten Calderon angewandt. In der Rezension zeigt er sich mit der Geschichte des gesamten spanischen Theaters vertraut, aus den Studien spricht lediglich seine Begeisterung für den Fenix de España, und die Briefe sind hauptsächlich wertvoll wegen ihrer Bemerkungen über die Verwertbarkeit spanischer Stücke auf der modernen Bühne. Alle Äußerungen sind also nur sprunghaft und gelegentlich, abgesehen von den Studien über Lope, die doch auch einen improvisierten Charakter tragen. Zu einem großen umfassenden Werk über seinen Lieblingsautor, das er gleich Grillparzer plante, kam er eben-

---

1) Melpomene oder über das tragische Interesse, Wien 1827. Jahrbücher der Literatur, 1839, 1840. Bde 86—89. Studien zu Lope de Vega Carpio, Wien 1839.

sowenig wie zu einem 2. Teil seiner Studien. In seiner Betrachtungsweise des spanischen Theaters blieb Enk stets in gewissem Sinne Dilettant: er fahndete nach Behandlungen interessanter Stoffe, er stand jedem Lope'schen Werk von neuem mit kindlicher Freude gegenüber und war gleich weit entfernt sowohl von Grillparzers zähem Lesefleiß, der sich durch dürrste Strecken spanischer Produktion hindurcharbeitete, um ein Gesamtbild zu gewinnen, wie von dessen in die Tiefen bohrender Kritik. Grillparzer war gediegener Kenner, Enk Enthusiast, Grillparzer Richter, Enk Advokat, Grillparzer war in historischen Bemerkungen reiner Empiriker, der kein anderes Urteil gelten ließ, Enk war dort, wo er in Zusammenhänge einreicht, meist blos Kompilator. — Doch soll der Reihe nach in der Betrachtung seiner Äußerungen vorgegangen werden.

Enk, der von jeher mit der Entwicklung der neuesten Literatur wohl vertraut war und der literarischen Mode gegenüber nicht immer kritische Objektivität wahrte, wie er ja in seiner Schätzung Raupachs, Müllners u. a. lediglich die Durchschnittsmeinung der zwanziger Jahre vertritt, wurde jedenfalls zur Lektüre Calderons auch durch die oben geschilderte romantische Zeitströmung veranlaßt; seine Kenntnis war zur Zeit der „Melpomene“ jedenfalls noch nicht sehr vorgeschritten, auch zeigt er einen den Geistlichen verratenden Eklektizismus, wenn er beispielsweise vom „Richter von Zalamea“ kein Wort zu sagen weiß, hingegen „El Principe constante“, „El Mágico prodigioso“, „El purgatorio de S. Patricio“, „La devocion á la cruz“ und andere geistliche Komödien in den Himmel hebt (S. 261 f.).

Seine langen, etwas pedantischen Auseinandersetzungen über die Liebe als bewegende tragische Leidenschaft gedenken des spanischen Theaters mit keinem Wort, was auf nur oberflächliche Kenntnis schließen läßt, da doch gerade die ungemessene schwärmerische und daneben oft gemütlos frostige Behandlung der Erotik zu dessen

Hauptmerkmalen zu zählen ist. Dagegen bringt er gelegentlich der Abhandlung über Eifersucht in der Tragödie einige Bemerkungen über Calderonsche Werke; dies ist natürlich, denn gäbe es keinen Othello, so müßte Calderon als der Tragiker der Eifersucht κατ' ἐξοχήν gelten, da er nicht weniger als vier Stücke geschrieben hat, in denen die scheinbar gerechte, in Wahrheit un begründete Eifersucht des Ehemanns die schuldlose Gattin ums Leben bringt. Mit „El mayor monstruo los zelos“, das Gries übertragen hatte, mit dem „Médico de su honra“, der dem Wiener ja durch Schreyvogels Bearbeitung bekannt sein mußte, sowie mit „A secreto agravio secreta venganza“, das er sicher im Original kennen lernte, zeigt sich Enk vertraut; den „Pintor de su deshonor“ kennt er nur vom Hörensagen als ein vortreffliches Stück. Jedenfalls hatte ihn Valentin Schmidt darüber belehrt. Dieser tüchtige Kenner Calderons lieferte 1822 im 17. Band der „Jahrbücher der Literatur“ eine Übersicht der Stücke Calderons, mit kritischen Bemerkungen, sehr guten knappen Charakteristiken und mit Eingehen auf die Quellenfragen. Diese wenigen Seiten haben das Calderonstudium weit mehr gefördert, als viele Bogen, die enthusiastische Romantiker mit Lobpreisungen füllten. Dort wird der „Pintor de su deshonor“ mit Recht unter den Calderonschen Eifersuchtsstücken, die sämtlich in ihrer Art vollwertig sind, an die erste Stelle gerückt und mit Shakespeare verglichen.

Für eine Verwertung der spanischen Stücke auf der modernen Bühne, ein Thema, das, wie gleich näher darzulegen, später im Mittelpunkt seines Interesses stand, macht Enk hier noch keine Vorschläge; dagegen spricht er sehr einsichtig über die Verbreitung Calderons in Deutschland und über nationale Verschiedenheiten zwischen Spaniern und Deutschen, die für uns allenfalls den Genuß jener fremden Bühnenwerke trüben: „Das Sinnreiche“, meint er beispielsweise, „in der tragischen Verwicklung dürfte bei uns Deutschen, deren Teilnahme

gern einem entschiedenen, sicheren Mittelpunkt der Rührung zustrebt, überhaupt nicht sehr geschickt sein, allgemeine Teilnahme zu gewinnen: so daß man schon aus diesem Grunde allerwenigstens zweifeln dürfte, daß die allerdings gerechte Bewunderung Calderons ebenso fröhlich unter uns gedeihen und unvermindert sich erhalten werde, als die Bewunderung Shakespeares“ (S. 271).

Für Fragen dieser Art hatte Enk immer ein feines Empfinden; ziemlich bühenfremd wie er war, berücksichtigte er beim Vorschlag spanischer Werke, die für moderne Verwertung tauglich sein könnten, und bei Angabe der nötigen Änderungen immer mehr die Frage, ob unser moderner Geschmack keinen Anstoß nehmen könne, als die nach der sicheren Bühnenwirksamkeit. Freilich ist er später der Meinung, daß bei Seltsamkeiten, die ein Lope de Vega sich auf die Bühne zu bringen erlaube, „die Hunde kuschen“ müßten. Nutzbarmachung und Verarbeitung für die Gegenwart ist ein Hauptgesichtspunkt, unter dem er in der Rezension von Ochoas Tesoro die dort abgedruckten spanischen Komödien betrachtet. Der „Perro del hortelano“ meint er, „würde einen tüchtigen Kämpfen fordern, um so leichter hätte es ein Dichter mit „Las flores de Don Juan“. Damals hat Enk sein Auge auf Deinhardstein als den erhofften Erneuerer spanischer Dramen auf der deutschen Bühne gerichtet. Auch hier findet er verständige Worte über National-eigentümlichkeiten und wendet auf Lope de Vega das Herdersche Prinzip an, daß der Dichter nicht nach den Forderungen der dramaturgischen Ästhetik anderer Völker zu beurteilen sei, sondern daß er so geworden ist und geschaffen hat, wie er der Individualität und den Traditionen seines eigenen Volkes nach werden und schaffen mußte. Und hübsch erklärt er aus den Zeitverhältnissen, aus dem spanischen Nationalcharakter und aus der vorhergegangenen Überlieferung von Romanzen und Ritterbüchern Lope de Vegas Eigenheiten.

Über die Auswahl, die Ochoa getroffen hatte und

gegen die wenigstens bei Lope sehr viel einzuwenden ist, da einseitig fast nur Comedias de capa y espada, modern spanische Intriguenstücke, aufgenommen sind, äußert er triftig: „Zwar gehören die hier aufgenommenen Schauspiele fast alle zu Lopes ansprechendsten und gelungensten Leistungen, nur den ganzen Dichter wird aus diesen Sammlungen niemand kennen lernen. . . . Es läßt sich nur tadeln, daß kein einziges von den Schauspielen, deren Inhalt sich an ältere Sagen oder Gedichte anschließt, keines von den Lebensläufen der Heiligen und, wenn man „El nuevo mundo“ ausnimmt, selbst kein einziges aus der spanischen Geschichte aufgenommen wurde.“ — In seinen historischen Ausführungen, die sich an Bouterwek und Moratino anschließen, tritt er für die Existenz eines altüberlieferten Profanschauspiels neben den geistlichen Mysterien ein; für die Qualitäten manches bisher vernachlässigten hervorragenden Dramatikers zeigt er guten Blick; sein Standpunkt gegenüber den beiden Hauptgrößen des spanischen Theaters ist in dieser Rezension endgültig gefunden: Lope ist in seinen Gesichtskreis getreten und hat schnell sein Herz gewonnen, aber er hat Calderon nicht verdrängt; dieser ist nach wie vor, namentlich in den Autos — deren maßlose Hochschätzung den Geistlichen verrät — „der höchste Punkt der Vollendung“ des spanischen Dramas.

Trotz der unverminderten Schätzung Calderons ist von da an doch Lope de Vega der Hauptgegenstand von Enks tätigem Interesse. Seine Korrespondenz, wenigstens so weit sie veröffentlicht ist, läßt uns im Stich, wenn wir den ungefähren Beginn der intensiven Beschäftigung mit dem „monstruo de la naturaleza“ zeitlich festlegen wollen. Anfangs nennt und empfiehlt Enk in seinen Briefen an Halm zumeist Calderon, gelegentlich auch Cervantes zur Lektüre. Als der Name Lopes zum ersten Mal erwähnt wird (April 1838), sehen wir Enk schon in seiner Lieblingsbeschäftigung: auf der Jagd nach interessanten Stoffen, die Lope behandelt hat, und voll Freude

teilt er dem Freund mit, „daß sich eine Ines, ein Luna, ein Alarcos, die sieben Infanten unter den Dramen des Dichters vorfinden“. Jedenfalls begann der Lopekult nicht vor Mitte 1837; und betriebsam, wie er in seinem Enthusiasmus war, wollte Enk gleich als Prophet des von ihm neu entdeckten Heilands auftreten und die noch im Verborgenen ruhenden Schätze vor aller Augen fördern. — Es ehrt seine Selbsterkenntnis in hohem Grade, daß er niemals den Gedanken hegte, sich selbst an eine Bearbeitung heranzumachen. Seine eigenen poetischen Versuche lagen hinter ihm, er fühlte, daß Enthusiasmus für das poetisch Schöne und klare Einsicht in dessen Wesen noch nicht den Dichter ausmachen und selbst für den Nachdichter keine genügenden Befähigungsnachweise sind. Was er als seine Aufgabe und als den ihm zufallenden Teil bei der großen, für Lope zu eröffnenden Propaganda ansah, waren theoretische Auseinandersetzungen, Analysen, Studien, die er zunächst mit einer Art von Rettung zu eröffnen für nötig hielt. Er ist merkwürdig schnell bei der Hand mit dem Plan zu seinem ersten Studienband. Von „Papier zu Lope“ ist schon Anfang 1838 die Rede; er läßt sich aus Wien Bände der großen Ausgabe kommen (1, 2, 6, 7), und seine einzige Sorge scheint, die nötige Anzahl von Stücken zu lesen, um Material für seinen ersten Band zu haben<sup>1)</sup>.

Im Anfang seiner entdeckenden Tätigkeit zeigen ihn einige Briefe an Ferdinand Wolf aus dem Frühjahr 1838. Dieser mit Recht neben Schack unter allen deutschen Hispanologen an die erste Stelle zu setzende Forscher, der schon 1837 seine berühmte *Floresta* veröffentlicht hatte, für die er eine vorzügliche Rezension von Enk erntete<sup>2)</sup>, hatte offenbar das Studium des spanischen Theaters

---

1) Farinellis Angabe, daß Enk bei seinem Studium auf Ochoa angewiesen geblieben sei, ist irrtümlich. S. 204.

2) *Jahrbücher der Literatur* 1837, Bd. 78, S. 247 ff. „*Floresta de rimas modernas castellanas, o poesias selectas castellanas desde el tiempo de Ignacio de Luzan hasta nuestros dias*“ 2 Bde. Paris 1837.



gegenüber dem der Romanzen fast völlig vernachlässigt. Enk schreibt ihm am 23. Juni 1838<sup>1)</sup>: „Ich fange an, mich mit Lope ein wenig besser auszukennen. Daß er der geniale Hasenfuß nicht ist, wofür die Herren ihn gegeben: dafür steh' ich Ihnen, und das ist, was ich zunächst herauszugestalten suche. Sollten Sie Lust und Zeit haben, sich ein wenig mit ihm bekannt zu machen, so empfehl' ich Ihnen im 1. Teil vor allem den Rey Bamba, die Amistad pagada und unter den Lustspielen die Escolastica zelosa. Ich habe noch drei andere Stücke, Donayres, Carlo perseguido und el Cerco analysiert; und das Casamiento (für Sie das interessanteste Stück) nur notgedrungen liegen lassen. Sprachlich liest es sich um  $\frac{2}{3}$  leichter als Calderon.“ Im gleichen Brief zeigt er völlige Einsicht in die Schwierigkeit, die es verursacht, einem solchen Autor gegenüber ein einigermaßen stichhaltiges Urteil zu fällen: „Um etwas Gutes zu liefern, muß man einen Dramatiker wie Lope auf das genaueste kennen; und nicht nur das, sondern auch vollständig, bis zu einem gewissen Grad vollständig. Ich kann ein allgemeines Urteil auf 100 Stücke basieren und das 101. kann mich Lügen strafen.“

Dieser vernünftigen Einsicht entsprechend hat Enk aber nicht gehandelt. Er wurde zu sehr von seinem Propheteneifer gedrängt, und wollte tatsächlich das, was er gestern gelernt, heute schon lehren. So hat er mit seinen „Studien zu Lope de Vega Carpio“, die 1839 erschienen, ein Buch geliefert, wie es ungefähr jeder, der 24 Stücke von Lope gelesen hat, und einigen Geschmack besitzt, zu bieten im Stande wäre. Zwar ist die Forderung erfüllt, daß zur Kennzeichnung Lopes aus möglichst allen Gebieten seiner Tätigkeit Beispiele vorgeführt werden sollen: der novellistischen Fabelkomödie ist mit Recht weiter Spielraum gegönnt, wogegen die

---

1) Nach Schachinger, Zeitschrift f. österr. Gymnasien 1891, Bd. 42, Heft 7.

von Ochoa so einseitig bevorzugte moderne Intriguenkomödie sehr in den Hintergrund tritt; das historische wie das halbhistorische Drama kommen zum Wort, auch der sicherlich pseudonaive und stellenweise doch recht läppische, dennoch von dem Priester bewunderte S. Isidro fehlt als Musterexemplar einer Heiligenkomödie nicht; Meisterleistungen vom Schlag des „Rey Bamba“ stehen neben der stofflich wie technisch primitiven Dramatik des „Primer Faxardo“, und von der römischen Vorzeit Spaniens (La amistad pagada) führt uns der Stoff der mitgeteilten Stücke bis in das für Lope modernste Rußland des Demetrius (El gran duque de Moscovia), sodaß also hier im kleinen ein Abbild der Vielseitigkeit des Fenix de España gegeben wird. Übrigens ist Enk nicht recht im Stande, an den historischen Stücken unbefangene Kritik zu üben und z. B. der „Reina Juana de Napoles“ in ihrer Art gerecht zu werden; zum mindesten versteht er nicht, das in diesem Drama von der sonstigen Lope'schen Art Abweichende zu charakterisieren: das Fehlen des spielerigen Elements, die Würde des Stils, die es jeden Staatsaktionen unseres Gryphius näherückt.

Daß Enk ein Gesamtcharakterbild Lopes hätte geben sollen, war nicht wohl zu verlangen. Aber er konnte die Komödien kategorienweise ordnen, er konnte Lopes äußere Technik wie seine innere Verarbeitung eines gegebenen Stoffes an den vorgelegten Beispielen illustrieren; er konnte Schlüsse daraus ziehen und so eine Skizze der vielseitigen Persönlichkeit und ihrer Schaffensweise entwerfen, ohne das, was er hier gefunden hatte, mit Unrecht zu verallgemeinern. Statt dessen gibt er 24 zum Teil dürre Inhaltsangaben, auf deren jede noch ein paar Sätzchen folgen, die in der Hälfte der Fälle die Versicherung enthalten, „daß das Stück doch mehr Kunstwerk und höher zu schätzen sei, als es nach dieser Skizze den Anschein haben möchte“. Gelegentlich zeigt er sich auch als etwas engherzigen Tadler. — Grillparzer (W. XVII, S. 10 f.) meint mit Recht, daß

durch bloße Analysen von Stücken und Versicherungen ihrer Güte das Publikum schwerlich für einen fremden Autor erwärmt werden könne, oder, um bei seinem schönen Bild zu bleiben, „daß die bewunderungswürdige Ausführung Lopes nur sehr wenigen bekannt ist und daß die Federzeichnung einer Rose denjenigen sehr mäßig entzücken wird, der nie Gelegenheit hatte, ihre Farbe und ihren Duft durch die Empfindung zu genießen“. — Enk ist also in denselben Fehler verfallen wie seinerzeit Bertuch, woran die in den Studien anmerkungsweise ziemlich reichlich gebotenen spanischen Zitate einzelner Stellen auch nichts zu ändern vermögen. Dazu kommt, daß die Inhaltsangaben so gehalten sind, als sollte ihnen gefissentlich jeder schriftstellerische Reiz fern bleiben: die oft recht langen und mit einer Unsumme von Namen überladenen Analysen haben Wert für den, der sich einmal schnell über eine Lopesche Stoffbehandlung orientieren will, ohne sich die Mühe der Lektüre des Originals zu machen, entbehren aber des Fesselnden für den, der sich mit einem unbekanntem Dichter durch ihre Vermittlung befreunden möchte. Auch fehlen fast durchweg die historischen, literatur- und kulturgeschichtlichen Angaben, zu denen einzelne Stoffe den Herausgeber aufforderten, ja verpflichteten.

An die oft wahrhaft anmutige Art Grillparzerscher Analysen darf man hier nirgends denken. Man lege z. B. die Besprechung des „Mayorazgo dudoso“ von Enk neben die von Grillparzer: dieser spricht am Schluß in wenigen Worten eine geistreiche und mit Lopes Arbeitsweise wohl verträgliche Hypothese aus, daß nämlich der unbegreifliche und unpassende Titel des Stücks zurückgehe auf die ursprüngliche Absicht des Autors, einen anderen für erberechtigt anzusehenden Knaben einzuführen, der dann den mayorazgo wirklich dudoso gemacht hätte, daß aber aus diesem zweiten Knaben schließlich ein Mädchen geworden sei. (W. XVII, S. 63.) Enk nimmt an diesem Punkt weiter keinen Anstoß. Er be-

gnügt sich, das Vollgewicht seines Zornes auf die Anfangsszene zu schleudern (Studien S. 68): „Was in diesem Drama am meisten zurückstößt, daß die Prinzessin auf der Straße und in Albanos Armen ihr Kind gebiert, ist eine von den dramatischen Abenteuerlichkeiten, wegen welcher Lope sich von seinen Beurteilern Ungeschmack, Unnatur und Überreiz oft genug hat müssen vorwerfen lassen. Auch ist sie auf keine Weise zu rechtfertigen und wäre sehr leicht zu vermeiden gewesen. Daß Lope das Auffallende und Anstößige nicht entging, beweist die Art, wie der König selbst sich über diese Niederkunft äußert:

Como? Que á noche una princesa sola

Fuese á partir á la primera calle

Y alli dejase el malnacido hijo? <sup>1)</sup>

Grillparzer imponierte offenbar die dramatische Gewalt, mit der hier die furchtbare Lage der Prinzessin, die hinter dem Rücken des Vaters vermeintlich unter ihrem Stand ein Liebesverhältnis gepflogen hat, geschildert wird; und er bemerkt mit Vergnügen die wirksame Ironie, die darin liegt, daß gerade der harmloseste, von der eifersüchtigsten Gattin geplagte Ehemann wider Erwarten auf der Straße von einer Unbekannten ein Kind in die Arme empfängt. Wie glücklich in diesen Zügen Tragik und Komik sich mischen, ist Enk nicht gegeben zu sehen; er fühlt sich abgestoßen durch krassen Realismus und meint, Lope hätte das vermeiden können, während dieser es garnicht vermeiden wollte und sicherlich auf den Einfall nicht wenig stolz war. Das Enksche Argument, aus dem erzürnten Vater spreche Lopes eigenes Mißbehagen über die unschickliche Art der Geburt, mutet etwas komisch an; denn dessen Urteil trifft die moralische Anfechtbarkeit seiner Tochter, nicht die ästhetische des Stücks. — Übrigens zeigt sich auch bei der Beurteilung eben dieses Königs ein charakteristischer

---

1) Wie? Eine Prinzessin ist bei Nacht auf die erste beste Straße gelaufen und hat da ihren mißgeborenen Sohn gelassen?

Unterschied zwischen beiden Kritikern. Enk erzählt von der grotesken Grausamkeit des Fürsten mit ernstem Gesicht: „Der König gerät über die Schmach, welche ihm seine Tochter zugefügt hat, in die heftigste Erbitterung und will diese samt dem Prinzen und Albano töten, der hoffnungsreichen Verkündigerin aber die Zunge aus dem Hals reißen lassen“ (S. 63). Grillparzer bemerkt über diese Figur lächelnd: „Ein König, der, wie Lopes Fabelkönige überhaupt, alles einkerkert und umbringen will.“ (S. 63.)

Nicht als ob es Enks Buch an guten Bemerkungen und Beobachtungen fehlte: er spricht darin manchen Gedanken aus, der, wie noch zu zeigen, später segensreich weiterwirkte; er sträubt sich mit Grillparzer dagegen, bei Lopes Schaffensweise von den dessen Stücke beherrschenden „Ideen“ zu sprechen und will nur von allgemeinen zu Grunde liegenden „Intentionen“ wissen; er sagt wiederum einige gute Worte über die Verschiedenheit des Nationalcharakters und Geschmacks und über die dadurch aufgerichteten Schranken des Verständnisses. Und auch hier sind es seine brauchbarsten Winke, die sich auf Umgestaltung und Verwertung im modernen Sinn beziehen. Selbst bei Stücken, die er nicht sehr hoch stellt — so bei dem „Principe despeñado“, für dessen eminent dramatischen Eingang er keinen Sinn hat, oder bei der „Escolastica celosa“, als deren Tendenz er wohl mit Unrecht Geißelung allzu läppischer Verliebtheit angibt — spielt er wenigstens mit dem Gedanken, daß sie allenfalls einen Bearbeiter finden könnten.

Wenn es aber der Hauptzweck des Buches war, für Verbreitung und Bearbeitung Lopescher Stücke zu wirken, so hat es seinen Beruf in nicht gerade hohem Maße erfüllt: der einzige dramatische Dichter, der wirklich viele Anregungen von Enk empfangen hat, Friedrich Halm, verdankt sie mehr mündlichem und schriftlichem Verkehr als der Lektüre dieser Studien. Und in eben den brieflichen Äußerungen finden sich viele der besten

und originellsten Gedanken Enks über Lope und seine Verwertung für unsere Bühne niedergelegt, so daß in ihnen für die unlebendige Einseitigkeit des Buches einigermaßen Ersatz geboten wird. Es hieße aber durchaus Zusammengehöriges auseinanderreißen, sollten hier die Briefe Enks besprochen werden, ohne daß zugleich des Hauptadressaten und dessen erster Stellungnahme zu den Spaniern gedacht würde: von 1838 bis zu Enks tragischem Ende sind seine spanischen Studien ebenso fest mit dem Namen Friedrich Halms verknüpft, wie dessen verschiedenartige Arbeiten auf dem Gebiet der spanischen Dramatik sich sämtlich zu Enks geistiger Vaterschaft bekennen müssen.

---

### 3. Kapitel.

#### **Friedrich Halms spanische Studien.**

Die Zeiten sind vorbei, da eine schwärmerische Jugend und ein noch romantisch angehauchtes reiferes Alter sich für die Schicksale der unglücklichen Griseldis erwärmte und nicht müde wurde, sich die Verse aus dem Sohn der Wildnis „Zwei Seelen und ein Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag“ in verschiedenen Kompositionen vorsingen zu lassen. Friedrich Halm ist, wenn er auch in seinem engeren Vaterland noch stets mit Achtung genannt und bisweilen durch eine Aufführung geehrt wird, heute für das Publikum ein Toter. Nicht so für die Literaturgeschichte; ohne in ihm einen großen Dichter neu entdecken zu wollen, aber auch ohne sich das jetzt vorherrschende verächtliche Lächeln über den Geschmack der vierziger und fünfziger Jahre anzumaßen, hat sie ihm eine seinem Talent und Einfluß entsprechende Beachtung zu schenken. Doch nicht nur einen der wirksamsten, sondern auch einen der gebildetsten deutschen Schriftsteller muß sie in ihm würdigen. Er besaß eine von ganz wenigen unserer Dichter erreichte, namentlich die romanischen Literaturen in vollem Umfang umfassende Belesenheit und verstand es, ohne in blasierten Exotismus oder in sklavische Nachahmung zu verfallen, für seine eigene Produktion und für unsere Literatur im allgemeinen daraus Nutzen zu ziehen. Daß er bei seinen Eindeutschungsversuchen die Schulung des Gelehrten

mit der freien Umschöpfungskraft des Dichters verband, läßt seine Tätigkeit auf diesem Gebiet einer ausführlicheren Untersuchung wohl würdig erscheinen.

Im Jahre 1833 erweckte Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen die Beziehungen zu Michael Enk, seinem ehemaligen Lehrer, die anderthalb Dezennien geschlummert hatten, zu neuem Leben, ohne wohl zunächst zu ahnen, welch reicher Gewinn ihm aus dieser Bekanntschaft fließen werde. Es ist hier nicht der Ort, Halms bisherige poetische Tätigkeit zu charakterisieren: von seiner nie wahrhaft bedeutenden Lyrik hatte er bis dahin fast nur das allerwertloseste produziert, auf dramatischem Gebiet einiges hervorgebracht, was nie zum Druck gelangt ist und auch unserer erneuerungssüchtigen Zeit kein Verlangen nach Wiedererweckung einflößen kann; die begonnene Erzählung „Das Auge Gottes“, die künstlerisch auf weit höherer Stufe steht als die Dramen der gleichen Zeit, hat er leider liegen lassen, wie ja überhaupt sein bestes Talent, das des Erzählers, von da an jahrzehntelang brach lag. — Halms Persönlichkeit scheint bei der Wiedererneuerung der Bekanntschaft auf Enk nicht sofort bestechend gewirkt zu haben, und den Dichter zu schätzen, lag wahrhaftig noch kein Grund vor. Erst als der ehemalige Schüler den Lehrer für die werdende Griseldis um Rat anging, erkannte dieser die Keime, die hier verborgen lagen, und sein Interesse für den gewiß nicht genialen, aber poesiebegeisterten und energisch nach Stil und Technik strebenden jungen Dramatiker wuchs mehr und mehr. Sommer 1835 schrieb Enk an Wolf: „Erst, solange ich an der Entschiedenheit seines Talents und Kunstberufs zweifelte, war er mir sehr gleichgültig. Später hat er sich mir als sehr zuverlässig erwiesen.“ An diesem Bekannten, der allmählich zum Freund wurde, hatte Halm nun den Berater gefunden, dessen er bedurfte: den kritischen Begleiter bei poetischen Wanderungen, den Zuchtmeister bei Ausschreitungen, den Tröster bei Niedergeschlagenheit und Zweifeln am Dichterberuf. Enk



suchte sein eigenes Lebensideal, ein großer Poet zu werden, von dem er sich blutenden Herzens hatte losreißen müssen, nun in Halm zu verwirklichen. Zu jener Zeit scheint der junge Dichter eine ausgedehnte, nervös hastige Lektüre auf allen Gebieten betrieben zu haben, um sich dramatisch verwertbare Stoffe zuzuführen: ihm solche zu verschaffen, war denn auch Enks eifriges Bestreben, und er stellte die eigene weitumfassende Belesenheit in des Freundes Dienst. Im März 1834<sup>1)</sup> schrieb er ihm: „Ernstliches Studium historischer Werke würde Sie nicht wenig fördern; daneben Shakespeare, Calderon und die Alten! als lectio et studium perpetuum!“ Ob damit eine Lektüre Calderons im Original gemeint ist, muß fraglich scheinen; jedenfalls bedurfte Halm noch der Einführung in ernstliches spanisches Studium, und dabei scheint sein Mentor zunächst nicht Enk, sondern Wolf gewesen zu sein: Sommer 1835 schreibt Enk an diesen: „Hr. Baron schreibt mir . . . daß Sie ihn ins spanische hineingetrieben haben. Egregie — admodum placuisti et ille placebit!“ — Natürlich werden es seine geliebten Romanzen gewesen sein, die Wolf dem „Herrn Baron“ zur Einführung vorsetzte, für den Anfänger freilich keine leicht verdauliche Kost. Enk meint denn auch (16. Nov. 35): „In Betreff des Spanischen hat er (Wolf) Sie inzwischen nicht zum besten beraten (inter nos). Es wird Sie weit schneller fördern, den Don Quixote kursorisch zu lesen. Da ich ihn aus der Bibliothek habe, so sende ich Ihnen nächstens Original und Übersetzung.“ Einen Monat später empfiehlt er die Lektüre spanischer Dramen, wie auch in mehreren weiteren Briefen immer wieder die Beschäftigung mit Calderon. Diese Studien scheint denn der junge Poet auch eifrig in Angriff genommen zu haben, und wir können uns vorstellen, daß er oft genug zur Ausfüllung

---

1) Nach Schachinger, Briefwechsel zwischen Michael Enk von der Burg und Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen, Wien 1890, woher auch alle folgenden Zitate stammen.

seiner Mußestunden sich an einem stillen Platz einen Band Calderon zum Gefährten erkor, wie er das hübsch von Dominik Didier in der bedeutende Keime enthaltenden, leider unvollendeten Erzählung „Die Marquise von Quercy“ schildert.

Wie weit Halm an den von Enk auch über die neuere spanische Literatur und in der älteren auch auf die nicht dramatischen Gattungen ausgedehnten Interessen teilnahm, läßt sich für diese Zeit nicht sicher feststellen. Jedenfalls hat auch ihn das Lopefieber bald ergriffen, sonst hätte Enk bei seinen zahlreichen enthusiastischen Nachrichten über Lopesche Stoffbehandlungen nicht auf seines Adressaten Teilnahme rechnen können. Und war Enk in der inneren, so war Halm in der äußeren Bedeutung des Wortes Vermittler zwischen seinem Studien-genossen und den Spaniern, denn wie sein Lehrer ihm das Interesse für diese Literatur, so führte er jenem die Bände aus der Hofbibliothek zu. Enk hatte nun in seinem Freund, dessen hohes poetisches Können ihm seit der Griseldis feststand, den Mann gefunden, den er zur Verwirklichung seiner Lieblingsidee brauchte: Halm sollte unter Enks Anleitung dem deutschen Theater den großen Schatz der spanischen Bühne eröffnen und durch eine Anzahl von Bearbeitungen Lopescher Stücke die Mißachtung des *monstruo de la naturaleza* beseitigen. Enk wollte den Freund mit einer Hauptarbeit, aber auch mit einem „poetischen Nebenher“ beschäftigt wissen, das er sich in Angriff genommen dachte, wenn für das Hauptgeschäft Zeit, Sammlung, Stimmung, Ausdauer fehle. Halms Arbeitsweise war künstlerischer: wenn er sich auch stets mit mehreren Plänen zugleich trug, so stand doch jedesmal ein einziger durchaus im Mittelpunkt seines Sinns; und bald mußte der allzu eifertig und hastig drängende Meister einsehen, daß sein Zögling nicht so gewandt und die Aufgabe der Eindeutschung nicht so leicht lösbar sei, wie er erwartet haben mochte. Schon im Mai 1838 war Enk auf der Suche nach etwas „effekt-

voll Lopeschem“ als dichterischem Nebenher. Am 23. Juni hatte er die Lektüre des ersten Bandes abgeschlossen und empfahl Halm daraus den „Rey Bamba“ und die „Amistad pagada“ zunächst zum Lesen, aber mit dem Hintergedanken einer eventuellen Nachdichtung. Halm nahm den „Rey Bamba“ in Angriff, empfing einen starken Eindruck und schritt zur Bearbeitung, die aber trotz Enks Treiben nach dem 1. Akt stockte<sup>1)</sup>.

Enk ging nun an den zweiten Lopeband, in doppelter Absicht, um Material für die Studien und neuen Nährstoff für die deutsche Bühne zu gewinnen. Er verfuhr dabei in der bekannten Weise, nach der er durch interessant klingende Titel zunächst zur Lektüre eines Stückes bewogen wurde. Fast komisch mutet sein krampfhaftes Bemühen um den „Esclavo del Demonio“ an; schon daß Lope ein solches Stück geschrieben habe, machte ihm tiefen Eindruck! Daher seine Enttäuschung als er die beiden nächsten Bände der großen Ausgabe nicht bekommen konnte: „Im Ernst trostloser, als sie es glauben werden, bin ich über den 3. und 4. Teil: Luna, Ines, Columbus<sup>2)</sup>!! Und den wollte ich noch verschmerzen, aber den Sklaven des Teufels! Ich kenne freilich nur den Titel; bey Lope genug. Es muß ein Kapitalstück sein und ich habe mich 3 Monathe darauf gefreut!“ (31. Juli 38.) Für Halm fand sich nur geringe Ausbeute im zweiten Band, und nichts, was ihn reizen konnte. „Im ersten (gemeint sein muß der zweite) Teil ist für Sie vor der Hand nichts zu holen. Später, wenn Sie der Zensur gegenüber etwas wagen dürfen, die herrlichen Comendadores (fast nur zu übersetzen) und die Condesa Matilda. Dieses bei Lope frisch gefaßte Stück kann (was ich Ihretwegen zurückgehalten) mit zehn Versen zu einem trefflichen gemacht werden. In fine: Rex meminit cum in-

1) Das Nähere darüber in der ausführlichen Besprechung des Fragments.

2) Aus dieser Stelle schließt Farinelli wohl ohne Berechtigung auf einen Halmschen Columbus-Plan.

dignitate defuncti comitis carpens Mathildis amorem. — Math. Praeda tua. Über meinen sterblichen Teil, über meine Habe gebiete — amorem defuncti mariti integrum servabo“<sup>1)</sup>. — Anschließend gibt Enk einige prinzipielle Regeln über die Bearbeitung Lopescher Dramen, die der Adressat „mit beiden Ohren anhören soll“:

„1. Ohne triftige Gründe nie von Lope abzuweichen, und was er gut gemacht, nicht schlechter zu machen. — 2. Die Einteilung in drei Akte (wie billig) beizubehalten (mit Vor- oder Nachspiel zu geben). — 3. Diese Stücke (im Allg.) in Jamben, teilweise in Prosa zu schreiben; gelegentlich Oktaven, Sonette etc. Selbst bei Wamba hätte ich nichts dagegen, wenn ein großer Teil (selbst die scenae pedestres ut Sancha etc.) in Prosa geschrieben würde. Sie sollen nicht soviel Zeit, Mühe und Aufwand kosten wie die strenge Tragödie; denn Sie sollen dieser Nebenher's viele liefern. — 4. Nicht feige, sondern mutig und selbst kühn zu sein und vom Publikum nicht allzu schlecht zu denken, nur zu sehen, ob ein Stück von echt poetischem Geist durchdrungen sei; an einzelnen in den Kauf durchaus mitzunehmenden Inconvenienzen sich nicht zu stoßen, sondern es kalt zu wagen. Selbst ein einzelner möglicher Refus würde die Richtigkeit dieses Grundsatzes nicht aufheben.“

Wie sich Halm zu diesen Vorschriften stellte, wird die Einzeluntersuchung seiner Verdeutschungen ergeben. Der dritte Punkt der Enkschen Vorschriften, der entschieden anfechtbarste, wurde im „König Wamba“ unberücksichtigt gelassen, in einigen kleineren Versuchen und in „König und Bauer“ aber befolgt. Dies letztere Stück, nach Lopes „El villano en su rincón“ wurde seit Oktober 1838 auf Grund der auch in den Studien niedergelegten

---

1) Am Schluß dieses Lopeschen Trauerspiels „La resistencia honrada y Condesa Matilda“, das die Liebe eines französischen Königs Heinrich zur Gattin eines Vasallen zum Gegenstand hat, verspricht Mathilde, deren Gemahl im Kampf getötet worden ist, dem König nach Ablauf des Trauerjahres die Ehe.

Enkschen Anschauungen begonnen und 1840 zu Ende geführt. — Teilweise über Lope hinausgelenkt wurde Enks Blick durch Ochoas Tesoro (1840), den er als reiche Quelle der Zufuhr an Halm und damit an die deutsche Bühne ausnutzen zu können hoffte. Zunächst wurde Lopes „Esclava de su galan“ zur Bearbeitung tauglich befunden und lange, bis 1842, hin und her besprochen. Mitte März 1842 rubriciert Enk seine Wünsche: „— — empfehl' ich Ihnen in absteigender Progression: El premio del bien hablar; El mayor imposible; Ganar amigos (Prosa) . . . El lindo Don Diego (Charakterlustspiel von Augustin Moreto).“ Er nennt damit vier der berühmtesten spanischen Komödien, von denen die beiden bedeutenderen, Lopes „El premio del bien hablar“ und Moretos „El lindo Don Diego“ heute noch des Übersetzers harren, während Alarcons „Ganar amigos“ bereits einen solchen, Lopes „El mayor imposible“ sogar einen Komponisten gefunden hat<sup>1)</sup>. Es ist keine Frage, daß die beiden ersten Stücke, flott geschrieben und frei von allzu komplizierter Verwicklung, wie sie sind, auf Bühnenerfolg rechnen dürften. „El mayor imposible“, an Feinheit der Charakterzeichnung nachstehend, würde vielleicht durch seine romantische Einkleidung — es spielt an dem ritterlich-galanten Hof einer neapolitanischen Königin — auch als Schauspiel ansprechen können; als Oper hat es gefallen. In „Ganar amigos“ möchte die gänzlich über-

---

1) „So gewinnt man Freunde“ von L. Wagner; Hendel Nr. 1821. — „Das Unmöglichste von Allem“, komische Oper in 3 Akten und einem Vorspiel von Anton Urspruch. Die Ochoasche Sammlung hat überhaupt bis auf die neueste Zeit die Wahl der Übersetzer, namentlich Lopescher Stücke, geleitet: C. A. Dohrn (Spanische Dramen übersetzt, 1841—44), „Die Mirakel der Verachtung“ (Los milagros del desprecio). Dasselbe Stück übersetzte E. Thiessen als „Dieses Wasser trink' ich nicht“ (Reclam). L. Braunfels 1856 „Gräfin und Zofe“ (El perro del hortelano), „Das Unmöglichste von Allem“ (El mayor imposible). E. Thiessen: „Wozu haben sie die Augen?“ (Si no vieran las mugeres) (Hendel) usw.

triebene Ritterlichkeit der Hauptperson doch wohl mehr absurd als anziehend wirken und so, meinem Empfinden nach, hier die Bühnenwirksamkeit am zweifelhaftesten sein. Im übrigen aber hat Enks Scharfblick aus Ochoas Auslese wirklich hervorragende Werke in engere Wahl gezogen. An die Realisierung ging Halm freilich bei keinem von all diesen vorgeschlagenen Plänen. — Von dem den vierten Band Ochoas eröffnenden Drama Tirsos „La prudencia en la mujer“ erwähnt Enk Halm gegenüber nichts. Die später erst ins Werk gesetzte Bearbeitung dieses Stückes, das jetzt als „Eine Königin“ vorliegt, scheint also damals noch nicht erwogen worden zu sein. Dagegen teilte der Dichter dem Freund den Entwurf einer Komödie nach Tirsos „El amor y el amistad“ mit: „Wahn und Wahrheit“, den dieser gemißbilligt zu haben scheint (18. Aug. 42, Münch an Enk). Offenbar hat er damals über Enk hinausgehend das Studium der großen Tirso-Ausgabe begonnen, in deren dritten Band (1634) beide Stücke enthalten sind.

Im übrigen bleiben wir über den Umfang seiner Belesenheit in der nicht Lopeschen Dramatik ziemlich unaufgeklärt, da seine eigenen Äußerungen im Briefwechsel spärlich fließen<sup>1)</sup>. In jener Zeit scheint er sich immer

---

1) Der nicht dramatischen Literatur Spaniens und Portugals war Halms Interesse auch in hohem Grade zugewandt. Von Wolf in die Romanzen eingeführt, wurde er offenbar deren begeisterter Freund und wollte eine der berühmtesten „Ay de mi Alhama“ auf der modernen Bühne wieder erklingen lassen (s. u. das Fragment: Granada). Den Don Quixote kannte er ja schon seit 1835, eine Novelle daraus (El curioso impertinente) erschien ihm als geeigneter dramatischer Vorwurf. Von neueren Dichtern kannte er u. a. Cienfuegos (11. Nov. 38), Quintana (Notizblatt), Escosura. — Belesenheit in spanischen Historikern verraten gelegentliche Quellennotizen: Hita für „Granada“, Quintana „Vidas de españoles celebres“ für die „Jüdin von Toledo“ (s. unten); dann wissen wir z. B. durch einen ungedruckten Brief Enks von Halms Kenntnis des Torquemada (De la monarquia indiana), Halms Brief vom 23. März 40 nennt Mariana, Historia de España. Im „Camoens“ stützt er sich auf Barbosa Machádos Bibliotheca Lusitana, sowie auf Britos Teatro Lusitano u. s. w.

noch nebenbei mit Calderon beschäftigt zu haben, wie der Entwurf zu einer Bearbeitung des Dramas „Las tres justicias en una“ beweist (1843). Daß er Ochoas vierten Band, der Tirso, Alarcon, Moreto, Guevara in spärlicher Auswahl enthält, durchgenommen, ist wohl noch anzunehmen. Aber jedenfalls stand ihm, gleich Enk, Lope durchaus im Mittelpunkt, wie der bearbeitenden, so der receptiven Tätigkeit, denn eine geradezu immense Belesenheit in Lopes Werken setzt ein Plan voraus, den er in jener Zeit zu betreiben begann. Er wollte noch auf andere Weise als bisher, wo er nur dichterischer Erneuerer gewesen war, für Lopes Verbreitung wirken: als philologischer Herausgeber. Ochoas zweiter Band erschien auch ihm zu einseitig. Als wissenschaftliche Kraft sollte Wolf an die Spitze des Unternehmens treten. Bei der ersten Erwähnung dieses Planes einer neuen Lope-Auswahl im Briefwechsel schreibt Enk in seinem wunderlichen lateinisch-deutschen Sprachgemisch, das seiner Neigung zu „lakonischem Stil“ entspricht: „Lopium optimi Wolfii quod attinet magnopere gaudeo! — — Auch ist er der rechte Mann für die Aufgabe, einen lesbaren Text zu geben. Fast unerläßlich scheint es mir, daß jedem Stücke eine Einleitung vorangesetzt werde — eine ästhetische Würdigung (nicht Zergliederung) mit Fingerzeigen, wie eine Bearbeitung zu fassen (der Gesichtspunkt, unsere Landsleute auf diese reiche Fundgrube zu verweisen, müßte, glaub' ich, festgehalten werden und würde das Interesse für die spanische Literatur und damit das Werk selbst fördern), sowie ein Anhang von kurzgefaßten historischen und sprachlichen (selten ästhetischen) Bemerkungen, wie sie der treffliche Valentin Schmidt für Calderon gegeben . . . . Daß er nach allen Beziehungen als alleiniger Herausgeber auftrete, versteht sich von selbst. Nam quantula nostra (tua meaque) opella futura est!“ (6. April 42.)

Zunächst war indes Wolf offenbar in der Ausführung dieses Planes recht saumselig: er überließ Enk und

Halm einstweilen die Auswahl der geeigneten Stücke. Am 5. Dezember 1842 meldet Halm: „Wolf hat Lope noch nicht einmal zu lesen angefangen!“ Mit dem neuen Jahr scheint sich dann der Philologe an die Arbeit gemacht zu haben, und er förderte zunächst zur Freude der immer noch nach interessanten Stoffbehandlungen lüsternen Freunde Lopes Griseldis („Exemplo de casados y prueba de la paciencia“ im 5. Bd.) und Diego de Encinos „Don Carlos“, der in einem Einzeldruck auch Lope zugeschrieben ist, zu Tage. (Halm an Enk, 8. März 43.) Die auf der Wiener Hofbibliothek fehlenden Bände der Quartausgabe von Lopes Dramen wurden durch Halm und Wolf aufgetrieben und angekauft, sodaß die künftigen Herausgeber so ziemlich das ganze Material von bis dahin bekannten Stücken Lopes übersahen. Halm scheint sich allmählich als spiritus rector an die Spitze des Unternehmens gestellt und sogar die früher stets und oft im Übermaß von Enk gespielte Rolle des drängenden Mahners übernommen zu haben: „Mich wundert, daß Sie an der Auswahl und an dem Unternehmen so wenig teilnehmen, da Sie doch doppelten Vortheil davon ziehen könnten. Erstens könnten Sie die Hälfte der Arbeit für die Anzeige in den Jahrbüchern, die doch Ihnen zufällt, im Voraus bestreiten, wenn Sie schon jetzt die kurzen Auszüge und Artikel über jedes einzelne Stück, wie Sie solche bei der Ochoaschen Sammlung hinstellten, verfassen könnten. Andreerseits könnten Sie nebenbei ganz commod bey dieser Gelegenheit den 2. Theil Ihrer Studien über Lope de V. ausarbeiten und erscheinen lassen, wo Sie natürlich andere Stücke besprechen müßten, als wir erscheinen lassen, was Ihnen aber nicht schwer fallen kann, da bey Weitem mehr als 300 Stücke vorliegen, von welchen nur die Ochoasche Sammlung, die unsere und Ihr erster Band, zusammen also 75 Stücke abgeschlagen kommen, und wenn Sie Ihren 2. Band erscheinen lassen, dann in allem durch Sie, uns und Ochoa die Kenntniss der Lopeschen Stücke sich netto um 100



vermehrt.“ (Halm an Enk, 2. März 43.) Ausführlicher noch und im gleichen Sinn ist von dem Plan in Halms Brief vom 21. März die Rede. Immer noch werden Klagen über Wolfs Saumseligkeit laut; aber daß der Plan ins Stocken geriet und schließlich aufgegeben wurde, war nicht so sehr Folge von Unlust oder Zeitmangel, sondern wir sind wohl berechtigt anzunehmen, daß der jähe und tragische Tod des anfangs eifrigsten und enthusiastischsten Unternehmers, der nur zum Schluß wohl schon unter drückendem Einfluß von Schwermut und Sterbegeanken an gleich freudiger Weiterarbeit gehemmt worden war, auf die Freunde lähmend wirkte. Enk machte am 17. Juni 1843 durch freiwilligen Entschluß „seinem elenden Leben ein Ende“. Wir begreifen, daß der Gedanke, bei ferneren spanischen Studien des Mentors und Anregers entbehren zu müssen, Halms Arbeitslust lähmte, da ja in seiner Vorstellung mit jedem solchen Bemühen Enks würdige und originelle Gestalt unlöslich verbunden sein mußte.

Die oben angeführten spärlichen Briefstellen aus den letzten Jahren sind aber nicht das einzige, was sich uns von dem Plan eines trefflichen Philologen und eines geschickten, geschmackvollen Bühnendichters, eine Auswahl aus Lope zu veranstalten, erhalten hat. In Halms hinterlassenen Papieren finden sich einige Reihen Notizen, die ich auf nichts andres zu beziehen vermag als auf eben dieses Projekt. Das wichtigste daraus ist eine Klassifikation der verschiedenen Gattungen Lopescher Stücke, die ich hier abdrucke, weil die Frage der Einteilung einer solchen Ausgabe nicht leicht ist und schon Gegenstand mannigfacher Debatten war<sup>1)</sup>.

### „Comedias de Lope

I. de costumbres (terencianas) Ej[emplo] El galan  
Castrucho, el anzuelo de Fenisa.

---

1) Wir haben über dies Thema sogar eine eigene Arbeit empfangen: W. Hennigs, Studien zu Lope de Vega Carpio, eine Klassifikation seiner Komödien. Göttingen 1891.

- II. comedias pastoriles (Ej. Arcadia).  
III. „ de intriga amorosa (novelesca) ó de capa y espada. Ej. Obras son amores, Sino vieran las mugeres, Querer su prospria desdicha.  
( IV. c. heroicas ó de sucesos verdaderos ó de sussecos creidos verdaderos. Ej. El cerco de Santa Fé, El Casamiento en la muerte.  
( V. tragedias Ej. Castigo sin venganza; Estrella de Sevilla.

VI. las mitologicas, Ej. Andromeda.

VII. las de Santos, Ej. Animal profeta, San Julian.

VIII. las filosoficas ó ideales. Ej. Flores de D. Juan.“ —

Die Frage, welche Stücke aus den verschiedenen Bänden der großen Gesamtausgabe Lopes Aufnahme in eine Auswahl verdienen, erwägt, allerdings nicht ganz nach den früheren Prinzipien, und die Zahl 25 überschreitend, eine weitere Aufzeichnung:

- „1. Bamba; la escolastica zelosa; la amistad pagada.  
2. La condesa Matilda; los comendadores de Cordoba; las ferias de Madrid.  
3. Santo negro Rosambuco.  
4. El galan Castrucho; el tirano castigado;  
5. El ejemplo de casados. 6. El mayor maestro el tiempo.  
7. El villano en su rincon; el principe despeñado; S. Isidro de Madrid. 8. El postrer Godo en Esp[aña]; la imperial de Othon; el niño inocente.  
(9. ? La prueba de los ingenios; la donzella Perda)<sup>1)</sup>  
10. El galan de Membrilla (? La venganza venturosa; Juan de Dios).  
11. El mayor d(omo) de la d(uquesa) de Amalfi. (? Obras son amores; servir á señor discreto).  
12. Los enemigos en casa; la desdichada Estefanía. (? La sortija del olvido; los hidalgos de la aldea).

---

1) Die eingeklammerten Stücke sind seitwärts, mit Fragezeichen versehen, als in zweiter Linie in Betracht kommend, notiert.

13. El halcon de Fed(erigo). (14. Las almenos de Toro.)
15. La santa liga; la hermosa Esther. (? histo(ria) de Tobias.)
16. Adonis y Venus; Laberinto de Creta.
17. Rupreño de Levita; Sol parado; (? la madre d. l. muger.)
18. La pastoral de Jacinto; (? el dio Africano; Rustico del cielo).
19. La inocente sangre; (? Mocedad de Roldan; Conde Fernan Gonsalez). — — Estrella de Sevilla. —“

Ich habe dies Verzeichnis hauptsächlich deshalb in vollem Umfang hierhergesetzt, weil es eigentlich das einzige Dokument ist, das sichere Auskunft über den Umfang von Halms Belesenheit in Lopeschen Stücken gibt; allerdings zeigt es nur deren unterste Grenze. Daß er alle die hier angeführten Stücke kannte, leidet wohl keinen Zweifel, und daß er sie aus anderen herauswählte, beweist doch, daß er dazu auf Grund umfassenderer Kenntnis im Stande war. Es liegt hier nicht so bequem wie bei Grillparzer, von dem fast über die Lektüre jedes Stückes authentische Nachrichten vorhanden sind; die Kenntnis dieses oder jenes spanischen Dramas läßt sich bei Halm oft nur voraussetzen, nicht beweisen; jedenfalls aber ist man berechtigt, seiner Belesenheit einen ziemlich weiten Umkreis zuzutrauen, und mangelnde Nachrichten über seine Kenntnis eines Stückes beweisen noch nicht seine Unkenntnis. Halm war, wie sich Wolf einmal (ungedruckter Brief vom 26. Oktober 37) Enk gegenüber ausdrückt, ein „Bibliophag“, und da er sich mit der Zeit offenbar vortrefflich ins Spanische einlas, so wurde es ihm bei spanischem „Buchverschlingen“ immer leichter und leichter, rasch zu verdauen. — Was vorhin über den lähmenden Einfluß von Enks Tod auf Halms spanische Studien gesagt wurde, ist natürlich nicht in dem Sinn zu verstehen, daß der Umdichter des Villano die Freude an jenem „alten Goldschacht“, in den ihn der Verstorbene — nach dem Widmungsgedicht von

„König und Bauer“ — eingeführt, überhaupt verloren hätte. Nur die mit dem Freunde begonnenen Arbeiten stockten. Im übrigen blieb Halm wohl das ganze Jahrzehnt hindurch in der Fortsetzung spanischer Lektüre unermüdlich; doch schloß er tiefbohrende Studien im Sinn Grillparzers nicht an diese an, in der Regel scheint er sich nicht einmal Exzerpte gemacht zu haben. Ein paar dürftige Einzelblätter, die solche enthalten, werden mehr gegen als für eine stete Gewohnheit sprechen, sich Auszüge zu machen, denn im übrigen sind seine Papiere, die mit meist belanglosen bibliographischen Angaben über spanische Dramen gefüllt sind, in solcher Vollständigkeit erhalten, daß ein Massenverlust ausgeschlossen scheint. Es ist schade, daß Halm nicht auf diese Art ein dauerndes Dokument seiner Tätigkeit im spanischen Gefild hinterlassen hat, denn viele Stücke sind heute noch so unbekannt, daß man selbst über gute Exzerpte recht froh wäre. Das wenige, was Halm in dieser Weise aufzeichnete, zeigt eine der Grillparzerschen ähnliche Manier, packt den Stoff geschickt an und hebt die Hauptsachen hervor. Ich setze zur Probe eines dieser Exzerpte<sup>1)</sup> hierher (vgl. dazu Schack, Geschichte des span. Theaters III, 345): „San Franco de Seva von Moreto. Eine nicht sehr vorzügliche Heiligenkomödie; Franco, ein Wüstling, der endlich zu Raub, Mord, Entführung herabsinkt und aus Gotteslästerung ein Geschäft macht, geht endlich so weit, beim Kartenspiel seine Augen unter gräßlichen Blasphemien einzusetzen; er verliert und Gott läßt ihn erblinden. Dies erschüttert ihn und bringt ihn zur Einkehr in sich selbst; er wird Einsiedler, tut als solcher Wunder, bringt sogar die von ihm ent- und verführte Lucrezia, die nach der Trennung von ihm sich an die Spitze einer Räuberbande

---

1) Es existieren noch Auszüge aus Chico Battari y siempre es culpa la desdicha von Huerta, Cancer und Rosete, sowie aus La Baltasara von Guevara, Coello, Rojas.

stellte, auf den rechten Weg zurück und wird endlich von einer himmlischen Stimme angewiesen, in das Kloster der Frayles de Carmen (Carmeliter) zu gehen, wo es aber an dem zur Aufnahme nötigen Habit fehlt, welches ihm endlich von Engeln auf einem Azafate (Kredenz-teller, Schale, Theebrett) dargebracht wird. In dieser Komödie ist der Grazioso Dato merkwürdig, der die seltsamsten Späße über Eremitenleben und Heiligenwesen zu Markt bringt, ein Beweis, wie nachsichtig die spanische Zensur oder vielmehr wie sehr sie von der ganz richtigen Ansicht durchdrungen, ein lebendiger Volksglaube vertrage ohne Nachteile auch die derbsten Späße, Verzerrungen und Ironien. — Am Ende des Stückes wird versprochen, die Wunder des Heiligen in einem zweiten Teil auf die Bühne zu bringen.“ —

Im Laufe der vierziger Jahre kam Halm in die Lage, nicht mehr lediglich als Privatmann, sondern auch als Beamter, bald als Vorstand der Hofbibliothek seltenen Sammlungen und einzelnen bisher noch fehlenden Bänden spanischer Dramen nachzuforschen, und die Hofbibliothek verdankt seinen Bemühungen manche kostbare Drucke und vor allem die Vollständigkeit einzelner bisher lückenhaft vorhandener Ausgaben<sup>1)</sup>. Die handschriftlich erhaltenen Dramen Lopes, die sich in Metternichs Besitz befanden, ließ er abschreiben. Wolf verwertete eines von ihnen in seiner Akademievorlesung am 24. April 1855: „Über Lope de Vegas Comedia famosa de la reina Maria“<sup>2)</sup>, die aus der Bibliothek des Herzogs von Osuna in Metternichs Hände gelangt und bis dahin völlig unbekannt geblieben war. — Überhaupt brachte jene Zeit erneute Gelegenheit zur Zusammenarbeit mit dem Kollegen Wolf, der denn auch 1846 seine Ausgabe von Juan Timonedas „Rosas“ mit der Widmung: „Al insigne poeta Frederico Halm, como muy fino conoedor y amante

1) Darüber noch Rechnungen im Nachlaß.

2) Jetzt in der Ausgabe der spanischen Akademie Bd. VIII.

de la Flora poética española ofrece esta rosa de romances en prenda de su amistad y agradecimiento el editor“ dem Freund und Chef zueignete<sup>1)</sup>). Drei dieser Romanzen finden wir in Übertragung unter Halms Gedichten.

War Halm damit der Öffentlichkeit als Autorität auf spanischem Gebiet bezeichnet worden, so fühlte er wohl die Verpflichtung, sich durch eine wissenschaftliche Leistung an den Arbeiten der spanischen Philologie und Literaturgeschichte zu beteiligen. Als Akademiemitglied, seit 1847, zu einer solchen Verwertung seiner reichen Belesenheit doppelt angetrieben, las er 1851 „Über die älteren Sammlungen spanischer Dramen“. Das Thema war derart, daß seine Arbeit der Hauptsache nach kompilatorisch sein mußte. Obwohl in Wien für solche zusammenfassende bibliographische Untersuchungen die beste Gelegenheit war und seine eigene registrierende und ordnende Tätigkeit auf diesem Gebiet vieles vorgearbeitet hatte, hat er es sich doch große Mühe kosten lassen müssen und in Vorarbeiten, namentlich in Abschreibereien einen bewunderungswürdigen Fleiß an den Tag gelegt. Auch neue ausgedehnte Lektüre wurde offenbar von ihm damals betrieben, denn die Hauptvoraussetzung zur befriedigenden Abhandlung dieses Themas war weitumfassende eigene Kenntnis der dramatischen Literatur Spaniens. Die Aufgabe war nicht sehr dankbar: Schacks und Ticknors bahnbrechende Werke waren inzwischen erschienen, und gleich Wolf<sup>2)</sup>, der später mit einer Menge von feinen Bemerkungen die Grundlinien der spanischen Schauspielgeschichte Schack nachzeichnete,

---

1) Rosa de Romances ó romances sacados de las Rosas de Juan Timoneda, que pueden servir de suplemento á todos los romanceros así antiguos como modernos y especialmente al publicado por el señor Don G. B. Depping, escogidos, ordenados y anotados por D. Fernando José Wolf. Leipzig 1846.

2) Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur von Ferdinand Wolf. Berlin 1859.

hier und da etwas zu stark aufgetragene Farben retouchierend, anderswo zu sehr im Dunkeln Gebliebenes in die rechte Beleuchtung rückend, konnte auch Halm im wesentlichen nur Ergänzungen und Berichtigungen zu den beiden trefflichen Vorgängern geben. Freilich war da noch manches zu korrigieren, da Schack unbegreiflicherweise versäumt hatte, sich zur Erleichterung seiner mühseligen Sammelarbeit nach Wien zu wenden. Halm scheidet nun klarer als die Vorgänger drei verschiedene Sammelausgaben: 1. Sammlung valencianischer Dichter in zwei Teilen: „Doze comedias de quatro poetas de la insigne coronada ciudad de Valencia“ und „Norte de la poesia española ilustrado del sol de 12 comedias“; 2. Sammlung „Comedias de diferentes autores“, nach Halms Hypothese eine Konkurrenzunternehmung zu der valencianischen Sammlung; 3. Sammlung „Comedias nuevas escogidas“. Die drei Sammelwerke werden ausführlich beschrieben und ihrem Inhalt nach vorgeführt. Es hat kein Interesse, diese Schritte Halm nachzutun.

Für uns wichtiger sind die gelegentlich eingeflochtenen geschichtlichen, literarhistorischen und ästhetischen Bemerkungen, mit denen er die Trockenheit der Katalogisierung zu würzen sucht und die Forschung in manchen Punkten weiterbringt. Er weist nach, daß Calderons Komödie „Con quien vengo vengo“, in der man Anspielungen auf das Gefecht bei Casali (1640) hatte erkennen wollen, solche nicht enthalten kann, da sie schon in einem Druck von 1638 zu belegen ist. Gegen Hartsenbusch und Schmidt weiß er noch andere Entstehungsdaten von Calderonschen Werken festzusetzen und erkennt, über Ticknor hinausgehend, daß das geheimnisvolle Stück Calderons, das sich unter dem geschmacklosen Titel „El garrote mas bien dado“ in der großen Sammelausgabe versteckt, nichts anderes ist als der wohlbekannte „Alcalde de Zalamea“; für denselben Dichter zeigt er, daß die Komödie „El conde Lucanor“ Anleihen aus des Prinzen Juan Manuel gleichnamigem Dialogwerk ge-

macht hat. Er wagt sich daran, auf Grund subjektiven Stilgefühls Autorfragen entscheiden zu wollen; bei spanischen Dramen freilich ein gefährliches Unterfangen. So nimmt er das teilweise dem Montalvan zugeschriebene Schauspiel: „El mayor ejemplo de desdicha y Capitan Belisario“ mit anderen Literarhistorikern für Lope de Vega in Anspruch<sup>1)</sup>, „Los zelos en el cavallo“ und „El principe Don Carlos“ für Diego de Enciso; seine Argumentation greift nicht immer tief: der Verfasser dieses letzteren Stückes, meint er, muß Enciso sein, „wofür schon Stil und Composition sprechen, die in diesem Principe Don Carlos ganz dieselben sind wie in dem Enciso unzweifelhaft angehörenden Drama La mayor hazaña de Carlos V.“ Übrigens bemerkt er triftig: „Die hier vorliegende Ausgabe des Principe D. Carlos ist offenbar nach einem schlechten Bühnenmanuskript gedruckt, indem das Stück, besonders in den Liebesscenen, ganz verstümmelt ist und nicht nach der Angabe und Absicht des Dichters mit dem Tode des Prinzen, sondern mit dessen zeitweiliger Besserung und einer Verherrlichung Philipp IV. schließt.“ Wirklich läßt die Gestalt, in der dies Stück in einem Wiener Sammelband „Comedias de Varios“ vorliegt, die Begeisterung, deren es Schack für würdig erachtet, schwer begreifen. — Es muß unentschieden bleiben, ob Halm beabsichtigte, den spanischen Dramen noch eine zweite Akademievorlesung zu widmen, deren

---

1) Als Lopes Werk erscheint dieses Belisardrama auch in einem späten Einzeldruck, Madrid 1798, in einem Sammelband, der sich im Besitz der Königl. Bibliothek in Berlin befindet. Es weist übrigens, was Halm entgeht, im Thema wie in Einzelheiten Ähnlichkeiten mit Lopes „Carlos el perseguido“ auf. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß das von Halm in dieser Abhandlung und wohl überhaupt von der landläufigen Kritik Lope ab- und Alarcon zugesprochene köstliche Lustspiel „Antes que te cases mira lo que haces, y Examen de maridos“ in dem gleichen Berliner Sammelband auch als Komödie Lopes bezeichnet wird, was indes nicht als Beweis gegen Alarcon geltend gemacht werden soll.



Gegenstand dann wohl Lope de Vegas Komödien gewesen wären; vielleicht war ein Verzeichnis seiner sämtlichen, sei es erhaltenen, sei es durch Titel belegten Dramen beabsichtigt, worin Halm mit Hilfe der Wiener Reichthümer noch über Schack hätte hinauskommen können. Es findet sich im Nachlaß eine Masse von Papieren, die mit einem wahren Riesenfleiß zusammengestellte Listen Lope-scher Stücke enthalten.

Die wissenschaftliche Forschung, an der sich Halm nun beteiligt hatte, gab ihm jetzt einen erhöhten Anspruch darauf, als Autorität auf spanischem Gebiet zu gelten, und die Widmung von Wolfs „Studien“ nennt ihn, wie wir sahen, als Kenner und Förderer Hand in Hand mit Schack. Indes scheint von der Mitte der fünfziger Jahre an sein Interesse an den Spaniern etwas erkaltet zu sein, zum mindesten regten sie ihn nicht mehr zur Tätigkeit an, weder zur wissenschaftlichen noch zur nachdichtenden. In einem Stoffverzeichnis von 1855 findet sich freilich ein Estherplan, doch schleppt er sich neun Jahre lang durch einige weitere Listen hindurch, ohne in Angriff genommen zu werden. 1859 förderte ein Ansatz zum „König Wamba“ ganze achtzig Verse zu Tage, und noch weniger Gedeihen war 1864 einer neuen Idee zu „Drei Urteilen in einem“ nach Calderons „Tres justicias en una“ beschieden. Vier Jahre vor des Dichters Tod endlich folgt eine spärliche Nachblüte des einst so verheißungsvollen und keimreichen Frühlings spanischer Begeisterung: 1867 wird ein Stückchen des „Alcalde de Zalamea“ bearbeitet, und 1869 fällt der letzte Ansatz zu „König Wamba“, dem Vollendung nicht zu Teil wird, der sich aber wenigstens durch einen gelungenen 2. Akt bereichert sieht. Welchen besonderen Anlässen dieses kurz wieder aufflackernde Interesse zu danken ist, wissen wir nicht, doch wird man vermuten dürfen, daß es irgendwie mit Baron Münchs Ernennung zum Hoftheaterintendanten, die 1867 erfolgte, zusammenhängt; zum mindesten liegt die Annahme nahe, daß er selbst Hand anlegen wollte,

um als souveräner Bühnenherr den Spaniern Popularität und Eingang zu verschaffen.

Wir müssen um einige Jahrzehnte zurückgreifen, um die Geschichte des spanischen Dramas auf dem Wiener Burgtheater seit Schreyvogels Tagen zu verfolgen. Die von Enk prophezeite Stagnation des Interesses war bald eingetreten und zeigte sich auch auf dem Theater. „Der Maler seiner Schande“ und „Die Dame Kobold“ hätten sicher zur Zeit der Calderonbegeisterung und vielleicht von Schreyvogels geschickter Hand angefaßt ebensoviel Wirkung getan als „Der Arzt seiner Ehre“ und „Donna Diana“. Doch fand 1830 der „Pintor de su deshonor“ in Schumachers Bearbeitung ebensowenig die Gunst des Publikums wie 1841 unter Holbein die „Dama duende“ in Gries' Übersetzung<sup>1)</sup>. Heinrich Laube, der keinen Sinn und kein Interesse für spanische Literatur besaß — er konnte sein Leben lang den Namen Lope de Vegas, den er immer als einen Lopez bezeichnet, nicht richtig schreiben — war natürlich auch nicht der Mann, hier eine neue Richtung anzubahnen. Er selbst äußert sich darüber<sup>2)</sup>: „Es war natürlich, daß ich zahlreiche Vorwürfe hören mußte über meine Gleichgültigkeit für das spanische Drama, über meine Unaufmerksamkeit für spanisch gearbeitete Produktion. Diese Vorwürfe waren gerecht. Ich setzte und setze wenig Hoffnung auf das spanische Theater, insoweit es Einfluß nehmen könne auf das Gedeihen des heutigen deutschen Theaters.“ Er nahm in den Spielplan zuerst den „Gutierre“ Schreyvogels wieder auf, „von dessen starker Wirkung in früherer Zeit mir große Dinge erzählt worden“, wie er schreibt, doch blieb der Erfolg aus; weit besser erging es der „Donna Diana“, auch „Das Leben ein Traum“ errang sich Anerkennung.

---

1) Dieses Stück hat auch Wilbrandts späte Bearbeitung trotz Frau Hartmann und Meixner zu keinem besonderen Erfolg führen können.

2) „Das Burgtheater“ W. 5, S. 81—87. — S. auch L.s Theaterkritiken, ed. Weilen 1906.

Er versuchte es auf Drängen einiger Spanierfreunde mit dem „Stern von Sevilla“, nach Lope de Vega von Zedlitz: „Der spanische Feudalismus in seinem Verhältnisse zum Königtum, welcher die sogenannten Mantel- und Degenstücke durchdringt, ist eine politisch-historische Spezialität, dem jetzigen Publikum unbegreiflich. Wenn also die Personen dem Könige gegenüber sich resigniert benehmen, wie es den damaligen Spaniern geziemte, so fand das jetzige Publikum solches Benehmen töricht und wies es ab oder lachte.“ Es gab also ein völliges Fiasko, das Laubes Unternehmungslust auf diesem Gebiet hemmen mußte. „So steht es“, schließt er seine Betrachtungen hierüber, „mit unserem jetzigen Spanien im Burgtheater. Der jetzige spanische Intendant, ich will sagen der spanisch gebildete Intendant, wird vielleicht weiter entwickeln was mir versagt war.“

Diese Vorhersage hat Halm nicht wahr gemacht. Wie seine Intendantenzeit am Burgtheater überhaupt in keiner Hinsicht ein Ruhmesblatt in seiner Laufbahn bedeutet, so hat er auch jede Gelegenheit versäumt, das Repertoire nach den Grundsätzen zu regeln, die er sich in den vierziger Jahren mit Enk zu eigen gemacht hatte; fast möchte man annehmen, daß sie nicht mehr die seinigen waren. —

Die hiermit abgeschlossene Darstellung der äußeren Geschichte von Halms spanischen Studien wird später ihre notwendige Ergänzung finden in der Untersuchung, wie weit oder zu welchen Zeiten sich in seiner selbständigen Produktion Spuren spanischer Dichtkunst finden. Auf eines aber, was bei einer Charakteristik von Grillparzers dem gleichen Gegenstand gewidmeter Beschäftigung gerade die Hauptsache bilden muß: auf die Darlegung seines rein persönlichen Verhältnisses sowohl zu den Spaniern im allgemeinen, als zu den Einzelpersönlichkeiten, Calderon, Lope u. a., muß verzichtet werden. Es fehlt bei Halm an den menschlichen Äußerungen, in denen Grillparzers Haß oder Liebe so stark

und reich ist. Was Halm äußert, zeigt auch brieflich mehr die kühle Objektivität des Gönners und Protektors spanischer Poesie als die Begeisterung des bewundernden Freundes, und wenn sich da und dort ein wärmeres Wort findet, so reicht es bei weitem nicht an den Enthusiasmus Enks. Auch seine Lyrik preist weder Lope mit Grillparzer, noch Calderon mit den Brüdern Schlegel und andern Romantikern. So bleibt das Hauptdokument seiner Neigung der Eifer, unsrer modernen Bühne Lope'sches, dann auch Tirso'sches und Calderon'sches Gut zuzuführen.

#### 4. Kapitel.

#### König und Bauer.

Die großen Pläne, die Enk für eine rege Erneuerung des spanischen Theaters in deutschen Bearbeitungen hegte und deren Ausführung er von seinem dichterischen Freund erhoffte, haben bloß eine ausgereifte Frucht getragen: Halm hat nur in „König und Bauer“ eine wirklich „freie Bearbeitung“ nach Lope de Vega geliefert. Frei verfuhr er, denn weit entfernt, eine Übersetzung zu bieten, erlaubte er sich Eingriffe in Komposition und Dialog, und das nicht nur aus objektiven Erwägungen der Bühnenpraxis, sondern auch auf Grund ganz subjektiven künstlerischen Empfindens. Dennoch liefert er keine Neubehandlung desselben Stoffes, sondern nimmt sich Lopes Stück, dessen Bewunderer er ist, durchaus zur Vorlage und trachtet nur danach, durch einen modernen Geschmack berücksichtigende, nicht zu selbständige, aber auch nicht zu konservative Bearbeitung dem Publikum die fremdartige Kost mundgerecht zu machen. Manchen hübschen Zug, ja mehrere anmutende Szenen des spanischen Originals vermißt man ungerne: im ganzen aber ist Halms Neuschöpfung des Stückes so ausgefallen, daß man bedauern muß, daß er sich in seinen anderen Versuchen der Eindeutschung fremden Gutes so wenig an dasselbe Prinzip einer schonenden freien Bearbeitung gehalten hat. Dort gab er dem subjektiven Belieben, ja der Willkür weit größeren Spielraum und lieferte auf diese Weise durchaus

Unspanisches, das die fehlende Treue der Vorlage gegenüber auch keineswegs durch ebenbürtige poetische Qualitäten der Zutaten wett macht.

Freuen wir uns, daß gerade dem vorliegenden Stück Lope de Vegas eine Wiedergeburt in verhältnismäßig reiner Form beschieden war. Denn „El villano en su rincón“ ist ein vortreffliches Werkchen, reizvoll im Detail wie fast alle, fest in der Charakteristik wie nur die besseren, planvoll im Aufbau wie ganz wenige Erzeugnisse des Fenix de España. Die ähnlich auch im englischen und französischen Singspiele, danach von Chr. F. Weiße in der „Jagd“ behandelte Anekdote von dem französischen König, der verkleidet in der Hütte eines Landmannes einkehrt, als ein neuer Harun al Raschid sich freut, ein ungeschminktes Urteil anhören zu können, und Gelegenheit findet, Liebeshändel zwischen Hofherrn und Bauernmädchen zu schlichten, mußte für Lope de Vega sehr willkommen sein: gab sie ihm doch Gelegenheit, eines seiner Lieblingsthemata, den Kontrast von Hof- und Landleben, die Verherrlichung des einfachen Naturmenschen, den sentimentalischen Neid des überbürdeten Hofmannes gegenüber dem beatus procul negotiis wieder einmal vorzuführen und zu einer beiden Teilen gerecht werdenden Lösung zu führen. Ich skizziere den Inhalt des Stückes:

Lisarda und Belisa, zwei Bauernmädchen, haben in der Kleidung vornehmer Damen den Markt von Paris besucht; Oton und Finardo, Kavaliers, folgen ihnen nach, Oton hat Gefallen an Lisarda gefunden, wie auch sie an ihm. Als Gegengabe für ein Kleinod, das er ihr geschenkt hat, überreicht sie ihm einen Ring und verspricht, ihn an der gleichen Stelle wiedersehen zu wollen. Die Mädchen entfernen sich, der Page Marin wird ihnen trotz ihres Verbots nachgeschickt. Finardo warnt den Freund vor Abenteuerinnen, die leichtgläubige Kavaliers auszu-beuten pflegen, was Oton übel aufnimmt. Marin kommt zurück und eröffnet, die beiden seien Bäuerinnen, Lisarda

die Tochter eines Landmannes Juan in einem Dorf bei Paris. Der Verliebtheit Otons tut diese Entdeckung keinen Eintrag. — Die nächste Scene, die auf dem Land spielt, führt den reichen Bauer Juan, unter seinen Knechten schaltend, vor; in einem längeren Monolog preist er die Stille seines Winkels und seine eigene Zufriedenheit. Feliciano, sein Sohn, kommt eilig gelaufen, um zu melden, der König sei wieder zur Jagd in den benachbarten Wald geritten, und seinen Vater zu bitten, er solle doch endlich auch einmal das Angesicht des Königs sehen. Juan weist dies zurück, er hat danach kein Verlangen, so sehr er dem König innerlich ergeben ist. — Feliciano hält sich über diese Sinnesart seines Vaters in einem so phrasenreichen als ungezogenen Monolog auf. Die Mädchen kommen hinzu und äußern wie Feliciano brennende Begier, den König zu sehen. Lisarda hofft noch besonders, ihren Hofherrn in der Umgebung des Königs wiederzufinden. — Der König besichtigt den Friedhof des Dorfes und trifft dabei auf den Grabstein, den sich Juan schon im Voraus hat setzen lassen und auf dem er sich rühmt, niemals einem Herrn gedient, niemals den König erblickt zu haben. Der König wird neugierig, über diesen Sonderling Näheres zu erfahren. Er läßt durch Oton die Knechte herbeirufen, Fileto ist Wortführer. Der Fürst befiehlt nun auch des standesstolzen Bauern Tochter zu holen; Lisarda ist schon zur Stelle, der König freut sich ihrer Schönheit und einiger hübscher Antworten, die sie gibt. Dann bricht er zur Jagd auf; Oton hat Gelegenheit, einige Worte mit Lisarda zu wechseln und ein Stelldichein unter der Dorflinde mit ihr zu verabreden.

Den 2. Akt eröffnet eine Scene zwischen dem König und Finardo, ersterer beschließt, über Juans Stolz verstimmt, von Lisardas Schönheit sehr eingenommen, den Bauer in seinem Winkel persönlich aufzusuchen, um ihn zu demütigen. — Unter der Dorflinde sitzen Lisarda und Constanza, ein kluges Dorfmadchen, und sprechen

von ungleichen Heiraten; Constanza warnt, auf die Treue eines Hofmannes zu bauen, und glaubt nicht an glückliche Ehen zwischen sozial allzu verschiedenen Gestellten, obschon sie selbst, arm wie sie ist, sich dadurch die Aussicht auf Vereinigung mit ihrem Geliebten Feliciano, dem reichen Bauernsohn, verschließt. Dieser tritt bald zu ihr und läßt über seine Neigung keinen Zweifel. Anderes junges Volk kommt herbei, es wird aufgespielt, Lisarda tritt beiseite, denn sie hat Oton bemerkt; er bittet, sie in der Nacht besuchen zu dürfen, was sie ihm erst erlaubt, nachdem er ihr ein ausdrückliches Eheversprechen gegeben hat. Juan tritt nun auch zur Jugend, es werden weitere Spiele veranstaltet; Constanzas Befürchtungen werden von ihm widerlegt, indem er sie vor Allen für seine Schwiegertochter erklärt und reich auszustatten verspricht. Die Hochzeit soll nächsten Tages sein und ein Fest für das ganze Dorf werden. — Es dunkelt, der König tritt mit Finardo auf, und bespricht mit ihm die Vorbereitung zu seinem schnellen Verschwinden am nächsten Morgen. Dann klopft er an Juans Haustür an und bittet um Unterkunft. Sie wird ihm gewährt, er gibt sich für Dionis, einen Beamten des Königs, aus. Bei Tisch zeigt sich Juan als gastfreier, freilich eigenwilliger und höfischen Sitten abholder Wirt, nimmt aber den hohen Gast durch sein sicheres Standesgefühl und seine echte innere Königstreue, die er nie prunkend zur Schau trägt, sehr für sich ein: eine Summe von 100 000 Thalern, sein ganzes Vermögen, selbst seine Kinder — all das, erklärt er, stehe dem König auf Wunsch zu Diensten. — Einige Versuche des Königs nach Juans Abgang, mit Lisarda ein zärtliches Gespräch anzuknüpfen, schlagen fehl; er will zu Bett gehen, ist aber nicht im Stand, sich selbst auszukleiden. Als er um Bedienung ruft, schreiben die Bauernmädchen ihm, dem Hofmann, unsaubere Absichten zu und zeigen eine Derbheit, die sich mit ihrem sonstigen feinen Wesen wenig verträgt. Endlich will der König in seinen Klei-



dern schlafen gehen, da bemerkt er hinter der Gardine des Bettes einen Mann; er zieht den Degen, doch entpuppt sich der Eindringling als Oton, der beim Anblick des Königs sofort von Eifersucht erfaßt wird.

3. Akt: Die Bauern ernten Oliven ab, unter Musik und Gesang. Oton tritt unter sie, er hat einen Brief des Königs zu bestellen, der von Juan 100 000 Thaler fordert; dieser ist, wenngleich verwundert, doch sofort bereit. Nach kurzem wiederholt sich Otons Sendung, nun werden dem Bauern seine Kinder abgefordert. Juan hat gerade mit Feliciano über Lisardas Verheiratung an einen tüchtigen jungen Bauer, die er wünscht, gesprochen, und ist äußerst betroffen, all seine Pläne so durchkreuzt, seine Kinder wider seinen Willen dem Hof zugeführt zu sehen. Doch gibt es keinen Widerspruch für ihn, und für Lisarda und Feliciano, die sich am Ziel ihrer Wünsche sehen, erst recht nicht. Im Palast wissen sie sich denn auch recht gut in den Hofton zu finden. Der König bezeigt sich nun sehr gnädig gegen die Bauernkinder, Feliciano wird von ihm zum Burgvogt von Paris ernannt, Lisarda mit allen möglichen Schmeicheleien bedacht. Otons Eifersucht kennt keine Grenzen mehr. Finardo wird abgeschickt, um Juan herbeizuholen, Feliciano und Lisarda sollen inzwischen in höfische Tracht gesteckt werden. Oton läßt den mitgekommenen zwei Bauernknechten gegenüber seinem Leid über Lisardas Treulosigkeit freien Raum und beauftragt sie, ihr seinen Schmerz, seine Mißachtung auszudrücken. Feliciano, schon als Cavalier gekleidet, unterrichtet die Bauern, wie sie sich am Hof zu verhalten haben, und übt sich in höfischer Konversation mit seiner gleichfalls als Dame erscheinenden Schwester. An Schmeicheleien ihr gegenüber läßt es auch der König nicht fehlen, der sich an Otons Eifersucht weidet. Juan wird eingeführt und ist aufs äußerste von allem, was er sieht, betroffen. Der König parodiert scherzhaft alle Wunderlichkeiten, die Juan bei seiner Bewirtung zur Schau getragen hat. Der

Bauer meint, der König wolle ihn aushöhnen, und sinkt, Verzeihung erflehend, zu dessen Füßen nieder. Der Herrscher aber hebt ihn auf, macht ihn mit den Insignien und den Regierungspflichten des Fürsten bekannt, wie ihm vorher Juan die Tätigkeit des Bauern geschildert hat, und überhäuft dann ihn und seine Familie mit Gnaden: Feliciano wird zum Ritter geschlagen, Lisarda mit Oton vereinigt und mit anderen 100 000 Thalern begabt, Juan selbst zum Majordomus des Königs erhoben. —

Wir besitzen noch eine Reihe von Stücken von Lope de Vega, in denen auf gleiche Weise Land- und Hofleben einander gegenüberstehen und deren Hauptreiz in der prächtig realistischen und naiven Darstellung des Bauerntums zu suchen ist. Am meisten Ähnlichkeit mit solchen Auftritten unseres Stückes haben die Bauernszenen in „La Carbonera“, oder die im „Vaquero de Moraña“, anderwärts finden sich auch noch standesbewußte, geradsinnige Großbauern, die sich weigern, dem Adel irgendwelche Konzession zu machen, Gesinnungsgenossen Juans. Mendo in „El cuerdo en su casa“ ist aus solchem Holz geschnitzt. Der berühmteste Vertreter dieser Art ist später Calderons Pedro Crespo geworden, der seinem gleichnamigen Ahnen bei Lope de Vega an Stolz, Starrsinn und selbsttätiger Energie noch überlegen ist.

Eines tritt nun freilich als charakteristisches Merkmal dieser Lopeschen Liebe zum Bauernstand hervor: wohl ist der spanische Dichter in seiner Schwärmerei für unverbrauchte Kraft und Sittenreinheit, die sich nach seiner Meinung zu dem Landvolk fast ausschließlich hat flüchten müssen, eine Art Vorläufer Rousseaus, aber weit entfernt ist er davon, mit diesem die Losung: Zurück zur Natur! anzustimmen. Der Bauernstand ist für Lope de Vega der kräftigste und tüchtigste Teil der ganzen Bevölkerung eines Landes: deshalb hat der Landmann ein Recht darauf, stolz eben sein Bauerntum, den sozialen

Gegensatz zum Adel, zu unterstreichen, und für adelige Familien ist der Umgang, selbst die Vermischung mit solch kräftigen Elementen des Volkes keine Schande, sondern eine wünschenswerte Auffrischung. Aber den Zustand des Bauern in der Weise zu idealisieren, daß er ihn als den auch für den Hof-, Kultur- und Großstadtmenschen erstrebenswertesten bezeichnete, liegt Lope de Vega völlig fern. Seine Caballeros und Damas, gelegentlich auch Fürstlichkeiten, die gezwungen werden, eine Zeit lang Bauern zu spielen, wissen sich in diese Rollen meist mit großem Geschick zu finden, sind aber von Herzen froh, wenn sie am Ende wieder zu ihrem alten Stand zurückkehren dürfen. Und gerade am Schluß unseres Villano zeigt es sich, wie unbedingt Lope den Zustand hoher Kultur, des Lebens am Hofe, als eine Steigerung wenn nicht des Glücks so doch der Würde, als eine höhere Stufe der Menschheit überhaupt ansieht: nur diese Auffassung des Hoflebens, dem er unbeschadet der Schwärmerei für das Bauerntum den Vorzug gibt, da er als Sohn der Kultur nach seinem persönlichen Empfinden deren höchster Errungenschaften entschieden bedarf, kann die Schlußwendung des Stückes vor dem Vorwurf der Inkonsequenz, ja der Absurdität schützen. Wäre es wirklich Lopes Absicht gewesen, zu zeigen, daß die Lage des Bauern in seinem Winkel unbedingt höher zu schätzen sei als die des Königs, des Höflings, des gebildeten Städters überhaupt, so hätte er nie und nimmer am Ende Juan zum Hofbeamten, den Villano zum Cortesano, den Glücklichen zum Unglücklichen gemacht. Eine satirische Auffassung der letzten Scene, derart, daß Lope habe zeigen wollen, wie schnell ein Bauer seine Grundsätze vergißt, wenn ihm königliche Gnade winkt, träfe nicht das richtige, da sie die würdige und durchaus ernst zu nehmende Figur des Juan in ein ungünstiges, komisches Licht rückte. Was die leichte Hinwegsetzung Lopes über alle Standesunterschiede betrifft, so hat man sich diese wohl aus der sozialen Stellung der reichen

Landgutsbesitzer — denn solchen stehen diese Villanos im Grund viel näher als unseren Bauern — zu erklären. Bei „Bauern“, die die Möglichkeit hatten, sich den Adel zu kaufen, und die oft an Reichtum allen Edelleuten ihrer Gegend überlegen waren, war Erhebung in den Ritterstand durch den König und Connubium mit Altadeligen wenn nicht häufig so doch möglich. Ich glaube also keinesfalls, daß Lope der Vorwurf allzu leichtfertiger Überbrückung der ständischen Kluft mit Recht gemacht werden könnte. Der Bearbeiter, der vom modernen Publikum natürlich entsprechend unseren Verhältnissen, die kein rechtes Analogon aufweisen, beurteilt wird, mußte sich hier anders zu helfen suchen. Wir werden sehen, welche Mittel er ergriffen hat, um bei möglichster Treue dem Original gegenüber doch nicht unrealistisch zu wirken.

Das Stück Lopes, in Spanien verbreitet und beliebt, hatte bei uns ja schon an Cronegk seinen Lobredner gefunden. Die ersten deutschen Übersetzer aber beachtetten es nicht, und erst Enk wies wieder darauf hin; seine Analyse macht schon auf den unorganischen Schluß aufmerksam und wünscht einen deutschen Bearbeiter, der den Charakter Juans bis zu Ende konsequent durchführe. Geistreicher und feiner eindringend ist wie gewöhnlich, was Grillparzer über das Stück zu sagen weiß (W. Bd. XVII, S. 118), obschon seine Behauptung, Halm habe die Charaktere „den Bedürfnissen der Zeit und des heutigen Theaters nach notwendig modificieren müssen“, später noch zu widerlegen sein wird. Bei diesem Werk hatte sich Halm der Anerkennung des scharfen Kritikers zu freuen, was sonst nicht eben oft der Fall war; auch scheint der dichterisch so weit überlegene, im Amt aber bald endgültig geschlagene Rivale persönlich Rat gespendet und sich dabei auf Enks Seite gegen damalige Absichten Halms gestellt zu haben. Näheres läßt sich aus den Briefen (Enk an Münch, Anf. Nov. 39) nicht schließen, in denen die bei „König Wamba“ so ergiebige

Quelle Enkscher Ratschläge diesmal überhaupt spärlicher fließt; die Hauptaussprache erfolgte wohl mündlich (Mitte Nov. 38). Die erste Erwähnung des Planes fällt in den October 38, und trotz des fortwährenden Drängens des Lehrers zog sich die Ausarbeitung durch zwei Jahre hin. Die Bühneneinrichtung forderte, da Deinhardstein „Schwierigkeiten machte“ (Juli 41; 5. Jan. 42), von neuem viel Zeit; erst im März 1841 kam es zur ersten Aufführung von „König und Bauer“, die erfolgreich verlief; zu Anfang des Jahres 1842 kann Erk dem Freund für die Buchausgabe danken, an deren Spitze sein, des Mentors, Name steht und der ein Widmungsgedicht beigegeben ist, das der Verdienste des unbeirrten Aufmunterers gedenkt und das vollendete Werk als Gegengabe für die immer wieder gespendete Anregung darbringt: „Ein arm Geschenk für so viel reiche Gaben“.

Auf Enks direkten Einfluß zurückzuführen ist an dem Stück, wie es uns jetzt vorliegt, von einigen kleinen Zügen abgesehen, nur die äußere, d. h. metrische Form. Halm hat hier im Gegensatz zu „Wamba“ und „Maria de Molina“ die von dem Lehrer empfohlene Mischform wirklich angewandt, wobei er übrigens in Malsburg einen Vorgänger hatte. Während er den spanischen Normalvers, den Trochäus, verließ, bediente er sich in einer deklamatorischen Partie im Anschluß an das Original der Form des Sonetts (III, 5). Die Einführung dieser Gattung ist nicht glücklich, die Worte des Königs machen einen allzu rhetorisch abgezirkelten Eindruck und fallen aus der übrigen freien und glatten Redeweise, die der Blankvers erzielen sollte und erzielt hat, heraus. Eben diese ungezwungene Natürlichkeit des reimlosen fünffüßigen Jambus sollte es Halm eigentlich unnötig erscheinen lassen, die volkstümlicheren Szenen in Prosa wiederzugeben. Wozu einem spanischen Stück shakespearische Form aufzwingen? Denn shakespearisch ist das Prinzip, die Hofleute nur in Versen, die niederen Bauernknechte nur in Prosa, die Halbbauern, Rosanna,

Marion, Clement, abwechselnd Verse oder Prosa sprechen zu lassen. Die im ganzen unspanische metrische Form des Stückes hat den übrigen spanischen Charakter nicht verwischt; Halm hat es sogar ausgezeichnet verstanden, die Merkmale Lopescher Diktion hervortreten zu lassen, ohne undeutsch zu werden. Dies gilt vor allem von der bildlichen Ausdrucksweise und dem anderen Redeschmuck, an dem sich die spanische Dramatik oft nicht genug tun kann; der „Villano“ gehört in dieser Beziehung übrigens zu den relativ einfach gehaltenen Stücken. Dem deutschen Leser und Hörer muß nun in Halms Übertragung der sehr bildliche, geschmückte Stil auffallen, und dieser macht eben die spanische Eigentümlichkeit aus; aber weiter als bis zum Feststellen dieser Bilderfülle läßt Halm den Zuschauer nicht kommen: wo nach dem hier sehr feinen Gefühl des Neudichters ein Zuviel eingetreten wäre, ein Bild gesucht, bizarr geklungen und den Hörenden verstimmt oder gelächert haben würde, da hat er sehr glücklich und taktvoll vereinfacht, wie noch an Einzelheiten gezeigt werden soll.

Mußte Halm dem modernen Empfinden in Form und Diktion manche Zugeständnisse machen, so waren auch weiterhin im Punkte der Namengebung Modifikationen vorzunehmen: spanische Namen dürfen auf der heutigen Bühne in Frankreich nicht begegnen, also mußten die von Lope nach seiner Art hispanisierten Benennungen wieder französiert werden. Aus Juan wurde denn auch ein Jean Gomard; für den Zunamen ist in der Vorlage kein Anhaltspunkt gegeben. Die anderen wurden völlig umgetauft: Rosanna, Lisardas Nachfahrin, hat einen für eine nordfranzösische Bauerntochter immerhin auffälligen Namen erhalten, was weder von Clement (Lopes Feliciano), noch von Marion gesagt werden kann. In der letzteren Halmschen Figur sind zwei Lopesche zusammengefallen: Belisa und Constanza. Erstere spielt nur als Begleiterin ihrer Base Lisarda nach Paris eine Rolle und hat sich später an dem Schimpfen auf den Palaciego

kräftig zu beteiligen. Constanza, ein wenig altklug nach Art gewisser Cervantesscher Mädchen, ist dem Hause Juans nicht verwandt, sondern ein alleinstehendes, wegen ihres hellen Kopfes vielgepriesenes Dorfkind. Marion hat Züge von beiden empfangen, von Belisa die Farblosigkeit. — Finardo und Oton (letzterer im III. Akt des Villano schon als *marisgal* bezeichnet) erhalten die verbreiteten französischen Namen Gauthier und Armand, auch die Knechte sind umgetauft, den Fileto, Bruno, Salvano entsprechen Aubain, Jacques, André. Bei Lope gibt es auch noch einen unbedeutenden Tirso in ihrer Reihe, sowie nach dem Personenverzeichnis einen Alcayde (Burgvogt). Da ein solcher in der Gegend von Mirafior nichts zu suchen hat, steht zu vermuten, daß eigentlich der Alcalde (Schultheiß) gemeint ist. Daß diese ländliche Obrigkeit mit dem angesehensten Bauer den Spielen der Jugend zusieht, gibt ein ganz hübsches Genrebild; er spricht auch als Respektsperson und Dorfoberhaupt in den zwei kleinen Sätzchen, die ihm zugeteilt sind<sup>1)</sup>.

Diesen Dorfrichter vermissen wir bei Halm, und nicht nur ihn: zugleich sind fast alle Bauernscenen, an denen der „Villano“ so reich ist, teils weggefallen, teils durch steifere, trocknere ersetzt worden. Das ist der Hauptvorwurf, der sich gegen Halms Neugestaltung erheben läßt: er besaß keinen Sinn für die reizvolle Natürlichkeit dieser Auftritte, für die derbe Volkstümlichkeit der Spielszene ebensowenig wie für die malerische Anschaulichkeit der Obstlese, bei der, zum Ergötzen

---

1) Daß Alcayde für Alcalde gedruckt ist, läßt sich bei dem maßlos liederlichen Druck der Ausgaben (Bd. VII, Barcelona 1607) wohl denken, und ich glaube auch, daß der Halmsche „Schultheiß von Paris“, für den sich der König ausgibt, einem gleichen Druckfehler seinen Titel zu danken hat; tatsächlich findet sich die Bezeichnung „Alcalde“ für ihn auch nur an einer Stelle, im Gespräch mit Juan, später ist stets vom Alcalden (Burgvogt) die Rede, der auch in die Verbindung „de la ciudad y los muros de Paris“ besser passen würde als der Alcalde.

Grillparzers, die Mädchen mit langen Stangen die Oliven aberntend vorgeführt werden. In Beschneidung und Verflachung der Bauernscenen bestehen fast alle tiefergreifenden Neuerungen der Komposition und Scenenfolge, soweit diese sich nicht aus äußeren bühnenpraktischen Gründen als notwendig erwiesen. Demgemäß hat innerlich der 1. Akt am geringsten, der 2. am meisten, der 3. auch nicht wenig gelitten. Es würde beim Charakter der Halm'schen Übertragung den genauen Paralleldruck von „Villano“ und „König und Bauer“ erfordern, wollte man Punkt für Punkt die Modifikationen alle durchgehen, was sich keineswegs verlohnte. Hier wird es sich nur darum handeln können, die hauptsächlichen Neuerungen der Struktur festzustellen und dann zu versuchen, von dem allgemeinen Charakter und den künstlerischen Tendenzen der Einzeländerungen im Dialog und in der Charakteristik typische Beispiele und damit einen allgemeinen Begriff zu geben.

Der erste Aufzug ist vom Standpunkt der Scenenfolge und des Anschlusses an die vorgezeichneten Linien der Handlung fast völlig unberührt und bietet bis zum Schluß meist nicht mehr als eine sehr freie, nur gelegentlich kürzende und erweiternde Übersetzung; doch läßt Halm den Akt anders ausklingen als Lope de Vega, oder vielmehr er verzichtet auf jedes Ausklingen und bricht prosaischer und trockener ab. Gauthier belächelt Armands Treiben, der entzückt ein Sträußchen, das die Geliebte hat fallen lassen, aufhebt, und zieht ihn mit den Worten:

Verwahrt denn Euer Kleinod nach Gebühren,  
Und kommt zu Roß! Nun? Hört Ihr? Kommt zu Roß!

mit sich fort. Lope läßt hier noch alle Künste der Dialektik und Lyrik spielen: seinem Oton hat Lisarda einen Handschuh überlassen, den der schwärmerische Liebhaber einen Köcher von Amors Pfeilen nennt; worauf der Gracioso Marin meint, da Amors Pfeile feurig seien, müßten



sie ja durch die Berührung mit Lisardas doch jedenfalls schneeigen Fingern in dem Handschuh zu Kohle verbrennen<sup>1)</sup>. Oton bricht rasch ab und fragt nach der zuletzt geäußerten Absicht des Königs, die er überhört hat. Finardo antwortet, der Fürst wolle den bauerlichen Sonderling selbst aufsuchen und zwingen, ihm zu dienen. Oton meint, das werde schwer zu erreichen sein, und schildert darauf in kurzer Rede, die voll Anschaulichkeit und Stimmung, wenn auch nicht frei von gesuchten Bildern ist, den Bauer in seinem Winkel.

Halms Änderung des Aktschlusses ist nicht zu billigen, auch nicht recht zu begreifen. Eine Scheu vor rhetorisch pomphaften oder arienmäßigen Schlußreden ist ihm sonst keineswegs eigen, auch wo sie nicht den Stimmungsgelhalt dieser Lopeschen besitzen. Wesentlicher sind die Umgestaltungen, die der 2. Akt erfahren hat. Zunächst ist der Anschluß noch ziemlich genau, das Gespräch zwischen Gauthier und König und darauf das zwischen Rosanna und Marion decken sich im wesentlichen mit den Lopeschen Szenen. Nach der Unterredung mit Marion über die Standesunterschiede tritt Rosanna in den Hintergrund, und ihrer Base ist ein kurzer Monolog über das gleiche Thema gegönnt, der ebenso wie der 3. Auftritt, Clements Gespräch mit Marion, von Halm selbständig ausgestaltet ist: Jean Gomards Sohn verkündigt der Geliebten freudestrahlend, der Vater sei mit ihrer Vereinigung einverstanden, worauf sie ins Haus gehen, um sich seinen Segen zu holen. — Das Tanzfest der Bauern, von dem Musik und einzelne Äußerungen herüberschallen, nimmt inzwischen meist hinter der Scene seinen Fort-

---

1) O. No es [nämlich guante] sino caja en que amor  
Guarda las flechas que tira.

M. Que mala comparacion.  
Porque aviendo de ser nieve  
Sus dedos que aqui guardó  
Las flechas de amor son fuego  
Y vienen a ser carbon.

gang; gelegentlich kommen Bauern auf die Bühne, wechseln ein paar Worte und gehen wieder zurück. Während Rosanna sich über Armands Ausbleiben ängstigt, ertönt vom Festplatz das — gänzlich unvolkstümliche — Lied, das nach dem Bericht Aubins des Schullehrers Mathien verfaßt hat. In die Unterredung Rosannas mit dem endlich herbeigekommenen Grafen klingt eine weitere, noch unfrischere Strophe:

Leicht im Wort verweht die Liebe,  
Liebe spricht, indem sie schweigt,  
Wie die Flut verrinnt im Siebe,  
Leicht im Wort verrinnt die Liebe . . .

Nach dieser, der allzu materiellen Gesinnung des Lopeschen Bauernmädchens gegenüber etwas idealisierten Liebesscene tritt Jean auf und verkündet den Bauern die Verlobung von Marion und Clement, womit der nähere Anschluß an das Original wieder beginnt. — Es sind Perlen Lopescher Kleinkunst, die hier durch ein paar kurze Sätzchen der Bauernknechte und durch eine scenische Bemerkung (Bauern und Bäuerinnen in einer gefälligen Gruppe um die Ulme als Zuschauer des Rundtanzes versammelt, rasche Tanzmusik von Flöten, Zimbeln und Zithern) ersetzt sind. Um den Umfang der Halmschen Unterlassungssünde klar zu machen, setze ich einige Proben der Lopeschen Scenen hierher. Das Gespräch zwischen Feliciano und Fileto, in dem ersterer seiner Liebe zu Constanza, die sich mit Lisarda zur Erörterung der Standesunterschiede unter die Linde gesetzt hat, Ausdruck gibt, ist flach und daher mit Recht weggeblieben. Wunderhübsch aber ist folgender Zug:

Fel. <sup>1)</sup> (sich zu den Mädchen wendend):

¿Avrá un poco de lugar  
Para quien todo lo diera

---

1) F. Gibt es ein wenig Platz für einen, der die ganze Seele einräumen würde oder wünschte, von einer solchen Besitz zu ergreifen?

En el alma o quien quisiera

Esta posesion tomar?

Const. ¿No respondes á tu hermano?

Lis. ¿Para que si habla contigo?

Const. Pues yo que se siente digo.

Die Schüchternheit des sonst so redegewandten, liebenden Mädchens, das nicht wagt, Felicianos schwärmerische Rede auf sich zu beziehen und zu beantworten, ist eine von jenen reizvollen Erfindungen in Lopes Liebesscenen, die Grillparzer so oft zum Entzücken hinrissen. Das weitere steht nicht nach: junge Burschen kommen hinzu, Lisarda wird aufgefordert zu tanzen; hierbei ist Oton schon heimlicher Zuschauer; es wird, abwechselnd von Chor und Soli, ein Lied volkstümlicher Form und hübsch humoristischen Inhalts gesungen: ein Kavalier aus Paris reitet in Liebesgedanken an eine Dame der Residenz durch das Gebirge und trifft auf ein hübsches Landmädchen, das von ihrem Geliebten, einem eifrigen Nimrod, allein in der Wildnis zurückgelassen worden ist. Die beiden Liebeskranken nehmen den weiteren Weg zusammen. — Lisarda sieht während des Tanzes Oton stehen und tritt unter dem Vorwand, sich etwas abkühlen zu wollen, beiseite; sie drängt ihm Schwüre ab, daß er sie gewiß heiraten wolle, und gibt ihm daraufhin den Schlüssel ihrer Kammer: ein Schritt, bis zu dem Halms Rosanna sich nicht versteigt, obwohl auch sie ein nächtliches Stelldichein bewilligt. Nach Otons Abgang beginnen die bäuerlichen Spiele in Scenen voll derben, gelegentlich karikierten, aber doch volkstümlich lebendigen Humors. Juan mit dem Schulzen erscheint auch als Zuschauer, „Avrá lugar tambien por los viejos?“ — worauf ein noch lange nach Lopes Zeit in allen Kreisen beliebtes Gesellschaftsspiel begonnen wird: Verheiratung von Burschen

---

C. Du antwortest Deinem Bruder nicht?

L. Wozu, da er doch mit Dir spricht?

C. Dann sage ich, daß er sich setzen soll.

und Mädchen. Der Übermut und die gutmütige Bosheit der Bauernknechte tritt sehr lustig hervor. Für die Tochter ihres Herrn findet sich kein Mann:

Bruno: <sup>1)</sup> ¡Dásela a algun palaciego!

Fileto: <sup>2)</sup> Malos años si mi amo

Oyera que tratais deso:

Nadie quedara en su casa.

Bruno: Pues dasela á un monesterio

Y casemos á Belisa.

Auch bei dieser gibt es Schwierigkeiten, Bruno und Salvano streiten, wer sich größerer Gunst von ihr rühmen könne:

Fileto: Yo quiero de ser juez.

Sal.: Vaya.

Bruno: Comienzo el primero:

A mi me dió por Dizembre

Estando al sol en el cerro

Seis bellotas de su mano

Y me dijo: ¡Toma, puerco!

Fileto: ¡Terrible es este favor!

In diesem Ton geht es noch eine Weile heiter und volksmäßig fort, bis Juan ziemlich unvermittelt dazwischentritt und Constanza als seine Schwiegertochter bezeichnet.

Von hier an bis zum Schluß des Akts hat der Bearbeiter wieder die richtige konservative Methode gefunden und die Hauptscene des Stücks, des Königs Be-

---

1) B. Gib sie einem Höfling.

F. Wehe, wenn mein Herr hörte, daß ihr von solchen Sachen sprecht! Niemand bliebe in seinem Hause!

B. Dann sollst du sie in ein Kloster stecken und wir wollen Belisa verheiraten. —

F. Ich will Schiedsrichter sein!

S. Gut denn!

B. Ich beginne: mir gab sie für den Dezember(?) als sie in der Sonne auf dem Hügel stand, mit eigener Hand sechs Eicheln und sagte: Da nimm, du Schwein!

F. Das ist ja eine schrecklich große Gunst!

wirtung durch Jean Gomard, sehr wenig verändert. Zu billigen ist, daß er die Tafelmusik, die bei Lope in Juans Haus ertönt, als einen übergroßen Luxus entfernte, zumal der bäuerliche Chor, den der spanische Dichter hier einführt, das horazische *Beatus ille* paraphrasiert<sup>1)</sup>. So liegen bei Lope oft lebendigste Natürlichkeit und stärkster Unrealismus dicht nebeneinander.

Die ebenfalls gründlichen Umgestaltungen des 3. Aktes treffen glücklicherweise in der Hauptsache äußere Punkte und verfahren trotz gelegentlicher Streichungen von Originellem nicht so grausam mit den Landscenen wie der 2. Akt. — Mit großem Recht hat Halm die öde Wiederholung der Sendung Otons — die sich bei Lope fast wie eine Chikane des Königs gegen den eifersüchtigen Marschall ausnimmt — aufgehoben und durch Zusammenziehung der zwei Briefscenen in eine auch Verwandlungen erspart. Der Akt beginnt bei ihm im Palast, zu den Unterredungen zwischen König und Gauthier hat er auch die Prinzessin beigezogen, die bei Lope zu sehr Statistin ist. Die Äußerungen des Königs über die Verschiedenheit der menschlichen Natur finden sich hier, das Sonett, das die Lasten des Lebens zum Gegenstand hat, ist an die Spitze der späteren Palastscene gestellt. — An die Bauernauftritte hat Halm immerhin wieder gerührt. Zunächst verwandelt er aus pflanzengeographischen Erwägungen die Olivenernte in eine neutrale Obstlese, wodurch das Bühnenbild dieser Scene seinen von Grillparzer gerühmten malerischen Reiz verliert. Auch ist es ihm nicht geglückt, die volkstümlichen Erntegesänge ebenbürtig nachzubilden. Bei Lope sind es deren

---

1) Cuan bien aventurado  
Aquel puede llamarse justamente  
Que sin tener cuidado  
De la malicia y lengua de la gente  
A la virtud contraria  
La suya passa en vida solitaria.

zwei. Zunächst ertönt ein schlichtes Liedchen mit dem Refrain:

¡ Ay fortuna  
Cogeme esta aceytuna!

dann wird — für das spanische Volksleben höchst charakteristisch, in Frankreich aber natürlich nicht am Platz — eine zur Situation passende alte Romanze vom Mohren und der Obstpfückerin angestimmt:

¡ Deja las avellanicas, moro  
Que yo me las varearé!  
Tres y cuatro en un pimpollo  
Que yo me las varearé . . .<sup>1)</sup>

In Halms Ersatzstück, dem matten Lied „Früchte, Früchte, reiche Fülle“ stellt sich allein die vierte Zeile „Jedes Zweiglein drei und vier“ als Reminiscenz des Romanzenrefrains dar. —

Weggelassen hat Halm auf Enks Rat (Mitte Nov. 38) den Zug, daß Juan dem Geld, das der König ihm abgefordert hat, ein Lamm, dem ein Messer um den Hals gebunden ist, beigibt; eine solche Symbolik muß dem einfachen Mann fernliegen.

In der zweiten Hälfte des Aktes nimmt sich der Bearbeiter am Anfang ganz geschickt eine Reihe von Freiheiten. Die neue Palastscene eröffnet bei Lope ein sehr charakteristischer Auftritt: der König unterhandelt mit dem Almirante wegen der Vermählung der Prinzessin. Es ist Lopes Art, Fürstlichkeiten gelegentlich in ganz fernliegenden und für die Handlung völlig belanglosen kurzen Staatsscenen vorzuführen, gleichsam als wolle der Dichter damit ausdrücken: der König spielt zwar in der Intrigue, die den Gegenstand des Dramas bildet, eine Hauptrolle, doch ist dies nur eine von seinen vielen Sorgen und Aufgaben, deren keine er vernachlässigt<sup>2)</sup>.

1) Laß die Haselnüsse, Mohr, ich werde sie mir herabholen; drei und vier auf einen Zweig; ich werde sie mir herabholen.

2) Ich verweise zur Analogie auf ähnlich episodische Scenen in Lopes *Medico de su honra*, wo im 2. Akt über die Vermählung des

— Für den heutigen Zuschauer würde die kurze Scene des Interesses völlig entbehren, Halm strich sie daher mit Recht. Ebenso begründet ist ein kleiner Zusatz, den er sich im folgenden Auftritt, dem ersten, der bei ihm wieder in den Palast führt (III, 6), gestattet. Wenn auch in mancher Beziehung ein Märchenfürst, soll dieser französische König doch nicht übermäßig und sinnlos seine Gaben an Verdienstlose verstreuen: das aber tut der Lopesche Herrscher, wenn er aus reiner Gutmütigkeit dem Bauernsohn das Amt des Burgvogts von Paris, das er sich früher selbst scherzend zugelegt hat, verleiht. Halm griff zu einem einfachen Mittel, das er auch sonst gelegentlich in seiner Dramatik als wirksames Motiv der Dankbarkeit verwertet hat<sup>1)</sup>: Clement hat einst auf der Jagd durch mutiges Beispringen dem König das Leben gerettet; diese nicht gerade originelle oder geistreiche, aber immerhin annehmbare Erfindung bringt dem Bearbeiter den weiteren Vorteil, daß nun sein König unbeschadet der Wahrscheinlichkeit all dieser Vorgänge den jungen Landmann in den Adel erheben und mit ritterlichen Gütern belehnen kann. — In den folgenden Auftritten ist manches modifiziert: Halm hat taktvoll seinen Armand vermeiden lassen, nach Otons Muster seinen Schmerz und seine Enttäuschung den Bauerntölpeln zu klagen. Diese sind um eine nicht sehr witzige Scene untereinander bereichert (III, 6), wogegen Clement, der den Bearbeiter überhaupt wenig interessiert, sein erstes Auftretens als „muy galan“ den Bedienten und der Schwester gegenüber verliert; selbständig ist eine kleine, ganz feinsinnige Scene zwischen Rosanna und der Prinzessin eingeschoben (7. Auftritt), in der erstere ihre Liebesschmerzen beichtet. — Von dem hübschen Auftritt

---

Königs als nebenherlaufendes Staatsgeschäft verhandelt wird, und in der Resistencia honrada, 1. Akt, wo der französische König englische Gesandte abfertigt.

1) So „Eine Königin“ II, 3; „Begum Somru“ II, 4. — Entwurf „Freund und Frau“ I, vgl. S. 163 f.

an, in welchem der König der frischgeschmückten Rossanna Artigkeiten sagt und Armand diese Unterredung um jeden Preis unterbrechen möchte, ist der Anschluß an die Vorlage wieder genau. Bei Tisch fällt natürlich auch hier die Tafelmusik fort, deren Text sich bei Lope eng an den des bauerlichen Chors anschließt, was unrealistisch wirkt. Geändert ist sonst nur noch die Schlußwendung: Jean Gomard lehnt das Amt des Seneschalls ab und erklärt, sein Leben draußen auf seiner Hufe beschließen zu wollen. Hier folgte Halm dem richtigen Empfinden, daß Lopes Schlußwendung, wenn auch subjektiv gerechtfertigt und verständlich, doch objektiv betrachtet inkonsequent und unwahr wirken müsse, ein Gefühl, das er also mit Enk teilte.

Hat bei diesen Modifikationen, die zum Teil einem unmittelbar verständlichen und nachzuempfindenden Taktgefühl, zum Teil aber auch einer nicht recht begreiflichen Willkür entsprungen, das Lopesche Stück nicht durchweg gewonnen, so muß man dem Bearbeiter rückhaltlose Anerkennung zollen wegen der feinfühligsten und geschicktesten Methode bei der Wiedergabe dessen, was er direkt übertrug. — Ob eine genaue Übersetzung nicht am Ende doch das Beste gewesen wäre, bleibe dahingestellt: Halms Sache war sie nicht, er hat sich zu einer solchen Arbeit nie verstanden, vielleicht hielt er sie für eines Dichters nicht recht würdig, was freilich ein törichter Standpunkt gewesen wäre. Daß er aus Mangel an sprachlichem Verständnis nicht vermocht hätte, wörtlich zu übertragen — der „Villano“ gehört nicht zu den leichtesten Stücken Lopes — wäre ein unbegründeter Verdacht: um so souverän mit dem Text zu verfahren, wie Halm dies konnte, mußte man die Vorlage genau studiert haben; auch ist mir keine mißverständliche Auffassung einer Stelle aufgestoßen. Halm übersetzt also nicht, sondern er dichtet nach, oft Satz für Satz, Wendung für Wendung, aber stets mit einzelnen Modifizierungen im Ausdruck und mit größeren und geringeren Zusätzen oder Strichen.



Die Eindeutschung des Villano kann, abgesehen von einigen Fragmenten, noch als die genaueste Wiedergabe eines spanischen Stückes gelten: dennoch gibt es in der Komödie nicht fünf Zeilen hintereinander, in denen der Vorlage ganz wörtlich gefolgt wäre.

Ich wähle im folgenden zur Veranschaulichung der Halmschen Übersetzungstechnik den Anfang der Hauptszene des II. Aktes in beiden Gestalten; in diesem Auftritt schließt sich der Bearbeiter wörtlicher als irgendwo an das Original an.

- |  |   |
|--|---|
| Juan: ¿Que nombre teneis?  | Jean: Ihr aber laßt mich<br>Euern Namen wissen.   |
| Rey: Dionis.   | König: Ich heiß' Denis.   |
| J.: ¿Que oficio o que dignidad?  | J.: Und<br>welchem Stande, Herr,<br>Gehört Ihr an? Bekleidet<br>Ihr ein Amt?                      |
| R.: Alcaide de la ciudad<br>Y los muros de Paris.  | K.: Ich! — Freilich! ich —<br>bin Schultheiß von Paris!   |
| J.: Nunca tal oficio hay.  | J.: Mein Leben hört' ich<br>nicht von solchem Amt!  |
| R.: Es merced que el Rey<br>me ha hecho<br>Por heridos que en el<br>pecho<br>Sirviendole recibi.   | K.: Für treuen Dienst und<br>ehrenvolle Narben<br>Verlieh es mir die<br>Gnade meines Königs.      |
| J.: Aveis hecho cosa dina<br>De un hidalgo como vos:<br>Sentaos mientras que á<br>los dos<br>Nos dan de cenar; camina<br>Fileto, a mis hijos llama,<br>Tomad esa silla os ruego. | J.: Dann ist es wohlver-<br>dient und wohlversehn!<br>Nehmt Platz, Herr<br>Schultheiß, bitt' ich! |
| R.: Sentaos vos que tiempo<br>hay luego.   | K.: Nein, ich folge,<br>Erst setzt Euch selber!   |
| J.: ¡Que Cortesano de fama!  | J.: Ihr gehabt Euch,  |

- Sentaos que en mi casa  
 estoy  
 Y no me aveis de mandar.  
 Yo si, que os mando  
 sentar,  
 Que en ella silla os doy,  
 Y advertid, que aveis  
 de hacer  
 Lo que os mandaré.
- Herr,  
 Wie's Brauch mag sein  
 am Hof. Dies aber ist  
 Mein Haus, und beut  
 Euch einen Ruhesitz  
 Der Wirt des Hauses  
 unter seinem Dach,  
 So nehmt ihn ohne Wi-  
 derrede an;  
 Denn Gästen ziemt's,  
 dem Hausbrauch sich zu  
 fügen!
- R.:                   Mostrais  
 Un hidalgo proceder.
- J.: Hidalgo no, que me precio  
 De villano en mi rincon  
 Pero en el sera razon  
 Que no me tengais por  
 necio!
- K.: Habt Euern Willen  
 denn, mein edler Wirt!
- J.: Was sagt Ihr da? Ich  
 bin kein Edelmann!  
 Ein schlichter Bauer,  
 haus' ich im Gebirge;  
 Um feine Sitten weiß  
 ich nicht Bescheid,  
 Doch halt' ich drauf,  
 mein Hausrecht, Herr,  
 zu brauchen!
- R.: Si á Paris vais algun  
 dia  
 Buen amigo, os doy pa-  
 labra  
 Que el alma y la puerta  
 os abra  
 En amor y hacienda mia  
 Por veros tan liberal.
- K.: Ihr braucht es freund-  
 lich, und mein Wort dar-  
 auf,  
 Führt Euer Weg Euch  
 einmal nach Paris,  
 Steht Eure Liebe zu  
 vergelten, Freund,  
 Mein Haus, mein Hab und  
 Gut zu Euern Diensten.
- J.: ¿A Paris?
- J.: Wie, nach Paris?
- R.: Pues que decis
- K.: Nun ja, Ihr kommt zu-  
 zeiten  
 ¿No ireis tal vez á Paris  
 A ver la casa Real?
- K.: Wohl einmal hin, des

Mal mi gusto persuadis.

J.: ¿Yo á Paris?

R.: ¿No puede ser?

J.: De ningun modo por Dios  
Si allá os he de ver á  
vos  
En mi vida os pienso ver.

R.: ¿Pues que vos enfada de  
allá?

J.: No aver salido de aquí  
Desde el dia en que nació  
Y que aquí mi hazienda  
está  
Dos camas tengo, una  
en casa  
Y otra en la iglesia,  
estas son  
En vida y muerte el  
rincon  
Donde una y otra se  
pasa.

Rey: ¿Segun eso en vuestra  
vida  
Debeis de aver visto al  
rey?

J.: Nadie ha guardado su ley  
Ni es de alguno obedecida  
Que del que estais mi-  
rando.  
Pero en mi vida le ví.

Königs Hof zu sehen?  
Nicht wahr?

J.: Ich nach Paris?

K.: Dann seid mein Gast!

J.: Auf keine Weise, Herr,  
und sollt' ich nirgend  
Als zu Paris Euch sehen,  
seh' ich Euch  
Wohl nimmermehr im  
Leben.

K.: Wie, so meidet  
Ihr jene Stadt?

J.: Ich such' sie nur nicht  
auf!

Ich häng' an meiner  
Heimat. Meine Berge  
Sind meine Welt, und  
nie verließ ich sie.  
Zwei Häuser hab' ich,  
dieses eine hier,  
Das andre auf dem  
Friedhof nächst der  
Kirche,  
Und so versorgt für Tod  
und Leben, Herr,  
Was überschritt' ich  
meiner Heimat Winkel?

K.: So hättet Ihr, ist's al-  
so, wie Ihr sagt,  
Nie Eures Königs Ant-  
litz noch gesehen?

J.: Herr, niemand ehrt ihn  
mehr, und hält getreuer  
An seinen Satzungen,  
als ich: doch ihn  
Gesehen, nein, das hab'  
ich nie!

Die Vergleichung dieser, ich wiederhole, relativ treuest-übersetzten Stelle mit dem Original zeigt, wie Halm weit mehr, als der wörtliche Übertrager sonst aus sprachlichen und metrischen Rücksichten nötig hat, von dem Original in vielen kleinen Änderungen abweicht, während er im ganzen doch hier Satz für Satz folgt. — Er deutet hübsch das Zögern der königlichen Antwort an. Sein weltabgewandter Juan ist zu bescheiden, keck zu behaupten, es gäbe kein solches Amt, er sagt nur, er habe noch nie von einem solchen gehört; die etwas großspurigen „Wunden, die ich auf der Brust in seinem Dienst empfang“ werden in „ehrenvolle Narben“ vereinfacht. Wenn Juan sagt: „Ihr habt eines Ritters, wie Ihr seid, würdig gehandelt“, liegt darin eine kleine Schmeichelei, die Halm mildert. Ebenso ändert er die ziemlich grundlose Schmeichelei des Königs „Mostrais un hidalgo proceder“ in die schlichtere Anrede: Mein edler Wirt — worauf Jean an den Doppelsinn des Wortes „edel“ anknüpft und die Schroffheit der Lopeschen Antwort milder wiedergibt. Dadurch wird auch ein besserer Übergang zu dem nächstfolgenden Gedanken, der Aufforderung zum Besuch in Paris, gefunden. Dann wird die gespreizte Ausdrucksweise des Originals vom Öffnen der Seele und der Pforte entfernt, und statt des „no puede ser?“ wiederholt der König freundlich seine Aufforderung: Dann seid mein Gast! Undeutsch wird freilich das „De ningun modo“: „auf keine Weise“ beibehalten; treffend aber erklärt Jean, er meide die Stadt nicht, er suche sie nur nicht auf, farbiger wird das „de aqui“ durch „meine Berge“ ersetzt, aus den zwei Betten werden zwei Häuser, und schließlich wird das steife „el que estais mirando“ durch ein einfaches „Ich“ wiedergegeben.

Nach dieser speziellen Veranschaulichung des Halm'schen Verfahrens erübrigt noch, die allgemeinen Tendenzen festzustellen, die all diese Änderungen bezweckten. Man kann, abgesehen von kleinen Einzelmodifikationen, wie sie die jeweilige Stelle erforderte und wie sie das

soeben vorgeführte Stückchen größtenteils aufwies, drei Arten von Besserungen unterscheiden: Milderung von sprachlichen Auswüchsen; Verlebendigung von Steifheiten; verfeinernde Züge zur Charakteristik. Obschon der „Villano“ frei von allen gongoristischen Ansätzen ist, enthält er doch Phrasen, die in der an sich blumenreichen spanischen Sprache lange nicht so geziert erscheinen, als sie dies bei wörtlicher Übersetzung im Deutschen tun würden. Ein Prachtexemplar verwegener Bildlichkeit wurde schon oben in Otons und Marions Auslassungen über Lisardas Handschuh angeführt. Aber auch weit geringere Fälle von geschmückter Rede-weise zu entfernen fühlte sich Halm mit Recht verpflichtet. Es mutet uns doch seltsam an, wenn ein Bauernknecht von der Tochter seines Herrn sagt, sie sei „mas bella que una rosa Alexandrina“, oder wenn ein Mädchen zu ihrem gütigen künftigen Schwiegervater sagt: „Tierra soy de tus pies“. Halm streicht in einem Fall die Rose, im anderen die Erde, läßt Aubain sagen, Rosanna sei schön, Marion dem Jean Gomard „zu seinen Füßen“ danken. Einem spanischen Dichter ist es natürlich ganz unmöglich, schlicht zu sagen: „Wenn die Sonne aufgeht“; er muß mindestens zu Ausdrücken greifen wie hier der König:

Quando de oro, azul y grana

Se viste el cielo,

also: Wenn der Himmel golden, blau und scharlachfarbig erscheint. Halm vereinfacht „Ums Morgenrot“. — Ein rhetorischer Prunk, der namentlich bei Lope bis zum Überdruß angewandt wird, ist das Kokettieren mit klassischer Gelehrsamkeit. So beruft sich im 3. Akt des „Villano“ der König bei seiner Betrachtung über die Verschiedenheit der Menschen auf folgende Autorität: „Admiraba á Filimon, filosofo de gran nombre, ver tan diferente al hombre“. Als Juan, seinen Irrtum erkennend, dem König zu Füßen sinkt, hält dieser für nötig, ihm zu versichern: „No soy Diomedes“. Das schöne Sonett im 3. Akt erhält

erst rechtes Gewicht dadurch, daß der König einflicht: „La vida humana — Socrates decia“ . . . — In der Bearbeitung ist all diese Unnatur beseitigt.

Was hier stellenweise zu viel war, ist für unser Gefühl anderswo zu wenig ausgeprägt: wir erwarten oft einen farbigeren, lebhafteren, herzlicheren oder volkstümlicheren Ausdruck, als ihn die genaue Wiedergabe des spanischen bieten würde. Auch in dieser Hinsicht hat Halm glücklichen Takt gezeigt. Wenn der Eindruck, den Lisarda auf Oton gemacht hat, in den Worten Ausdruck findet, sie sei „de gran calidad sin duda“ — zweifellos hohen Stands, so ist es dem Wesen des rasch entflammten Liebhabers mehr gemäß, wenn er ausruft: „Gauthier, sie ist ein Engel.“ Ebenso klingt es uns steif, wenn derselbe Oton, nachdem ihm Lisarda ein Stelldichlein bewilligt hat, sagt: „Hareisme un gran favor“ — während Armand ausruft: „O Wort der Wonne“. Sogar einige Änderungen nach Seite einer volkstümlichen und frischen Sprachweise, die sonst gar nicht Halms Sache ist, sind geglückt; oft ist nur ein lebendiger und populärer Ausdruck eingesetzt, der den Worten ein realistisches Gepräge verleiht; so spricht Jean statt von Landstreichern „que viven de hacer mal“ von Gesindel, das von krummen Fingern lebt; Juans Stute ist ein Wunder von Schnelligkeit „que al viento vencera“, die Jeans „ein kapitales Tier und selbstgezogen“. Sehr hübsch in diesem Sinn ist folgende Änderung, als Lisarda und Belisa den König bei Tisch bedienen:

Rey:	Quien son aquestas señoras?	König:	Ei, wer sind die beiden Engel?
Juan:	No señoras, labradoras.	Jean:	Von Engeln seh' ich nichts. Landmädchen sind's.

Eine dritte Gruppe von ganz gelegentlichen kleinen Besserungen, Zusätzen und Streichungen bezieht sich auf die Charakteristik der Personen; aber nur von dreien aus der ganzen Zahl: Clements, Marions, Rosannas. Diese

drei sind die einzigen, von denen Grillparzers Wort über die nötige Modifikation der Charaktere einigermaßen gelten mag. Daß der König in seinem Benehmen gegen Rosanna etwas weniger schmeichelnde Galanterie zeigt, daß Armand etwas schwärmerischer gehalten ist, ändert an ihrem Wesen im Grunde recht wenig und zeigt sich nur gelegentlich in einigen Äußerungen. Juan selbst vor allem ist ganz der Alte: denn es wurde ja festgestellt, daß die Halmsche Änderung des Schlusses seinen Charakter nicht umbiegt, sondern erst die letzte Inkonsequenz aus der sonst festgezeichneten Lopeschen Figur entfernt. Feliciano - Clement ist bescheidener, Constanza - Marion schüchterner, Lisarda - Rosanna inniger geworden, und alle drei drücken sich gelegentlich etwas gewählter aus, als bei Lope, wo sie kein Blatt vor den Mund nehmen. Der brave Clement, weit entfernt mit Feliciano zu fluchen: „Es possible que nacimos deste monstruo“, meint ruhig: O, warum müssen wir so ganz anders denken als unser Vater! — Sehr derb drücken sich Constanza und Belisa dem ungekannten König gegenüber aus:

Rey<sup>1)</sup>: Pues entretenedme un poco  
Que soy hombre de regalo.

Con.: Entretengale una fiera  
De las que anden por el campo.

Marion schmäht den Gast natürlich mit keinem Ton. — Nicht derb, aber für die — wenigstens im Theater — idealistischere Denkweise des 19. Jahrhunderts allzu materialistisch zeigt sich, wie schon erwähnt, Lisarda bei ihrem Stelldichein mit Oton: von einer Liebesscene, die mit vertrauensvoller Hingebung des Mädchens endet, wie bei Halm, ist keine Rede; Lisarda traut dem palaciego gar nicht; er verspricht ihr die Ehe. „Lis.: Y que se-

1) König: Unterhaltet mich doch ein bischen, ich bin ein umgänglicher Mensch.

Const.: Irgend ein Vieh kann ihn unterhalten, das über das Feld läuft.

guro deso podeis dar-me? O ton: Un papel de mi mano!  
Lis.: ¿Y por papeles quereis que yo me atreva á venturarme?“<sup>1)</sup> — Lope bringt einen realistischen Zug aus dem Bauernleben an, ähnlich wie Immermann im Oberhof, wenn er intimsten Verkehr zwischen Constanza und Feliciano schon vor der Hochzeit voraussetzt und ganz kurz nach dieser den alten Juan mit Freuden die Nachricht von Constanzas Schwangerschaft aufnehmen<sup>1)</sup> läßt. Halms schüchtern-bescheidenem Paar liegt dergleichen fern, ja der Vater hält es für unschicklich, daß sie als Brautleute unter demselben Dache schlafen, und schickt seinen Sohn in der Nacht aus dem Hause.

Es steckt eine Menge von Arbeit und viel künstlerische Überlegung in diesen massenhaften kleinen Änderungen. Mag hier und da auch ein hübscher und treffender Ausdruck aufgeopfert sein: im ganzen ist das Bestreben, alle unser Durchschnittspublikum seltsam anmutenden Stellen leicht zu modifizieren und zu glätten, durchaus erfolgreich und aner kennenswert durchgeführt. Halm hat ein ausgezeichnetes und wirksames Bühnenstück geliefert, das den Zuschauer niemals „allzu spanisch“ anmuten kann. Freilich hätte er bei größerem Konservatismus, bei Einfügung mehrerer, vielleicht schonend zu überarbeitender, jetzt ganz beseitigter hübscher Szenen dies Ziel nicht minder gut erreichen können.

Trotz dieser glatten und auch vom bühnenpraktischen, technischen und dekorativen Standpunkt aus leicht aufführbaren Gestalt, die „König und Bauer“ durch den ersten Eindentscher erhalten hat, fand das Stück doch noch einen Liebhaber, der eine Bearbeitung der Bearbeitung lieferte: August Förster hat 1887 das Lustspiel neu für die Bühne eingerichtet und dabei alles, was an scenischer Vereinfachung geschehen konnte, durchgeführt.

---

1) Lis.: Welche Sicherheit könnt Ihr mir dafür geben? O. Ein Papier von meiner Hand. Lis.: Und auf Papiere hin glaubt Ihr werde ich wagen mich preiszugeben?



Doch besitzt seine Leistung höheren Wert als die eines bloßen Theaterpraktikers: er hat in glücklicher Weise die Uneinheitlichkeit des Stils, die durch Enks Schuld in Halms Bearbeitung gekommen war, entfernt, indem er alle Prosa versifizierte. Auch leistet er in Glättung des Ausdrucks, worin Halm immer noch einiges Nachzubessernde übrig gelassen hatte, recht gutes. Försters Jean Gomard spricht entschieden noch natürlicher als sein deutscher Vorgänger, er beginnt seinen Monolog nicht mehr pathetisch mit „Dank, gütger Himmel, Dank!“ — sondern schlicht: „Ich dank’ Dir, lieber Gott“, er sagt von den hochmütigen Edelleuten nicht: „Wenn jene nun uns grobe Bauern nennen und achten unsres Namens Klang für Schimpf“ — sondern „Wenn uns die Ritter grobe Bauern nennen und mit dem Namen uns beschimpfen wollen“ —. Gute Einfügungen finden sich z. B. am Ende des 1. Aufzugs, wo der König abgehend Rosanna zuruft: „Und grüße Deinen königsscheuen Vater“, und vor allem im 3., als Jean den Palast betritt und beim Anblick des Königs sofort ausruft: „Herrgott, das ist mein Schultheiß von Paris!“ — einen solchen unmittelbaren naiven Ausdruck der Verwunderung und des Erschreckens vermisst man in dieser Scene bei Lope wie bei Halm. — Dieser letzte Bearbeiter hat erst den jovialen und leutseligen französischen König zu Heinrich IV. gemacht, wohl im Anschluß an das französische Singspiel Collés<sup>1)</sup>.

---

1) Nach Minor (Chr. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhds, Innsbruck 1889) stand in der ältesten englischen Fassung (Dodsley: *The king and the miller of Mansfield*) der französische König Heinrich II. im Mittelpunkt. — Eugen Zabel („Zur Modernen Dramaturgie, Oldenburg u. Leipzig 1899, II. Bd. S. 168—204), der einen kurzen Vergleich von „König und Bauer“ mit der Vorlage bringt, behauptet, das Stück sei erst von Halm nach Frankreich verlegt, der König von ihm in Heinrich IV. verwandelt worden. Bei Lope spiele das Stück „im tiefsten spanischen Mittelalter, das uns den Verlauf der Komödie erst wahrhaft verständlich macht“ und habe den König Alfonso von Leon zum Helden!

— Einige Verwandlungen sind erspart, was, wo es ohne Gewaltsamkeit geschehn kann, auch abgesehen von der bühnenpraktischen Bequemlichkeit, ein Vorzug ist. Die Eingangsszenen, die in Paris spielen, sind entfernt, weil den Zuschauer gleich zu Beginn zu interessieren die originelle Gestalt Jeans geeigneter ist als die doch etwas unwahrscheinlich wirkenden verkleideten Salonbäuerinnen. — Förster hat auch einige kleine Bauernauftritte neu eingeschoben, ohne dabei auf das Lopesche Original zurückzugehen, das er mir überhaupt nicht beigezogen zu haben scheint.

In dieser aufs neue verjüngten Gestalt ging das Stückchen in München<sup>1)</sup> und in Berlin in Scene und errang sich den freundlichen Beifall, dessen es heute noch überall sicher sein kann, wenn es erscheint. Es ist das einzige Lopesche Drama, das sich auf der deutschen Bühne länger halten konnte, und sein Fortleben durch mehr als sechzig Jahre hindurch gibt den Erweis noch weiterer, langer Lebensfähigkeit.

---

1) 1887, im Hoftheater, mit W. Schneider und F. Bonn in den Hauptrollen; danach im Deutschen Theater in Berlin, mit Kainz als König und Förster selbst als Jean Gomard.

## 5. Kapitel.

### König Wamba<sup>1)</sup>.

In die Reihe der Juans, Mendos u. a. stellt sich eine weitere Lopesche Figur, die, gleichfalls Mittelpunkt eines Dramas, in eigener Person jenen Gegensatz zwischen Bäuerlichkeit und Hofwesen am deutlichsten und schroffsten verkörpert: Bamba, der irkanische Landmann, wird selbst zum König erhoben, und zwar steigt er nicht langsam, von Ehrgeiz getragen, Stufe für Stufe empor, sondern unvermittelt und jäh wird er, was er sich nie träumen ließ und nie wünschte, aus seinem ruhigen arbeitsreichen, aber sorgenfreien Leben herausgerissen und auf den Thron berufen; so ist er König und Bauer in einer Person. In seiner bäuerlichen Zurückgezogenheit ist er ganz der Gesinnungsgenosse Juans, wenn er, gleichfalls die Horazische Epode paraphrasierend, den *beatus procul negotiis* preist:

No vé los homenages  
Ni los soberbios y altos torreones  
Que de sus linages  
Son eternos blasones

---

1) Ins Deutsche übertragen wurde Lopes „Rey Bamba“ von Fr. Lorinser („Aus Spaniens Vergangenheit“ 1877) und von Mor. Rapp (in der Sammlung: Spanisches Theater, Leipzig, Bibl. Institut), der nach der Vorrede zu schließen jeglichen Verständnisses für die Schönheiten des Stückes bar ist und sich in der Übersetzung hart und ungewandt zeigt.

Sus aguilas, castillos y leones  
Ni vé del rey la cara  
Ni besa del señor la mano avara.

Wahrhaftig eine Figur, die den Dramatiker, den Menschenbildner aufs höchste reizen mußte; und zwar den ernstesten Schauspieldichter, nicht den Komödienschreiber: denn schon die würdige Erscheinung des historischen Bamba mußte seine Figur im Drama vor jeder Komik schützen; von all den humoristischen Zügen der Unbehilflichkeit, mit denen sonst der nicht beim Leisten gebliebene Schuster im allgemeinen, der über Nacht zu Glanz und Ehren gekommene Bauer im besondern ausgestattet zu werden pflegt, mußte er frei bleiben. Das fühlte Lope de Vega sehr wohl, und obschon er der Mann gewesen wäre, dieses Motiv komödienhaft ganz köstlich auszumünzen, verzichtete er beim König Bamba auf jede humoristische Beimischung, von der er den Bauer der ersten Akte nicht ganz freigehalten hat; so harmlos und liebenswürdig wie er zuerst vorgeführt wird, so ernst, fest und zielbewußt muß er als König dastehen. Er wird mit dem Ergreifen des Scepters ein anderer, er spürt das Vollgewicht seiner sittlichen Aufgabe und bekommt dadurch wie von selbst die Kraft, sie zu erfüllen. Und nun der außerordentliche Kontrast: hier eine Reihe von trotzigem Kronprätendenten, die den Bauer auf dem Thron nur gezwungen dulden; daneben der zu höchsten Ehren Erhobene, der das Ziel der brennenden Wünsche seiner Vasallen erreicht hat — mühelos, doch unter Einbuße seines Lebensglücks, seines inneren Friedens; der aber trotzdem die Kraft hat, die ihm von Gott gegebene Stelle auszufüllen und seine Sehnsucht nach Ruhe und Stille aufzuopfern. Dios hace reyes — wie der Titel eines anderen Lope

---

Des Höflings bittre Ehre kennt er nicht,  
Vasallendienste, hohe Herrentürme  
Die stolzen Wappenbilder, Adler, Löwen  
Des Königs Antlitz und geküßte Hand (Rapp).

schen Stückes heißt — kann mit Recht auch als Grundgedanke dieses Dramas bezeichnet werden, oder, in moderner Formulierung: „wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand“.

Wir begreifen, daß für Bewunderer des spanischen Theaters ein solcher Stoff in der Hand eines solchen Dichters von höchstem Interesse sein mußte; wir finden es in Uhlands Tagebuch als eines der ersten Lopeschen Stücke genannt, mit denen er sich beschäftigte; seine Dolmetschversuche wurden schon gestreift. Der Hauptherold der Schönheiten dieses „vortrefflichen Stückes“ ward aber wiederum Grillparzer, der nicht nur für den idyllischen ersten Akt, sondern auch für die episch aneinandergereihten Begebenheiten der beiden folgenden warme Begeisterung hegte und gerade hier Gelegenheit fand, eine Haupteigentümlichkeit des Lopeschen historischen Dramas, die den Gesetzen des neueren freilich zuwiderläuft, auseinanderzusetzen: die an und für sich unnütz und entbehrlich scheinende Episode des in der Felsenhöhle verschlossenen prophetischen Gemäldes ist ihm, der sich allmählich wie keiner in Geschmack und Denkweise des spanischen Publikums hineinzusetzen wußte, eine „Großartigkeit“, durch die es Lope de Vega gleich Euripides verstehe „noch gegen Ende der Fabel neue Aussichten zu eröffnen und das Gemüt emporzuheben.“ — Die literarische Geschichtschreibung hat dem Lob, das ein kongenialer Dichter hier spendet, nicht durchweg beistimmen können. Klein hat das Stück verspottend zerpfückt, „was nicht schwer war“, wie Menéndez y Pelayo bemerkt, der selbst meint, „El elogio (Grillparzers) puede parecer extremado, y conviene reservarle para otras obras de Lope de Vega, entre tantas como hay admirables dentro de esta seccion“ (d. h. unter den historischen Stücken). *Ausg. d. span. Akademie Bd. VII S. XXV.*

Wenn für Grillparzer der große historische Zug und wohl auch die ihm persönlich verwandte Neigung des

Helden zur Weltflucht das anziehendste in dem Stück war, so fühlte Enk am meisten Sympathie mit dem Grundgedanken: Dios hace reyes; die Hauptsache ist für seine Beurteilung also das sittliche Moment, und der große Gegensatz in diesem kontrastreichen Stück nicht wie für Grillparzer der zwischen hoch und nieder, Zufriedenheit und Ehrgeiz, innerem Frieden und Unfrieden, sondern der zwischen Sittlichkeit und Unsittlichkeit. „Es ruht“, schreibt er (Studien S. 32) von dem Drama, „auf einer historischen Grundlage, auf der Tatsache nämlich, daß es zunächst Lust und Grausamkeit der vier letzten gotischen Könige waren, welche das Unglück der maurischen Invasion über Spanien brachten und es in einen 700 jährigen Kampf gegen die Araber verwickelte . . . Die wohlthuende Milde und natürliche Großmut des Bauers Wamba im Gegensatz zu dem verbrecherischen Ehrgeiz Erwigs wie zu der Wüstheit des Griechen Paulus und seiner Genossen.“ In den ersten Monaten des Jahres 1838 muß Enk das Stück kennen gelernt haben, er schreibt Anfang April an Halm von vier Schauspielen des 1. Bands, „die bei einigem Geschick zu solchen Bearbeitungen treffliche Bühnenstücke geben.“ Diesmal wirkte seine Anregung unmittelbar befruchtend, die Lektüre auf seinen Schüler unmittelbar zündend. Anfang Juli 38 empfiehlt Enk den „Bamba“ nochmals namentlich zur eventuellen Bearbeitung, aber schon am 1. Juli (laut Datierung des Konzepts) hatte Halm mit der Bearbeitung begonnen und bewältigte den ersten Akt in schnellem Anlauf, hoffte wohl sogar mit Enk, die Arbeit in Kürze ganz zu erledigen, denn am 24. Juli erklärte er Wolf brieflich, den 1. Band wegen eines Stückes, von dem er sich nicht trennen könne, noch behalten zu wollen<sup>1)</sup>. Differenzen mit Enk, der sich am 31. Juli gegen die

---

1) Nach Schlossar, Halms ausgew. Werke I, S. 18. — In jene Zeit fällt Halms Zusammentreffen mit Uhland; schade, daß König Wamba daraus nichts gewonnen hat.

Änderung des Wunders mit Recht wehrte, hemmten die Vollendung des ersten Aktes nicht. Dann begann, wie so oft, die Lust zu erlahmen, zumal Enk wohl keine Freude an dem bisher geleisteten zeigte und über die Fortsetzung Meinungsverschiedenheiten entstanden (Ende August 38). Bald verdrängte die Arbeit am Villano den König Wamba vollständig; ein Jahr nachher wollte Halm sich einmal an den 2. Akt wagen (20. Juli 39), doch wurde nicht viel zu Tage gefördert; auch die am 2. April 1859 ganz plötzlich wieder erwachte Lust reichte nur zur Abfassung einer kurzen Scene von 80 Versen hin. Am 2. Juli 1869 endlich, genau ein Menschenalter nach den ersten Entwürfen, zur Zeit jener Nachblüte spanischer Interessen, der wir beachtenswerte Anfänge zur Bearbeitung des „Richters von Zalamea“ verdanken, wird ein vierter Ansatz gemacht, der aber auch nicht weiter als bis zur Vollendung des 2. Aktes führt.

„Die Arbeit ist eine leichte!“ hatte Enks Enthusiasmus dem dichtenden Freund zugerufen und diesen dadurch anfangs über die Schwierigkeiten hinweggetäuscht, die sich aber nachher um so höher auftürmten und den Weg versperreten; sobald Halm ihrer inne wurde, begann er in den größten Fehler des Bearbeiters zu verfallen und die Dinge, die dem modernen Geschmack seltsam vorkommen mußten, nicht vorsichtig vermittelnd abzumildern und möglichst schonend zu modifizieren, sondern sie radikal zu beseitigen und die Lopeschen Eigenheiten und Sonderbarkeiten teilweise durch Plattheiten zu ersetzen. Umsonst wandte sich Enk dagegen (31. Juli 38): „Ich bitte Sie, über die Lopeschen Stücke sich ja einen festen Begriff zu bilden! So weit ich ihn kenne, ist bey jedem der zur Bearbeitung geeigneten Stücke etwas zu wagen; aber eben das zu wagende ist meistens die poetische Blüthe des Stückes. Und darum ist für einen bearbeitenden Dichter eben wieder nichts zu wagen. Überdies: der hier wagt, und bei dem die Hunde kuschen, ist Lope; für Ihre metamorphisierten Wunder wird man

Sie anbellen und mit Recht. Überdies muß man vor einem Menschen wie Lope Respekt haben und darf nicht willkürlich mit ihm verfahren.“ — Das war ein gesunder und künstlerischer Standpunkt. Halm aber konnte sich auch in der Folge bei der Ausarbeitung des 1. Akts nicht versagen, in seiner freien Wiedergabe immer weiter zu gehen und einen fast selbständigen Wamba zu schreiben, der mit dem Lopes nur den Stoff gemein hat. Zu diesen Änderungen veranlaßte ihn nur eigenes Gutdünken, und er ging mit völliger Willkür vor, ohne seine historischen Studien oder andere dramatische Behandlungen des Stoffes heranzuziehen. Aus Aschbachs „Geschichte der Westgothen“<sup>1)</sup> hat er nur zwei Namen, Hilderich und Wittemer, und vielleicht eine kleine dort erzählte Episode, etwas umgebildet, aufgenommen; Zorillas „Rey loco“ kam ihm später vielleicht zu Gesicht, doch wüßte ich keinen Zug zu nennen, den er dem bekannten Don-Juan-Dramatiker verdankte.

Der Inhalt des Lopeschen Stückes sei kurz wiedergegeben:

(1. Akt). König Recisundo spricht im Kreis seiner Vasallen gegen die höchst verderbliche Ketzerei der Pelagianer, als Atanagildo zu ihnen tritt und von einer unerhörten Wundererscheinung erzählt, die dem Prälaten Ildefonso zu Teil ward: um Mitternacht hat sich vor seinen Augen plötzlich das Dach der Kirche und der Himmel geöffnet, die Mutter Gottes hat sich zu ihm hinabgeneigt und ihm ein Meßgewand überreicht. Der König bricht sofort auf, den Gottbegnadeten zu suchen, Ervigio bleibt allein zurück und legt seine Berechtigung und seine Begierde, Nachfolger auf dem westgotischen Thron zu werden, in einem Monolog dar. — Bamba und Sancha treten auf, ein junges Bauernpaar aus der Nähe von Ircana in Asturien. Bamba ist, nicht zu seiner Freude, genötigt, in das Dorf zur Alcaldenwahl zu gehen. Er gibt seiner Liebe zur heimischen Hütte, seiner Ab-

1) J. Aschbach, Geschichte der Westgothen. Frankfurt 1827.



neigung gegen das Getriebe der Städte und die kriechenden Hofleute beredten Ausdruck; auch Alcalde zu werden, brächte ihm wenig Freude, während Sancha dies doch halb und halb wünscht; sie trennen sich zärtlich. — Recisund ist gestorben, der Streit um die Nachfolgerschaft entbrennt; Teofilo, der siegreiche Feldherr des Reichs, Atanagildo, Atanarico, Rudolfo und Ervigio treten nacheinander auf und machen ihre Ansprüche geltend. Ataulfo, ein ehrwürdiger Greis, allerdings selbst nicht frei von Herrschergelüsten, bringt den Hader vorläufig zum Stillstand, indem er auf den Papst als die oberste Instanz auch in solchen Streitigkeiten verweist. Alle Prätendenten brechen nach Rom auf. — Bamba ist im Wald mit Holzschlagen beschäftigt, plötzlich fällt von einem Baum eine Blumenkrone nieder, der noch mehrere andere folgen; schließlich sieht er, wie sich aus einem Busch ein Arm hervorstreckt, der ihm die Königskrone entgegenhält, mit der Aufforderung, sie zu nehmen, da sie sonst fallen werde. Bamba fühlt sich nicht verpflichtet, der Krone einen Dienst zu erweisen, und geht. — In der Alcaldenstube versammeln sich allmählich die Dorfhäupter zur Wahl, Cardencho, der bisherige Ortsvorsteher, stützt sich noch grob auf seine kurzlebige Würde, bis Bamba erscheint und durch alle Stimmen zum Alcalde erhoben wird, eine Ehre, die er anfangs zurückweist, deren er sich dann aber sofort durch Erweis von Menschenfreundlichkeit (Kleidung eines armen Bettlers) und Gottesfurcht (Anschaffung eines Heiligenbildes für die Gerichtsstube) würdig erweist. Er wird gebeten, ein Kind aus der Taufe zu heben, das, als er es in die Arme nimmt, plötzlich spricht: Bamba es rey. — Dem Papst verkündet ein Engel, daß ein Bauer namens Bamba, der mit einem weißen und einem roten Ochsen pflügend gefunden werden würde, König der Goten sein solle, und die Großen machen sich auf die Suche, die (2. Akt) 300 Tage lang vergeblich bleibt, bis sie endlich den pflügenden Bauer erblicken, auf den alle diese Zeichen zutreffen

und der auch gleich darauf vom Hause her als Bamba angerufen wird. Sie huldigen ihm, er meint, sie wollen ihn höhnen, doch als sie ihn ihres Ernstes versichern, ruft er aus, er könne ebensowenig König sein, als sein Stab Blüten treiben: augenblicklich sprossen Blüten aus seinem Treibstachel hervor, und, von der Macht des Wunders überwältigt, unterwirft er sich dem göttlichen Willen und nimmt mit der nicht wenig überraschten und kindlich erfreuten Sancha Abschied von der Heimat. — Alican, ein Mohrenfürst, und Paulo, ein Grieche, verständigen sich, noch auf afrikanischem Grund, über spanische Eroberungspläne. — Die Goten führen Bamba in Toledo ein und zeigen ihm die Hauptgebäude, Kirchen usw., wobei seine Gottesfurcht und Demut immer hervortritt. Nach einer abermaligen kurzen Scene zwischen Alican und Paulo, die nun schon in Spanien eingefallen sind, erscheinen Bamba und Sancha auf dem königlichen Thron, Gnaden austeilend. Der König gibt einen besonderen Beweis seiner edlen Gesinnung, indem er den jungen Teodoreto, Recisunds Sohn, der vor ihm geflohen war, zu seinem Thronfolger erklärt. Der Bericht von Alicans Einfall sprengt die Versammlung, Bamba ruft zu den Waffen. — Auf die Nachricht vom Herannahen des Bauernkönigs spricht Alican seine Verachtung aus, als sie sich aber bald darauf im Zweikampf begegnen, setzt Bamba ihm so hart zu, dass er sich ergeben muss. Paulo kommt dazu, und seine freundschaftliche Fürbitte für den Mauren rührt Bamba derart, dass er beide bittet, ihm als seine Gäste nach Toledo zu folgen.

(3. Akt.) Paulo stiehlt sich immer mehr in Bambas Vertrauen, rechtfertigt es aber schlecht, indem er, zum Feldherrn gegen aufständische Biscayer ernannt, sich als Kronprätendent, von mehreren Großen unterstützt, an deren Spitze stellt. — Bamba wird als Herrscher in verschiedenen Scenen vorgeführt: er erklärt seiner Sancha die neuen Sätze von Maß und Gewicht, ordnet die spanischen Bistümer und hat für alle Bittsteller ein offenes

Ohr, auch für seinen alten Freund Cardencho, den er mit Rührung empfängt. Paulo ergibt sich mit seinen Anhängern ausschweifender Lustbarkeit, als die Nachricht gebracht wird, der König habe all ihre Streitkräfte schon überwunden; festgenommen, begegnet er Bamba mit höhnischem Trotz. Ein maurischer Gefangener weisagt Ervigio dessen Schicksal: Ervigio wird Bamba töten und König werden, später aber soll infolge Haders und Entartung der Könige Spanien von den Arabern Unterjochung leiden, von denen erst Philipp II. das Land endgültig säubern wird. Ervigio wünscht dies alles auf Leinwand gemalt und in einer Höhle niedergelegt zu sehen, was auch geschieht. Kriechend macht er sich dann um Bamba zu tun: dieser bittet, ihn allein zu lassen, und wirft sich im Gebet vor Gott nieder. Er schläft ein, ein Engel erscheint ihm und verkündet Bambas und Sanchas nahes Ende. Erwacht, fühlt der König sich durstig und bittet Ervigio, ihm einen Trunk zu reichen; er weiß, daß er jetzt vergiftet werden wird, trinkt aber dennoch, ja er ernennt, schon sterbend, Ervigio zu seinem Nachfolger. Sein letztes ist ein Trosteswort und eine Umarmung für Sancha.

Die erste Frage, die sich für Halm erhob, war natürlich, an welchem Punkt der Handlung er seine Bearbeitung einsetzen lassen sollte. Die rein epische Eingangsscene, die Lopes Neigung zur Herstellung eines großen historischen Zusammenhangs und zur Einflechtung von Lokalsagen und Heiligenlegenden entspricht, konnte er natürlich nicht brauchen<sup>1)</sup>. Er streicht aber auch die ganze erste Scene zwischen Sancha und Bamba und verwendet deren Motive teilweise später. Sein Held wird zuerst durch den Mund anderer charakterisiert. Die ersten Auftritte der gotischen Großen verlegt er weiter

---

1) Enks Angabe über die Exposition „der Nachricht von Recisunds Tod auf dem Marsch“ ist nicht recht deutlich (Ende Juli 38).

nach hinten und beginnt also mit den Alcaldenscenen, die er verbreitert und auch sonst mannigfach modifiziert. Cardenio ist ein bei der Gemeinde hochangesehener Greis, der abdanken will, weil sein Alter ihn nach seiner Meinung untüchtig macht. Sein Nachfolger, der schon bestimmt gewesen war, Morcon, ist plötzlich gestorben; nun wird überlegt, wer die Stelle übernehmen soll, und unter anderen kommt auch auf Wamba die Rede, der zur Zeit der Wahl im Wald geblieben ist und jetzt in seiner Abwesenheit erkoren wird. — Dadurch, daß Halm darauf verzichtet, Wambas Berufung zum Königtum durch die zauberhaft erscheinende Krone vorzuführen, war er nun wohl gezwungen, die überirdische Willenskundgebung auf andere Weise nachzuholen; damit ist aber nicht motiviert und entschuldigt, daß er den größten Eingriff in Lopes Stück tut und das ihm aus unersichtlichem Grund nicht zusagende Kronenwunder Lopes, das, wenn nicht bühnenwirksam, so doch originell ist, beseitigt, um es durch ein ohne jede Veränderung entlehntes Shakespearesches Motiv zu ersetzen. Die Übernahme ist so offensichtlich, daß jedem, auch dem relativ Literaturunkundigen, die Ähnlichkeit sofort in die Augen springen muß. Es besteht die genaue Analogie: Wamba — Macbeth<sup>1)</sup>; Alcalde von Ircana — Than von Glamis; König von Spa-

---

1) Unabhängig von Halm scheint die an und für sich bestehende Ähnlichkeit zwischen dem Macbeth- und Bambastoff sich dem italienischen Historiker Cesare Cantú aufgedrängt zu haben, der — übrigens Calderon für den Autor haltend — mit seiner Parallele zwischen beiden ein falsches Licht auf Bamba wirft: *Levando a battesimo il neonato d'un consigliere la creaturina si mette a dire: „Vamba tu sarai re“.* I contadini guardanse attoniti; e questo pronostico, unito al miracolo della foresta, turba e inquieta il cuore di Vamba, quanto esaltarono quello di Macbeth le streghe in Shakespeare. — Er stellt sich im übrigen in die Reihe der Bewunderer des Stücks und teilt hinsichtlich des dichterischen Grundgedankens Enks Meinung: *Egli (V.) era l'uomo predestinato alla salvezza della Spagna; Pindisciplina e il disordine dei signori mostra qual sarà ormai la sorte del paese.* (Documenti della letteratura. II, S. 309. — Turin 1891.)

nien — König von Schottland. Und um sie noch weiter zu treiben, hat Halm einen Banquo neueingeführt, eine gänzlich unnütze Figur, Ruego, der mit Neid dem Steigen Wambas zusieht und, als Bauer weniger vorsichtig im Verbergen seiner Gefühle denn der schottische Feldherr, Wamba schmähend und der Zauberei anklagend, die Wahlversammlung betritt: er und Wamba, so berichtet er, haben im Walde eine alte Hexe getroffen, der Wamba gutes erwies; bei späterem Zusammentreffen begrüßte sie ihn mit dem Ruf: „Ich grüße Dich, Alcalde von Ircana!“ — und schließlich: „Heil König Wamba!“ Zu gleicher Zeit mit dem Alcaldenruf aber erscholl vom Dorfe her das Frühgeläut, und das war die Zeit von Morcons Tod; die Alte verschwand schließlich spurlos und war nicht mehr zu finden, denn, möchte man hinzufügen, „die Erde bildet Blasen, wie das Wasser“ . . . — Es dauert nicht lange, so kommt die Nachricht von Recisunds Ende, was Ruego zu neuer Entrüstung über Hexerei und Teufels-spuk veranlaßt.

Es ist wirklich schwer zu begreifen, daß ein Mann von Geschmack und dichterischem Empfinden sich diese Änderung zu Schulden kommen ließ, und man kann nur Enk beistimmen, der bei der ersten Nachricht hiervon schrieb: „Das Wunder ändern? Pessime!!!!“

Halm hat im übrigen die fast ganz neu gedichteten Wahlscenen nicht unlebendig gestaltet, doch fehlt wieder jener natürlich-kraftige Ton, den Lope in solchen Auftritten anzuschlagen weiß, und ist oft einer breiten Rederei gewichen. Ein Beispiel; Cardencho begrüßt den eintretenden Bamba bei Lope mit den Worten: „Siempre venis, Bamba, con boca de risa!“ Halm bringt den Zug auch, aber übertrieben, fast karikiert anmutend; es wird erzählt:

Als jüngst der Wolf die Herden uns zerriß,  
Da ging er lachend hin und schlug ihn lachend  
Und lachend kam er heim . . . .

Der Bearbeiter läßt Sancha an den Wahlunterhandlungen

teilnehmen und ein geläufiges Mundwerk entwickeln. Die reizende Naivetät des Kindes, das Luftschlösser baut, zeichnet sie bei Lope aus, wenn sie vom Königwerden spricht und das gar nicht übel findet: hier fällt die Prophezeiung, die Ruego bringt, gleich „einem Gewicht in ihre Brust“ und ruft lebhaften Ehrgeiz in ihr wach. Geradezu albern wirkt es, wenn sie gegenüber den Glückwünschen zur Wahl ihres Mannes Verwirrung und bäuerlichen Stolz markieren soll:

Liebwerte Nachbarn,

Die Ehr' ist groß — ihr aber seids nicht würdig —

Will sagen, wir — Ihr seid gemeine Leute —

Nein, nein, wir sind es . . .

Als Wamba endlich hinzukommt und von der Wahl hört, ist seine Weigerung ganz geschickt ausgeführt:

Seht, Angstschweiß trifft mir von der Stirn!

Erwägt doch nur, ich taug' nicht zum Alcalden,

Ich bin zu lustig, keiner fürchtet mich,

Ich bin zu grob; ich kann' nicht Thränen, nicht

Der Macht der Bitte widerstehen! Auch

Ist mir's verhaßt, zu keifen und zu schelten . . .

worauf es freilich phrasenhaft anmutet, wenn der Bauer Lisardo schließlich auf Wambas Frage, wer ihn zwingen könne, erwidert:

Deine Pflicht! Du bist

Ircanas Sohn! Es hat Dich aufgezogen

Und jetzo, wo es Deines Arms bedarf,

Willst Du, das Kind der Mutter, ihn versagen!

Die Wahl zum Alcalden erzielt bei Wamba eine Metamorphose, die der Leser mit Mißbehagen gewahr werden muß: sofort wird er pathetisch. Ist es schon steifer als bei Lope, wo der alte Cardencho gar nicht abwarten kann, bis der übliche Festtrunk gehalten wird, und gleich nach der Wahl um Wein ruft, wenn bei Halm Wamba in wohlgesetzter Rede alle Bauern zum Trunk ins Wirtshaus lädt, so wird er vollends bei der Aufzählung der geplanten Verbesserungen, mit der er sehr schnell bei

der Hand ist, was beim Amtsantritt immer einen schlechten Eindruck macht, ganz unbäuerlich geschraubt:

— — — Sei fünfzig Jahr ein Schelm und Du

Bist ehrlich! Nein, das Alte ist nicht heilig;

Das Gute ist es, wär's von gestern her.

Nicht Jahre sind die Bürgen innern Wertes,

Verkehrtes, alterts auch, es bleibt Verkehrtes!

Die im spanischen noch folgende zweite Prophezeiung aus dem Mund des Kindes, wobei echt Lopisch Cardencho fragt:

¿Eh? ¿Que dijo? ¿Papá? ¿caca?

mußte natürlich schon wegen der Schwierigkeit der Bühnendarstellung wegfallen. Doch hat Halm auch gegen Enks Rat darauf verzichtet, dies neue Wunder erzählen zu lassen.

Nach dem Abgang der Bauern bleiben Sancha und Bamba allein, und es wird nun einiges aus der weggefallenen Anfangsscene nachgeholt, so das Gespräch über die Mühen und Lasten des Königstums, mit wörtlichen Anlehnungen an die Vorlage. Halm hat hier wie anderwärts das Bestreben, seinen Wamba in der Unterhaltung mit Sancha noch ungezwungener zu zeichnen, als dies Lope tut; umsomehr kontrastiert es dann mit dem Pathos der ernstesten Stellen. Der spanische Bamba ist immer männlich und gelassen, nie kindlich, auch nur gelegentlich lustig, aber, als Bauer wenigstens, stets heiter; Lope scheut sich nicht, ihm bisweilen auch derbe Worte in den Mund zu legen. Der Bearbeiter vermeidet das; dagegen hat er wenigstens einen anderen, nicht minder echten und bäuerlichen Zug beibehalten: ein Küchenezettel darf nie fehlen, wo bei Lope Landleute auftreten, und so belehrt denn auch Sancha ihren Mann, was sie ihm in den Quersack gesteckt hat und was es zu essen gibt, wenn er heimkommt. Halm hat dies gar nicht übel schon gleich am Anfang untergebracht, sodaß Wamba bei seinem ersten Auftreten sich gleich bei Sancha erkundigt, was ihm zu Mittag vorgesetzt werden wird.

Man muß dieser ersten Halm'schen Szenenreihe, die im ganzen eine völlig verunglückte Umdichtung des Lope'schen 1. Aktes bringt, eine gewisse Bühnenwirksamkeit nachrühmen. Und bühnengeschickt wie schon die Benutzung der Musik zur Andeutung des Wechsels der Stimmung — die Tanzmusik geht in ein *de profundis* über — ist auch in hohem Maße die Konzentration der Szenen, die, bei Halm viel dramatischer als bei Lope, den Kronstreit behandeln. Der Eingangsscene im Dom kann man vollen Beifall schenken, freilich scheint wieder eine Scene aus Shakespeare (Heinrich VI, 1. Teil, I, 1) vorgeschwebt zu haben. Ervigio, der bei Halm nicht dazu kommt, seinen — von Grillparzer so gelobten — Eingangsmonolog zu sprechen, ist dennoch wirksam aus der Reihe der anderen Prätendenten durch einige gewichtige Reden bei Seite herausgehoben. Hier treten nun freilich nicht, wie in der Vorlage, die Bewerber einzeln, einer nach dem anderen, auf, was vielleicht doch noch lebhafter gewirkt hätte, sondern sie sind alle gleich von Anfang an versammelt; dafür hat der Bearbeiter aber erfolgreich versucht, sie zu differenzieren. Bei Lope begründen alle Prätendenten ihre Ansprüche mit ihrer Abstammung und ihren Heldentaten, was eintönig wirkt<sup>1)</sup>; bei Halm rühmt Hilderich seinen Reichtum, Wittimer hebt seine bisherige Stellung als Siegelbewahrer hervor, Erwig mahnt an seine tapferen Taten, Atanagild weist auf seine Abstammung von Leovigild hin, Ataulph macht seine Weisheit und lange Lebenserfahrung geltend. Und durch das Herbeiziehen eines bewaffneten Chors, der die erste Zeit drohend den Hintergrund füllt

---

1) Teofilo: Justo será que quede satisfecho  
Y el reino se me dé pues soy godo  
Y lo tengo ganado de derecho.

Ervigio: ¿Y no imagines que soy godo y todo?

Rodolfo: ¿Que soy godo tambien no consideras?

Atanagildo: ¿Y yo serlo tambien no me acomodo?

Ataulfo: ¿Y yo nací en las partes extrangeras?



und im Augenblick höchster Spannung unter kriegerischem Lärm hervorstürzt, um in der Kirche mit den Waffen den Zwiespalt zu enden, hat sich Halm einen äußeren Bühneneffekt ersten Ranges gesichert. Auch tritt Ataulph hier im Moment größter Erregtheit zwischen die streitenden Parteien, nicht wie bei Lope erst nachdem sich der Sturm etwas gelegt hat, und bringt den rettenden Gedanken vor, die Entscheidung einer höheren, halb göttlichen Instanz zu überlassen.

Nun aber diese göttliche Instanz! Enk hatte den ganz vernünftigen Vorschlag gemacht, den Papst durch einen alten Einsiedler zu ersetzen. Halm aber, der in dem unter den Westgoten spielenden Drama auch gern einmal germanische Religionsaltertümer bringen will, macht das ganz anders: nicht der Papst ist für diese halbheidnischen Goten höchste Autorität, sondern eine Seherin, eine Freundin Alarichs des Großen, die genau nach dem Vorbilde der römischen Sibylle ein Buch hinterlassen hat, aus dem in kritischen Zeiten des Reichs Rath erholt zu werden pflegt. In älteren Halmschen Handschriften heißt diese Seherin Welleda: für den Druck taufte der Dichter sie um und zierte sie mit dem allerdings gut germanischen „Namen“ Voluspa, mit dem Accent auf der zweiten Silbe. Volúspas Buch liegt, biblisch mit 7 Siegeln verschlossen, in König Tulgas Sarg — hätten wir es nur! — Es wird hervorgeholt, Wittimer, der alte Runen lesen kann, entziffert die Prophezeiung; Halm hat in ihrem Wortlaut, über Lopes Schlichtheit hinausgehend, Ausschmückungen angebracht<sup>1)</sup>. Hat nun Lope seine

---

1) Lope: Dios ne quiere que ninguno

De estos sea rey, que rey tiene elegido

El cual arando se hallará en España

Con dos bueyes, un rojo y otro blanco

El cual tendrá por sobrenombre Bamba.

Halm: Sieh, unter buntgefärbtem Dach

Da wirst Du Deinen König finden,

Und End' und Anfang wird sein Thron sein.

Goten vielleicht etwas zu modern spanisch-katholisch handeln lassen, so kann man mit dem pseudo-altertümlich germanisch-heidnischen Auskunftsittel Halms doch noch weit weniger einverstanden sein. — Übrigens darf sich bei ihm Erwig noch gegen die übernatürliche Entscheidung wehren, während im Original nach der Auskunft, die der Papst gegeben hat, gerade dieser stürmischste Prätendent der erste ist, der sagt: „Busquese luego, pues son cosas guiadas por el cielo“, was ein guter Zug ist.

Wenn Halm, wie wir wohl berechtigt sind anzunehmen, den Griechen Paulus ebenfalls zu einem Hauptfeind Wambas und zu einem Gegenspieler im Sinne des Dramas machen wollte, so war es nur berechtigt, daß er zu Beginn des 2. Aktes die Exposition durch Vorführung der zweiten Gegenpartei, Britomars und Paulus', vervollständigte. Dabei zog er geschickt drei Lopesche Szenen zusammen. Der spanische Dichter führt den König der Araber (Araber) erst noch auf heimischen Grund und Boden vor, eine spätere Scene zeigt ihn in Spanien gelandet, in einer dritten endlich wird kurz der religiöse Konflikt erörtert, vor den der Grieche gestellt ist, freilich in anderem Sinne als bei Halm<sup>1)</sup>. Die Konzentrie-

---

Und sieh an einem Tisch von Eisen  
Aus irdnem Topfe wird er speisen,  
Und Blumentriebe wird entsenden  
Der dürre Stab in seinen Händen!

An die Prophezeiung von den Ochsenn knüpft später Paulo die wenig schmeichelhafte Auszeichnung seiner beiden Anhänger:

Los dos bueyes sois los dos  
Que commigo estais arando  
Y el bien de España aumentando  
Por inspiracion de Dios.

1) Bei Lope beschwert sich Paulo über die Schändung christlicher Heiligtümer durch die Araber und bittet den König, Einhalt zu gebieten:

Alicán: Tu consejo es sano y justo  
Y asi, Paulo, te prometo,

rung und Vorwegnahme der Scenen ist auch insofern durchaus gerechtfertigt, als der Einfall der Araber nun mit dem Fehlen eines Herrschers in Spanien motiviert werden kann. — Der Inhalt der Scenen und namentlich das Verhältnis von Paulus zu dem Araberfürsten ist von Halm gänzlich verändert worden. Schon in des letzteren Namen findet sich eine Wunderlichkeit, da er Britomar getauft ist, also germanisch; ursprünglich sollte er König von Getulien sein. Aus Aschbach hat Halm diese veränderten Bezeichnungen, soviel ich sehe, nicht geschöpft. Der Mohrenfürst heißt Okba in der Geschichte, und Alican bei Lope, wo das Verhältnis zwischen ihm und Paulus historisch richtig dargestellt ist: der Grieche ist der hochgeehrte Feldherr, der Leiter der Expedition, der Maure fühlt sich ihm schon im Voraus verpflichtet, und mit dem Lohn, den er in Aussicht stellt, eröffnet Lope etwas kindlich eine welthistorische Perspektive:

Si acaso, por tu industria, á España tomo

Yo te prometo, Paulo, por Mahoma

Subir tu Grecia y abatir su Roma. <sup>1)</sup>

Halm hatte offenbar das Bestreben, für Paulus noch mehr Interesse zu erregen, und es schien ihm eine Steigerung der Wirksamkeit dieser Figur, wenn er sie möglichst tief, bis zur sklavischen Unterwürfigkeit, drückte, dabei aber ihren Ehrgeiz ins maßlose trachten ließ: er ist ein Geschöpf Britomars, muß vor diesem im Staube liegen und den Fuß des Mohrenfürsten auf seinem Nacken dulden, sich Hohn und Schmähung wegen seines Glaubens gefallen lassen, gegen dessen Heiligtümer er selbst vanda-

---

Que tu gusto tenga efeto

Pues siempre estás con mi gusto!

1) „Gewinn ich Spanien durch Dein Verdienst,

Dann Paulos, bei Mahoma seis geschworen,

Sei Griechenland Dein und Rom Dir zu Füßen“ —

übersetzt Rapp nicht nur metrisch sondern auch sprachlich sehr anfechtbar; der Sinn des letzten Verses ist: Griechenland zu erhöhen und Rom niederzuwerfen.

lich vorzugehen verspricht — um sich dann aber desto machtvoller aufzurichten und, alleingelassen, seine hochfliegenden Pläne, seine Racheschwüre auszusprechen. Vielleicht wollte Halm drei Arten von Kronanwärttern einander gegenüberstellen: Erwig, den berechtigten, der infolge höherer Fügung zurücktreten muß, Paulus, den gänzlich unberechtigten, niederen, sklavischen, dem nichts auf die Krone Anspruch gibt als maßloser Ehrgeiz, und Wamba, den niedrigen und ehrgeizlosen, der zu dem gezwungen wird, was die anderen brennend begehren und nicht erreichen.

In den noch folgenden Szenen, die Wambas Aufindung und Erhebung zum König behandeln, hat Halm, wie unumwunden zuzugestehen ist, durch eine Reihe von Umstellungen und kleinen Einschiebseln einen sehr glücklichen Aufbau erzielt, der den Lopeschen an Geschlossenheit und Wirksamkeit übertrifft, freilich im Detail wieder recht hübsches verloren gehen läßt. — Gut ist gleich der Anfang, daß nämlich den auf der Suche begriffenen gotischen Großen ein Bote nachgeschickt wird, der sie — mit Anklängen an den Ratherrnbericht in der Jungfrau von Orleans — von dem Einfall der Alarben, der Not des Landes in Kenntnis setzt. Angesichts dieser Gefahren sind die Großen schon halb und halb entschlossen, auf Erfüllung der Prophezeiung zu verzichten, und Erwig sieht seine ehrgeizigen Pläne der Verwirklichung nahe. Ein geradezu vortrefflicher Zug ist nun, daß er auf Wamba aufmerksam wird und ahnungslos dessen Säen und Pflügen mit der Tätigkeit vergleicht, zu der ihn selbst das Geschick berufen zu haben scheint.

Darauf schiebt der Bearbeiter eine retardierende Scene ein, die Wamba und Sancha in ihrer eigentlichen Sphäre, bei der Feldarbeit, vorführt. Sanchas Antrittsliedchen: „Der Mendo ist nußbraun und blond ist der Blas, und wer schlägt die Zither wie Pedro Rapaz?“ ist Halms Eigentum und hat verschiedene Metamorphosen durchgemacht, um zu seiner jetzigen, ganz hübsch volks-

tümlichen Gestalt zu gelangen. Thema des Gesprächs ist nochmals die Frage des Königwerdens, wobei denn Sancha, die bei Lope erst wieder nach der Erhebung Bambas auftritt, als eine unschuldige Lady Macbeth des Gatten Ehrgeiz zu erwecken sucht, was ihr aber ebenso wenig gelingt wie den gehäuften Wundern bei Lope, die auch Bambas Seelenruhe und Zufriedenheit nicht erschüttern<sup>1)</sup>. Der Auftritt bei Halm ist sonst ganz frisch und munter, Wamba zeigt einige Tellallüren. Ein Zug in dem sonst selbständig gestalteten Dialog ist aus Lope genommen, aber scherzhaft umgebogen: dort regen sich in dem künftigen König kriegerische Instinkte, er erklärt, schon längst wäre er in den Krieg gezogen, wenn ihn Sanchas Liebe nicht zuhause festhielte; bei Halm sagt Wamba im Spaß, um seine Frau zu erschrecken, er habe große Lust, Soldat zu werden. Hier ist also einmal ein Fall gegeben, in dem die Bearbeitung dem Original an Natürlichkeit und Frische überlegen ist, und ein eben solcher liegt in dem kurzen Monolog vor, der zu dem Auftritt der Fürsten überleitet: Lope hat da seinen Bamba im augenscheinlichen Bestreben, den Kontrast zur folgenden Erhöhung recht scharf zu markieren, in einer sowohl inhaltlich als formal zu kunstvoll gebauten Rede nochmals seine Zufriedenheit mit seinem Stand, das völlige Fehlen jeden Ehrgeizes betonen lassen. Die Bearbeitung kürzt und vereinfacht hier wesentlich, indem sie namentlich auf alle Anklänge an Horazens Epode verzichtet.

Auch zu dem allmählichen Erkennen des Gottgewollten durch die Fürsten hat Halm einige bessernde Züge geliefert. Bei Lope sehen sie schon aus weiter Ferne den Pflügenden, eilen heran, hören ihn beim Namen nennen und fallen sogleich auf die Kniee: „Denos Vues-

---

1) Cantú bemerkt mit Unrecht zu dieser Lopestelle: Vamba, finito il solco, riposa appoggiato al pungetto e confusamente rammemora i miracoli del cielo.

tra Magestad las manos!“ Halm leitet die Scene ungewungen ein, die Goten sind schon im Begriff fortzugehen, da kommt Erwig auf den Gedanken, es könne einen näheren Weg durchs Gebirge geben als den, der von ihnen zuerst genommen wurde:

Wittimer: Ei, fragt den Bauer, der im Ahornschatten  
Dort Mittag hält!

Hilderich: Benutzt der Bursche, seht,  
Als Tisch nicht seiner Pflugschar Eisen?

Ataulph: Wie?  
Was sagt Ihr?

Athanagild: Wie behaglich der Geselle  
Dem irdnen Napfe zuspricht!

Ataulph: Ewger Gott!  
Gedenkt ihr nicht der Runen der Voluspa?

Und nun kommt Schlag auf Schlag die Lösung der anderen symbolischen Prophezeiungen der Seherin; die Edeln fallen nicht sogleich vor Wamba auf die Kniee nieder, sondern der alte Ataulph knüpft erst ein Gespräch mit ihm an, das glücklich den engbürgerlichen Gesichtskreis Wambas mit den Sorgen des Landesverweser kontrastieren läßt. Im Vorteil ist Lope wiederum, wenn sein Bamba den edlen Sendlingen gegenüber im Ton wechselt, vom Trotz allmählich zur Demut, zur Angst weiterschreitet; sehr hübsch wird seine Furcht, man möchte ihn unter die Soldaten stecken, angedeutet:

¡O yo me arrodillaré  
Delante de vuestro valor!  
Y si acaso sois soldados  
Y seguis la fierá lid  
Yo y mi Sancha advertid  
Que somos recien casados.<sup>1)</sup>

Bei Halm verharret Wamba im ganzen in seiner energisch

---

1) O ich werde vor Eurer Würde auf die Kniee fallen! Wenn ihr vielleicht Soldaten seid und das wilde Kriegshandwerk betreibt, so bedenkt, daß meine Sancha und ich jungvermählt sind!

ablehnenden Haltung; die Angst fehlt, dafür hat der Bearbeiter für nötig erachtet, Sancha herbeizurufen, die nun ihrerseits vom Kriegsdienst anfängt und sich abweichend von ihrem Vorbild handfest und grob zeigt.

Ein Wagnis war es für Halm, das Wunder des blütentreibenden Stabes mit aufzunehmen.<sup>1)</sup> Bisher ist

1) Die ganze Art dieser Königsauffindung, die beiden verschiedenfarbigen Ochsen als Kennzeichen, das Aufblühen des Stabes als Erweis echten Königtums erinnern so auffällig an die in böhmischen Chroniken und Liedern altüberlieferte Libussa-Primislaus-Sage, daß die Frage, ob nicht irgendwelche Beziehungen zu dieser vorliegen, in Erwägung gezogen zu werden verdiente. Die älteste Aufzeichnung der böhmischen Überlieferung von Libussas Gattenwahl findet sich in Cosmas' Chronik (11. Jhd.); im 15. Jahrhundert, in Dalimils Chronik, taucht zum erstenmal das Motiv des eisernen Tisches auf (nach Grigorovitza, Libussa in der deutschen Literatur, S. 12 f., Berlin 1901), das die spanische Überlieferung nicht teilt. Die nachweislich älteste Form der böhmischen Fassung hat also als Merkmale des Königtums nur das Pflügen mit den zweifarbigen Ochsen und das Aufblühen der Gerte, bei denen es im Spanischen überhaupt bleibt. Die Sage hat sich erst spät der Person des historischen Königs Wamba (672—80) bemächtigt; zum erstenmal ist von seiner wunderbaren Erwählung die Rede in Diego Rodriguez y Almelas: *Valerio de la Historias Escolasticas y de España*, unter dem Abschnitt: „De aquellos que nacidos de baxo lugar fueron fechos claros y nobles“ 1487, (nach Menéndez y Pelayos Einleitung zum VII. Bd. der Akademieausgabe Lope de Vegas). Lopes direkte Quelle, die *Cronica General* (Ausg. von 1541) und eine Romanze, 1573 in Timonedos Rosa gentil gedruckt und in der von Wolf Halm gewidmeten Sammlung wiederholt, brachten dazu keine neuen Züge. — Das auffallende liegt in der übereinstimmenden Aneinanderreihung beider Züge, die einzeln oft genug begegnen. Das Stabaufblühen als Erweis göttlicher Sendung ist biblisch (4. Moses, 17). — Ohne auf die Frage eines eventuellen Zusammenhangs einzugehen, will ich noch bemerken, daß Brentano sich in diesen Zügen seiner „Gründung Prags“ zu genau an die böhmischen Quellen hält, als daß man eine Anlehnung seinerseits an den „König Bamba“, den er ja immerhin gekannt haben mag, annehmen müßte. — Dagegen weist ein einziger Zug darauf hin, daß Halm die spanische Vorlage überschreitend an die Libussaüberlieferung anknüpft: eben das „Speisen vom eisernen Tisch“ muß er aus böhmischen Quellen oder aus Brentano entnommen haben. Die Form, in der im Wambafragment die Weissagung gegeben wird, läßt die Einwirkung der Vision Libussas möglich erscheinen.

alles bei ihm mit halbwegs natürlichen Dingen zugegangen, denn der Zuschauer kann der Hexe gegenüber, von der er nur hört, seiner Skepsis weitesten Spielraum lassen. Hier wird nun das Stück auf einmal in das Gebiet des Märchenhaften übergeleitet, und das war im Hinblick auf die doch gänzlich unrealistische, wenn auch zauberlose Art der Prophezeiung und namentlich auf einige übernatürliche Vorgänge, die in den folgenden Akten noch hätten gebracht werden müssen, ganz gerechtfertigt. — Auf das Stabwunder hin ist bei Lope der neue König sofort überzeugt und preist die Macht Gottes in einem schönen Sonett. Bei Halm, wo das unmittelbar religiöse Moment ausgeschaltet ist, kann er sich noch sträuben. Auf die Gestaltung der Scene hat offenbar eine Schilderung bei Aschbach Einfluß gehabt. Dort wird erzählt, Wamba habe sich lange geweigert, „sein ruhiges Leben mit dem bewegten eines Regenten zu vertauschen“, endlich habe sich ein Gote erhoben, das Schwert gezogen und ihm damit gedroht, wenn er noch auf der Weigerung beharre; „denn Du bist, sagte er, wenn Du Deine Ruhe und Bequemlichkeit dem allgemeinen Besten nicht opferst, als ein Verräter des Vaterlands anzusehen, da von Deiner Einwilligung der Frieden und das Wohl des Landes abhängt.“ — Bei Halm hält Ataulph dem zögernden Wamba das gleiche entgegen und appelliert an sein Pflichtgefühl, allerdings in milder Form; auch das Schwert spielt eine Rolle, es wird freilich dem Könige nur in die Hand gedrückt. Weit zurück hinter seinem Vorbild bleibt Halm in der nachfolgenden Scene, wie stets, wenn er Sancha vorführt: die liebenswürdige Naivetät, die echte, auf völliger Unkenntnis aller nichtbäuerlichen Verhältnisse beruhende Kindlichkeit ist entfernt und nicht genügend ersetzt durch die kleinen Züge von Eitelkeit, Ehrgeiz, Derbheit, Trotzköpfigkeit; die überzeugende Einfalt, die Enge des bäuerlichen Horizonts deutet der Bearbeiter in keiner Weise an, er vernachlässigt über einigen Individualzügen, die er der Gestalt anhängt, die erste Aufgabe,



die Herauskehrung des typisch bäuerlichen. In der auf die Königserwählung folgenden Scene ist das sich immer steigende Erstaunen und Entzücken der erst herzukommenden Sancha ganz köstlich gezeichnet: <sup>1)</sup>

¡O, que galanes vestidos!

¿Decid, Bamba, son danzantes?

B.: No, sino Godos.

S.: ¿Quien?

B.: Godos.

Bamba muß erklären, was Goten sind, besonders hübsch wirkt dann, wenn sie fragt: ¿Cual es rey de ellos?

B.: ¡Yo!

Nun die ersten Fragen, die sich hier aufdrängen:

Y decí — ¿habeis de dejar

El uno y el otro buey?

— Y quien Alcalde será — —

¿Y yo, que tengo de hacer

Si vos sois Rey?

Dann erwacht der Stolz auf ihre hohe Stellung, und sie sagt herablassend:

¡Con los bonetos quitados

Están aguardando allí

Que se encubran les decí!

Dann interessiert sie ihre Toilettenfrage:

¿No me han de poner á mi

Otro vestido galán

De damasco tafetán

O de terciopelo?

Und als gar Ataulfo zu Bamba sagt:

Tu partirás esta noche

Y nuestra Reina en coche

Mañana.

fragt sie: El alma me ensancha

¿Que es coche?

---

1) S.: O welch elegant gekleidete Leute! Sag, Bamba, sind es Tänzer?

All dieser reizenden Pointen beraubt Halm, der gerade für die hübschesten Züge seines Günstlings Lope mit Blindheit geschlagen war, seine Sancha, die in der letzten Scene sehr zurücktritt und nur eine merkliche Abkühlung ihrer Begeisterung erfährt, als sie von den Kriegsgefahren hört, denen der Gatte entgegengeht. Dieser Wamba hat auch nicht Zeit, wie sein spanischer Vorgänger über seine bäuerliche Habe zu verfügen, sondern er nimmt unter ferner Musik einen kriegerischen Abgang.

Mit Wambas Erhebung zum König brechen Halms Erneuerungsversuche endgültig ab; es ist charakteristisch, daß er nicht weiter gekommen ist, als bis zu dem Punkt, wo der Stoff episch zu werden beginnt; in den noch folgenden Partien hätte er noch vielmehr als bisher selbständig hinzudichten oder weglassen müssen, weil lange Strecken dramatisierte Geschichte sind, nur vom historischen, nicht vom poetischen Standpunkt aus Interesse beanspruchen können und deshalb unser Publikum gänzlich kalt gelassen hätten. Perlen Lopescher Kleinkunst fehlen freilich auch in den späteren Teilen nicht, so die zweite Cardenchoscene, in der dem sorgengeplagten König durch einen Abgesandten aus seinem lieben Dorf die stille Ruhe seines früheren Lebens wieder vorgezaubert wird. So ansprechend solche Auftritte im einzelnen hätten wirken können, der Nutzbarmachung für die moderne Bühne stellten sich doch zu viele Hindernisse in diesen letzten Partien entgegen. Enk hat einige spärliche An-

---

B.: Nein, Goten! S.: Was? B.: Goten!

S.: Wer ist ihr König? B.: Ich!

S.: Und sagt — ihr habt nun beide Ochsen zu verlassen? Und wer wird Alcalde sein? Und was habe ich zu tun, wenn ihr König seid? — Mit abgezogenen Mützen stehen sie und warten. Heißt sie sich bedecken! — Aber man wird mir doch ein anderes, elegantes Kleid geben müssen, von Damast, Taft oder Samt?

Ataulf: Du wirst diese Nacht abreisen und unsere Königin in einer Kutsche morgen.

Sancha: Das Herz erweitert sich mir. Was ist eine Kutsche?

gaben für ihre Gestaltung gemacht: „Die Aufzählung der Episkopate, was sich von selbst versteht, zu erwähnen, breviter; item Maß und Gewicht und noch ein paar Einrichtungen.“ „Engel am Schluß, Traum zu erzählen.“ — „Blanca<sup>1)</sup> kann als vorläufige königliche Schicks ebenfalls benutzt werden“ (Ende Juni 38). Für eine dramatische Umschmelzung des epischen Inhalts der weiteren Akte — sicher war das Stück auf fünf berechnet — weiß er also auch keine Maßregeln zu geben.

Die letzten Partien der Halmschen Arbeit ließen uns von einer Fortsetzung besseres erhoffen, als der erste Akt, denn wenn auch noch manches fehlt, was man ungern vermißt, so ist doch die Umschmelzung im 2. Akt, namentlich in den erst 1869 gedichteten Partien, mit unleugbarem Geschick vollzogen; die bei Enks Lebzeiten ausgearbeiteten Teile wecken kein Bedauern, daß der Bearbeitung des Rey Bamba, die wir sonst mit großer Freude auf der deutschen Bühne begrüßen würden, die Vollendung versagt war.

---

1) Eine Nebenfigur, die im 3. Akt des „Rey Bamba“ den maurischen Propheten zu Ervigio bringt.

## 6. Kapitel.

### **Eine Königin.**

Wenn man gelegentlich beklagt hat, daß dieser oder jener Dramatiker in seinem Schaffen die Forderungen der realen Bühne allzu unberücksichtigt ließ, weil es ihm an lebendiger Berührung mit ihr fehlte, so möchte es bei Halm bisweilen scheinen, als hätten seine Beziehungen zur Schauspielerwelt seine Stoffwahl allzusehr beeinflußt. Seine ausgesprochene Vorliebe für weibliche Glanzrollen läßt sich nicht anders erklären als aus dem Streben, für die vornehme, kluge Tragödin Julie Rettich, mit der ihn Jahrzehnte lang eine edle Freundschaft verband, neue interessante Aufgaben zu schaffen, und in dem Maß als sie älter wurde, wandte er sich von jugendlichen Heldinnen zu Heldenmüttern; Griseldis ist der Anfang, die Gräfin im Wildfeuer und die üble Begum Somru das Ende der Reihe. Kein Zweifel, daß ihn auch an Tirso de Molinas berühmtem Schauspiel „La prudencia en la muger“ zumeist die Titelfigur als dankbare Partie für seine Freundin anzog und zur Bearbeitung veranlaßte. Es war dies die erste Heroinnenrolle, die er für sie schrieb: sieben Jahre später folgte die berühmteste, aber auch berüchtigste, die Thusnelda, nach.

Vielleicht ist Halm — obschon Briefnotizen fehlen — auch auf dieses Stück durch Enk hingewiesen worden; dieser hatte in seiner Rezension der Ochoaschen Sammlung die Bedeutung des Dramas, die pamentlich auf der

Zeichnung der Hauptfigur beruht, gebührend hervorgehoben: „Die Darstellung ihrer hohen Gesinnung und das Bewußtsein geistiger Überlegenheit durch diese Hoheit der Gesinnung ist von der schlagendsten Wirkung.“ Wie schon erwähnt, wurde der Bearbeitungsplan erst nach Enks Tod, 1846, in Angriff genommen; gleich dem Wamba hat Halm das Stück in Blankversen abgefaßt, aber diesem höchst ungleich in einem Zug und verhältnismäßig kurzer Zeit vollendet. So konnte „Donna Maria de Molina“ oder „Eine Königin“ im März 1847 schon über die Burgtheaterbühne gehen, wo es sich jedoch, da der Erfolg nicht besonders groß war, nur kurz hielt.

Die Wahl des Stückes war sehr glücklich; Halm besaß entschieden das Auge dafür, welche spanischen Schauspiele ihrem allgemein poetischen und dramatischen Gehalt nach ein Wiederaufleben verdienten. Schade nur, daß er nicht immer, und vor allem hier nicht, die sichere Hand besaß, diese Erneuerung mit dem nötigen behutsamen Takt vorzunehmen. Er mag sich vielleicht selbst gesagt haben, er sei zu sehr Dichter, als daß er immer sklavisch einer Vorlage folgen könnte; dann war er aber zu wenig Dichter, um die Ersatzszenen auf der poetischen Höhe des Originals zu halten.

Zu Beginn des Tirsoschen Stückes treten Don Enrique, der Oheim, Don Juan, der Bruder, und Don Diego, Herr von Biscaya, der Vetter des verstorbenen Königs, als Kronprätendenten von Spanien und als Bewerber um die Hand der Königinwitwe Donna Maria auf. Die Königin wirft ihnen in einer heftigen doch würdigen Rede das unziemliche und unritterliche ihres Betragens vor: es sei schmähsch, daß sie voll Herrschgier des kleinen Königs, ihres Söhnchens, vergäßen und ihr nicht einmal das Trauerjahr gönnten. Sie enthüllt den Thron und zeigt den kindlichen Herrscher, doch bleibt dies ohne Eindruck, Juan wagt sogar, die Gültigkeit von Marias und Sanchos Ehe und die Legitimität des kleinen Fernando anzuzweifeln, und als die Fürstin, nicht gewillt,

nachzugeben, einen Dispens vom Papst vorweist, entfernen sich die Prätendenten unter Drohungen. Die Königin wird zur Flucht gezwungen. — Zwischen Juan Caravajal, dem heimlichen Gatten der Doña Teresa de Benavides, und deren Bruder Don Juan, der von solcher Verbindung nichts wissen will, kommt es nächtlich zu einem Streit: schon machen sie sich zum Duell bereit, als die Königin erscheint und sie an die höheren Aufgaben ihrer Waffen erinnert; vereint folgen die beiden Feinde schützend der Fürstin. Die Anhänger der Königin gewinnen immer mehr Boden, und endlich gelingt es ihnen, das Haupttheer Juans und Enriques, die ihrer Sache sicher schon das Land unter sich geteilt haben, zu überrumpeln und beide Fürsten zu fangen. Die Königin sucht sie durch Güte und reiche Belehnungen auf ihre Seite zu bringen, erscheint aber dann mit dem Degen in der Hand auf dem Thron und betont, sie werde sich trotz dieser Milde im Notfall auch mit Gewalt ihr Recht zu verschaffen wissen. Die Infanten demütigen sich vor ihr.

Im 2. Akt veranlaßt Don Juan Ismael, den Leibarzt des Königs, diesem statt einer Arznei tödliches Gift zu reichen, was der Jude unter der Bedingung verspricht, daß die unterdrückte Lage seiner Glaubensgenossen gemildert werden solle. Als er jedoch in das Zimmer des Königs schleichen will, fällt das über der Tür hängende Bildnis der Königin herab und sperrt den Eingang. Ismael, verwirrt, wird von der Königin überrascht und gezwungen, die Arznei auszutrinken, worauf er tot umsinkt. — Die Infanten und Großen treten in Staatsgeschäften auf; alles klagt über Geldnot; die Königin verpfändet nicht nur alle ihre Güter und ihr Tafelsilber, um Sold für die Truppen zu schaffen, sondern gibt schließlich auch ihren Witwenschleier gegen ein Darlehn an einen Kaufmann aus Segovia. Dann nimmt sie sich Juan allein vor, da sie von dem Juden über ihn die Wahrheit erfahren hat. Sie diktiert ihm einen Brief an einen Infanten, der sich, wie sie angibt, gegen sie ver-

schworen hat und dem sie für diesmal Verzeihung, für den Wiederholungsfall Hinrichtung in Aussicht stellt. Den Adressaten des Briefes soll Juan im Nebenzimmer erfragen: er findet den toten Ismael und will sich gleichfalls vergiften, doch hält ihn die Königin zurück. — Auch Diego wird nun überwunden vor die Königin geführt; als er kniet, läßt sie ihn liegen und entfernt sich. Juan benutzt dies, um sich an den Biscayaerfürsten zu machen und die Königin zu verleumden: sie treibe Buhlschaft mit Caravajal und wolle ihren Sohn vergiften. Diego weist derartige Redereien weit weg, die Königin belauscht einen Teil des Gesprächs, das, im Kreis vieler Mißvergnügter, auf Juans Villa fortgesetzt wird. Die Königin sprengt diese Verschwörerversammlung, legt den Infanten in Ketten, beraubt die übrigen ihrer Lehen, Diego aber, der sich würdig gehalten hat, ernennt sie zum Grafen von Bearn.

3. Akt. Eine Reihe von Jahren ist vergangen, der junge Fernando ergreift, herangewachsen, die Zügel der Regierung; seine Mutter freut sich, ihm das Land in völliger Ruhe und durch ihre Regentschaft geeint und gekräftigt übergeben zu können. Sie zieht sich in stille Einsamkeit zurück. Böse Ratgeber gewinnen bald beim König die Oberhand, Enrique ist stets an seiner Seite; sein Plan, Diego zu neuer Fehde anzustacheln, mißlingt, aber ein großer Triumph für die Infanten ist es, daß Fernando nun auf der Jagd Juan, der als Ankläger der Königinmutter wegen Buhlschaft, Mordversuchs am König, Veruntreuung königlicher Gelder auftritt, freundlich in sein Gefolge aufnimmt und ihm strenge Untersuchung verspricht. — Die Königin, mit den treuen Caravajals in Landeinsamkeit lebend, wird durch Juan überrascht, der ihre Anhänger in des Königs Namen verhaftet. Mit Maria, deren Hand er immer noch begehrt, allein, berichtet der Infant vom Zorn des Königs und von der bevorstehenden Untersuchung, und bietet ihr an, den undankbaren Sohn vom Thron zu stoßen, wenn sie seine

Gattin werden wolle. Er gibt ihr ein Papier, das seine Werbung und die Unterschriften aller Anhänger enthält; sie tut, als zerreiße sie es, steckt es aber ein, fertigt den Infanten ab und geht. Diesen und allen weiteren Intriguen, die Juan noch anzettelt, macht eine große Rechtfertigungsrede der Königin vor ihrem Sohn ein Ende: sie gibt Rechenschaft über die Krongüter, widerlegt alle Vorwürfe, die man ihrer Sittlichkeit, ihrer Treue gegen den König gemacht hat, und zeigt schließlich Juans Papier vor. Da gleichzeitig unter kriegerischem Lärm ihre Anhänger, Diego an der Spitze, einziehen, steht sie rein und machtvoll da, verbannt Juan und verteilt dessen Güter unter ihre Anhänger.

Die Hauptänderungen, die Halm an diesem überlieferten Stoff vornahm, lassen sich unter folgende Gesichtspunkte zusammenfassen: 1. Er trachtete nach Konzentrierung der Handlung und sah den Kern des Tirsoschen Stückes in den beiden Anfangsakten. Den Schlußakt der Vorlage schuf er zu einem mehr nebensächlichen Nachspiel um. Da er außerdem genötigt war, mehrere rein episodische Szenen des ersten Aktes zu streichen, so mußte er den Tirsoschen zweiten zu drei vollen Aufzügen aufschwellen.

2. Zu einer solchen Dehnung reicht die Handlung bei Tirso nicht hin; es mußten also neue Motive beigegeben werden. Halm erfand zu diesem Zweck eine neue Personenverknüpfung: Maria erwidert Diegos, ihres Jugendfreundes, Liebe.

3. Damit war zugleich erreicht, wonach Halm offenbar trachtete, daß Maria von der erhabenen Regentin mehr zur fühlenden, liebenden Frau wurde; die schweren seelischen Kämpfe, die Tirso Maria durchmachen muß, wenn ihr Sohn sie anklagt, sind in den Hintergrund gerückt. Zum Ersatz dafür ist der Kontrast zwischen der großen Regentin und dem leidenden Weib eingeführt, Maria zur resignierenden Liebhaberin geworden.

Das äußere Verhältnis zwischen Original und Nach-



dichtung wird am besten durch ein kurzes vergleichendes Schema vergegenwärtigt:

Tirso.

Halm.

Tirsos 1. Akt — Halms 1. Akt.

- |   |  |
|---|--|
|   | 1) 1. Benavides und Diego,<br>exponierendes Gespräch   |
| 1. Kriegerisches Auftreten<br>der Bewerber      | 2. Auftreten der Infanten<br>zum friedlichen Ausgleich }<br>3. Maria und die Infanten;<br>drohender Aufbruch } |
| 2. Abfertigung der Bewerber<br>durch Maria      |  |
| 3. Aufstand, Flucht der<br>Königin              |  |
| —   | 4. Die Bürger ergreifen<br>Partei für Maria  |
|   | 5. Monolog Marias; Maria<br>und Diego  |
| 4. Konflikt zwischen Caravajal<br>und Benavides | —  |
| 5. Sieg der Anhänger der<br>Königin             | —  |

Tirsos 2. Akt — Halms 2., 3. und 4. Akt.

2. Akt.

- |  |   |
|--|---|
| —  | 1. Maria und Mendoza  |
| 1. Juan und Jude, Monolog<br>des Juden; Jude und<br>Königin, Tod des Juden | 2. Juan und Jude, Monolog<br>des Juden; Jude und<br>Königin, Monolog und<br>Tod des Juden |

3. Akt.

- |                                 |  |
|---------------------------------|--|
| 2. Staatsrat; Geldnot           | 1. Maria und Mendoza über<br>die Geldnot   |
| 3. Verpfändung des<br>Schleiers | 2. Szene mit Ramon,<br>Schleierverpfändung |
| 4. Königin und Don Juan         | 3. Königin und Don Juan                    |

1) Diese Zahlen bedeuten Stufen der Handlung und sind von der Auftritteinteilung unabhängig.

- |  |  |
|--|--|
| —  | 4. Der siegreiche Diego erscheint vor Maria, Liebeskonflikt                        |
| 5. Diego gefangen  | —  |
| 6. Verleumdung der Königin bei ihm durch Juan, von der Königin belauscht | —  |
|  | 4. Akt.  |
| 7. Sprengung der Verschworenenversammlung                                | 1. Belauschung der Verschworenen durch die Königin und Sprengung ihrer Versammlung |
| —  | 2. Letzter Abschied Diegos, der entsagt  |
| —  | 3. Große Ovation für Maria   |

Tirsos 3. Akt — Halms Nachspiel.

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 1. Volljährigkeitserklärung des Königs       | } | 1. Mendoza und Benavides erzählen dies alles    |
| 2. Der König und die Großen                  |   |   |
| 3. Diego                                     |   |   |
| 4. Juans Neuaufnahme am Hof                  |   |   |
| —  |   | 2. Maria erfährt von Diaz Diegos Tod            |
| 5. Landszene                                 |   | —   |
| 6. Verhaftung der Caravajals                 |   | —   |
| 7. Juans Anerbieten an Maria                 |   | —   |
| 8. Anklage und Verteidigung der Königin      | } | 3. Anklage und Verteidigung                     |
| 9. Diego zieht zur Hilfe herbei; Aussöhnung. |   | 4. Die Caravajals kommen zur Hilfe. Aussöhnung. |

Nur sechs Szenenkomplexe sind es also, die die Bearbeitung aus der Vorlage übernommen hat, und auch bei

diesen kann, ebenso wie im Wamba, von einer auch nur halbwegs dem Original folgenden Übersetzung nicht die Rede sein. Das Verhältnis der übrigen sich entsprechenden Szenen, dessen Betrachtung im einzelnen viel zu weit führen würde, skizzenhaft erledigend, will ich nur den entschieden bedeutendsten dieser gemeinsamen Auftritte, den Szenen des Juden, nähere Betrachtung widmen.

Die erregten Verhandlungen des 1. Akts hat Halm inhaltlich übernommen, im Aufbau aber umgestaltet, und das zum Vorteil ihrer Wirksamkeit. Er hat mit gutem Blick die Erscheinung des jungen Königs bis zuletzt, bis zum Höhepunkt des Konflikts aufgespart: bei Tirso wohnt das Kind dem ganzen Tumult bei, bei Halm wird der Thron, auf den man es gesetzt hat, erst im Moment größter Spannung enthüllt, und der Anblick des wehrlosen Sohnes König Sanchos tut auf die versammelte Bürgerschaft alle gewünschte Wirkung, indem das Volk tumultuarisch die Partei der Königin ergreift und die Infanten zum Abzug nötigt. So läßt der Bearbeiter gleich zu Anfang des Stückes seine Maria einen Triumph davontragen, während die Tirsosche Königin zunächst in höchste Bedrängnis gerät, aus der sie sich stufenweise wieder emporzuarbeiten hat<sup>1</sup>).

Die prachtvollen Szenen des Juden, die zwar nicht als Tirsos alleiniges Eigentum anzusehen sind, sondern auf ein älteres Vorbild zurückgehen (vgl. darüber Grillparzer Bd. XVII, S. 76), trotzdem aber in der Behandlung des weit genialeren Dichters der „Prudencia“ höchstes Lob verdienen, mußten von Halm erweitert werden, da er einen ganzen Akt mit ihnen zu füllen gedachte. Diese

---

1) Der Einfluß von Lopes altklugen, energischen Kinderfiguren (z. B. Paces de los Reyes, Fuerza lastimosa) zeigt sich in der Szene, die Tirso hier dem kleinen König gönnt, der, über Verräterei empört, einen Degen fordert. — Halm führt den jungen Fernando erst zu Ende des 4. Aktes in einer wenig glücklichen sentimentalischen Szene redend ein.

Zerdehnung wirkt gerade hier ungünstig, wie in allen Auftritten, in denen es auf atemloses Tempo ankommt: werden gefährliche und aufregende Anschläge in aller Breite besprochen, so verliert der Zuschauer die Stimmung und wiegt sich in dem sicheren Gefühl, daß doch kein Lauscher nahen könne, ehe es dem Dichter beliebe. — Trotz der Aufschwellung sind diese Szenen aber bei Halm doch in höherem Grad episodisch als bei Tirso: dort legt die Königin in der Entlarvung des Juden einen Beweis ihrer Prudencia ab. Die Staatsklugheit und Gewandtheit dieser Fürstin im Kampf gegen die verschiedensten Feinde ist aber gar nicht das Hauptthema von Halms Dichtung, in deren Mittelpunkt der Konflikt zwischen Weib und Königin in Marias eigenem Innern steht; zu diesem werden in dem 2. Akt keine neuen Züge beigebracht, da Diego völlig im Hintergrund bleibt. Auch hat der Bearbeiter in diesen Partien den jüdischen Arzt, den er in Baruch Eben Esra umbenennt, durchaus zur Hauptperson gemacht, wodurch er freilich eine weit dankbarere Theaterfigur hinstellt, als es ein direkt aus Tirso übernommener Ismael mit den 150—200 Versen, die er ungefähr zu sprechen hat, gewesen wäre. Es läßt sich aber nicht sagen, daß die stark angeschwollenen Reden des Juden mit einem wesentlich neuen Inhalt erfüllt worden wären. Statt durch die epigrammatische Kürze, mit der Ismael die ganze Sache wie ein Geschäft abhandelt, zu imponieren, windet sich Baruch Eben Esra beständig um seinen Auftrag herum und hat seine Lust daran, den Infanten auf die Folter zu spannen<sup>1)</sup>. Wie so viele Juden unserer Bühne, von denen ein Christ, der sie gerade braucht, dringend etwas verlangt, schult er sich am Shylock, während Ismael sich begnügt,

---

1) Der Trank hier — Laßt den Becher Beiseit' mich stellen — dieser Trank hier — seht, Er kann es sein, und kann's auch nicht sein, nämlich Der Trank, mein Prinz, von dem letzthin wir sprachen. Er kann es sein! Die Frage ist nur, ob Er's ist! — Was meint ihr, ist er's oder nicht?

trocken und sachgemäß seine Forderungen auszusprechen, die sich auch auf Besserung der gedrückten Lage seiner Glaubensgenossen beziehen. Zu ändern hatte Halm natürlich das Ethos der Judenszene. Bei Tirso tritt hier nacktester Rassenhaß zu Tage, wenn Ismael sagt: . . . „estima tanto mi ley a quien da muerte á un Cristiano“. Das ist ganz aus jener fanatischen Judenfeindschaft herausgeschrieben, die in Lopes „Niño inocente de la guardia“ ihren grellsten und abstoßendsten Ausdruck findet. Aber nur den Haß des Dichters gegen diese seine jüdische Figur mußte der Bearbeiter entfernen, nicht den Haß der übrigen Personen des Stückes gegen den Andersgläubigen; wer im Drama, um die schmachliche Lage seines Volks zu heben, einen Mord begehen will, der muß in eben dieser Knechtung und Unterdrückung auch vorgeführt werden. Tirso läßt seine Königin dem Juden zurufen:

. . . como creeré que ay ley

Para no matar su rey

A quien dió muerte á su Dios?

Halms Maria ist zu sanft, als daß sie zur Trägerin dieses Rassenhasses gemacht werden könnte, und so muß man dem Juden eben glauben, daß er von allen Seiten verachtet und geknechtet wird. — Mit einer unberechtigten Änderung griff der Bearbeiter in den weiteren Gang der Ereignisse ein, indem er das Bild der Königin in Witwentracht, das bei Tirso von seinem Platz über der Tür herabstürzend den Eingang wehrt, in das Portrait des verstorbenen Königs Sancho verwandelte, wobei denn ein sentimentaler Zug der Erinnerung an eine Lebensrettung, die der Jude diesem König zu verdanken hat, nicht fehlen darf. — Tirso wußte recht wohl, was er hier zum Ausdruck bringen wollte: das Herabstürzen des Bildes eben seiner Heldin ist nicht nur als momen-

---

1) Wie soll ich glauben, daß es ein Gesetz gibt, seinen König nicht zu töten, für den, der seinen Gott tötete?

tane äußere Hinderung der geplanten Tat zu betrachten, sondern hat entschieden symbolische Bedeutung. Nicht Gewissensbisse wegen seiner Undankbarkeit gegen den Toten, sondern Angst vor der mächtigen Persönlichkeit der lebenden Fürstin hemmt des Mörders Schritt: das Bild der Königin allein schon macht ihn beben. Weit überlegen bleibt Tirso seinem Nachdichter auch in der Entlarvungsszene. Die Antwort des Juden auf die Frage der Königin, mit der er allein ist: „¿Que llevais en esta vasai“ — — „¿Quien? Yo?“ malt seine Verwirrung unübertrefflich und hätte vom Bearbeiter unbedingt beibehalten werden sollen; doch zog dieser vor, den Juden gleich vor dem Bild eine umfängliche Beichte ablegen und Maria diesen Monolog unrealistisch belauschen zu lassen. Trotzdem ist sie viel weniger schnell von Esras Schuld überzeugt, als die Tirsosche Heldin, deren Schluß einfach lautet: „Culpado está quien sin ocasion se escusa.“ und die brutal den Juden vor die Wahl stellt, entweder das Gefäß auszutrinken oder auf die Folter gelegt zu werden. Aber durch eben diesen Zweifel, den die Halmische Fürstin noch an der Schuld des Juden hegen kann, hat sich der Nachdichter eine dramatische Wirkung ersten Ranges verschafft, die die einzige wahre Besserung Tirso gegenüber in dieser Szene bedeutet: als der Jude das Gift getrunken hat, ist die Königin vollkommen von seiner Unschuld überzeugt, bittet ihn um Verzeihung und verspricht ihm die Verbesserung der Lage des Judenvolks! Sie verläßt ihn, zurückgekehrt findet sie seine Leiche.

Knapp und markant bei Tirso, ausgedehnt und mit manchen wenig lobenswerten, dagegen auch einigen die dramatische Wirkung steigernden Zügen in der Bearbeitung ausgestattet erscheint auch die Szene zwischen Infant und Königin. Der äußere Anschluß ist ziemlich genau; mit Recht gestrichen ist der der Situation gar nicht entsprechende relativ lange Monolog Juans beim Anblick der Leiche. Wenig glücklich ist dagegen die

Änderung, die Halm beim Diktat des Briefes vornimmt.  
Der Tirsoche ist ein Muster von knapper Schärfe:

Infante: como un rey tiene  
Dos angelos en su guarda  
Poco en saber quien es tarda  
El que á hacelle traicion viene.  
Vuestra ambicion se refrene  
Que se acabará algun dia  
La noble paciencia mia  
Y os cortará mi aspereza  
Esperanzas y cabeza —

ein trefflicher epigrammatischer Schluß! — Die ungleiche Nachfahrin dieser Maria, der solch energische Töne nicht liegen, läßt den Infanten ein Bekenntnis seiner Schuld niederschreiben, wobei sie ihn aber den Namen des Schuldigen vorläufig noch auslassen heißt. Als er ihn von dem toten Juden „erfragt“ hat, muß er ihn in das Dokument eintragen, und Maria treibt, die bei Tirso wirksam gewählte dritte Person immer beibehaltend, die Fiktion bis zur Farce; denn komödiantenhaft wirkt es, wenn sie, nachdem Juan seinen Namen aufgeschrieben hat, ihm noch sagt:

Sagt jenem Mann, von dem wir eben sprachen,  
Noch dies von mir: Ich schenk' ihm nicht das Leben  
Statt raschen Todes steter Folterqual  
Und ew'ger Schmach ihn grausam hinzugeben . . .

Die Niederschrift mußte ein Schuldbekenntnis sein, um so benutzt werden zu können, wie Halm beabsichtigte: Er spinnt hier schon Fäden, die zum Nachspiel hinleiten, denn dort wird aus eben diesem Brief an Stelle des vom

---

1) Infant: Da ein König zwei Engel zu seinem Schutz zur Seite hat, so braucht er nicht lange um zu erfahren, wer Verrat gegen ihn spinnt. Euer Ehrgeiz zügle sich, denn meine edle Langmut wird eines Tags ein Ende nehmen und meine Strenge Euch dann Hoffnungen und Haupt abschneiden.

Infanten bei Tirso erst noch zu schreibenden kompromittierenden Papiers Don Juans Verrat erwiesen. Die List der spanischen Maria, die taschenspielerisch ein anderes Papier unterschiebt und vor Juans Augen zerreißt, schien Halm wohl seiner Heldin unwürdig, und so ließ er sie aus Versehen ein anderes Dokument vernichten, sich hinterher aber freuen, das richtige, so wohl brauchbare zufällig doch noch zu besitzen, was auf ihren sonst engelreinen Charakter nicht das allerbeste Licht wirft. Immerhin hatte er damit so viel gewonnen, daß er für die Vorgänge des Nachspiels nicht noch einmal ein Zusammentreffen zwischen Maria und Juan voraussetzen brauchte; so kann, was zwischen dem 4. Akt und dem Nachspiel liegt, in gedrängter Exposition durch ein Gespräch zwischen Mendoza und Benavides auseinander-gesetzt werden<sup>1)</sup>.

Wie Halm es in diesem Stück überhaupt liebt, durch sich steigernde Botenberichte Gefahr oder Siegesfreude

---

1) Geschickt hat Halm, was als ganz äußerlicher Punkt der Komposition nur nebenbei erwähnt sei, die zweimalige Überraschung der Verschwörer durch die Königin in eine einmalige, dramatisch weit wirksamere konzentriert; beim Bankett erzählt Gonzalez von Marias Liebe zu Diego:

. . . Sie waren Liebesleute

Und etwas mehr, als sie Don Sancho freite.

Nach seinem Tod nun kehrt zum alten Glück

Was früh sich liebte, stillvergngt zurück!

Königin: Sprech leise, daß die Königin Euch nicht höre!

Manrique: Die Königin! Gonzalez: Tod und Teufel!

Juan: Zu den Waffen!

Doch schon sind sie umzingelt, und aller Widerstand ist gebrochen. Hier tut also der Theatercoup seine volle Wirkung. Tirsos Doppelheit ist weit matter. Die Überrumpelung auf der Villa wird von einem Bedienten vorher gemeldet, und im Palast zieht das belauschte Gespräch keine unmittelbaren Folgen hinter sich her. Albano schwärzt die Königin Diego gegenüber an:

Reina: (asmase al tapiz y dize) ¡Mirad que la reina os oye!  
worauf sie wieder verschwindet.



anschwellen zu lassen und durch Aufbietung von Massen sich äußere Wirkungen zu sichern, so trifft auch hier zuerst die drohende Kunde vom Anmarsch des Königs ein, die Getreuen raten zum Widerstand, die Königin aber weist solche Vorschläge zurück und empfängt ihren Sohn warm und mütterlich. Sie ist eine schlechtere Psychologin als die Tirsosche Heldin: denn natürlich kann den jungen eigenwilligen und doch jedem Einfluß so leicht zugänglichen König nichts so sehr ärgern, als sich als Kind behandelt, bemuttert zu sehen; dennoch sagt sie ihm vor versammelten Kriegsscharen, er sei größer und kräftiger, seine zarte Wange brauner geworden; sentimental kehrt sie ihre Stellung als Mutter hervor:

Wie, rauhe Worte kommst Du mir zu sagen?

Du mir? Tus nicht, mein Sohn! Das Wort, das jetzt Dir rasch und leicht vom Mund weht, liegt dereinst Vielleicht wie Bergeslast Dir auf der Seele.

— Bei Tirso hat das Verhalten der Königin etwas Großartiges: als Beamtin tritt sie dem König gegenüber, ohne Rücksicht und zarte Schonung, wie sie der Mutter geziemen, zu fordern; Punkt für Punkt widerlegt sie die Anklagen, leidenschaftslos, mit meisterhafter Politik so vorgehend, daß sie, ohne direkt zu beschuldigen, eine Last von Unrecht gegen den Infanten häuft, unter der auch schließlich dessen Vertrauensstellung beim König zusammenbricht. Die Halmsche Maria benimmt sich bei der Verteidigung auch nicht ungeschickt; aber als sie auf den zweiten Punkt, auf die Anklage wegen Buhlschaft mit Diego, zu sprechen kommt, bricht sie in Tränen aus, und auch sonst ist ihre Haltung die der tiefgekränkten Mutter, des leidenden Weibes, nicht die der zur Verantwortung aufgerufenen Reichsverweserin. Die Schlußworte, mit denen bei Tirso der König die Unschuld seiner glänzend gerechtfertigten Mutter anerkennt, kamen dem Bearbeiter nicht mit Unrecht etwas

frostig vor<sup>1)</sup>); doch verbessert er es keineswegs, wenn er der Königin noch eine lange, salbungsvolle und platte Rede in den Mund legt, der, wie einmal anderswo ein spanischer Gracioso sagt, nichts fehlt als Gratias und Amen, um eine richtige Predigt zu sein. Tirsos mächtiges Staatsdrama in eine mütterliche Mahnrede auslaufen zu lassen, deren Thema das 4. Gebot und das Glück des Bewußtseins, richtig gehandelt zu haben, ist und die in den Worten gipfelt:

Und dies Bewußtsein, fleh' ich himmelan,  
Mög' tröstend einst auch Dir ums Herz sich legen,  
Tu Deine Pflicht, mein Sohn, das ist mein Segen.  
verrät doch eine recht mangelhafte Einsicht in das, was die eigentliche Größe dieses Schauspiels ausmacht.

Daß es Halm an dieser Einsicht gebrach, zeigt überhaupt die ganze Figur der Maria, die, wie schon gelegentlich an einzelnen Zügen festgestellt wurde, ihrem Vorbild gegenüber eine sehr unvorteilhafte Metamorphose erfahren hat; vor allem dadurch, daß sie als entsagende Liebhaberin auftritt. Bei Tirso ist Maria ganz unerotisch gehalten; Wunder genug bei einer spanischen Heldin! Sie ist trotzdem kein Mannweib, keine Amazone wie gewisse Lopesche Damen. Der Bearbeiter vermißt aber die zarten weiblichen Züge und versucht sie anzuflicken. Nun wäre ja die standhafte Unterdrückung einer Jugendliebe aus Staatsrücksichten an sich kein übles Thema, eine solche stille Heldentat hätte sich bei der nötigen Sparsamkeit der Äußerung mit dieser Maria ganz wohl vereinigen lassen, ohne der Hoheit ihrer Gestalt zu schaden. Aber in Halms Durchführung wirkt dieser Zug allgemach unausstehlich. Marias Energie macht stets

---

1) Sie lauten: Dignamente en su lealtad  
Cualquiera merced se emplea  
Y vuestra Alteza señora  
Con su vida ilustre enseña  
Que ay mugeres en España  
Con valor y con prudencia.

einen krampfhaften Eindruck; sie erlebt keinen stürmischen Auftritt, ohne hinterher gleich wieder „Weib“ zu werden, ängstlich und erschöpft zusammenzubrechen, weil sie sich nicht zutraut, ihres Herzens Herr zu werden; und in den Szenen mit Diego muß sie bald das Bild ihres Kindes beschwören, bald ihre heilige Namenspatronin anrufen, um sich standhaft zu erhalten:

Maria, Heilge, meine Stärke schwand!

Mein Herz will brechen, nimm's in Deine Hand!

— Tirso's Maria zieht im Land umher, um das Volk für ihren Sohn aufzurufen, und findet den hadernden Edeln gegenüber hinreißende Worte, sie zur Pflicht zu mahnen. Sie braucht nicht einen alten Mendoza als Stütze und Rat, wie ihn die deutsche Nachfahrin von ihrem Schöpfer an die Seite bekommen hat, allerdings hauptsächlich um nicht zu viel monologisieren zu müssen; aber Tirso's Maria monologisiert eben auch nicht viel, sondern sie handelt gleich energisch, ohne hinterdrein sich die Augen zu wischen und das Brechen ihres Herzens zu befürchten. — Und doch hat der spanische Dichter, wengleich sparsam, gezeigt, daß seine Maria keine Semiramis ist, der Herrschen über alles geht, sondern daß sie, so geschickt sie auch das Staatsschiff durch alle Stürme zu lenken wußte, doch erst von Herzen froh werden kann, als sie das Steuer in berufenere, männliche Hände gelegt hat und in ländlicher Abgeschiedenheit sorglos leben kann<sup>1)</sup>. Dabei wird klar, daß sie einen ganz anderen Heldenmut im Tragen schwerer, auch innerlich belastender Bürden bewährt hat, als es die weichherzige Halmsche Maria im Stande ist. Diese verdient den Namen der Großen in keiner Weise. Denn ihr Hauptverdienst ist in ihren und ihres Dichters Augen die Überwindung ihrer Liebe. Halm hat sie wohl, wenn man so will, „vermenschlicht“;

---

1) Sie sagt vom Thron, den sie verlassen hat:

La alegre vida confieso

Que sin te segura gozo:

Fernando que es hombre y mozo

Podrá sustentar tu peso.

aber auf eine Weise, daß die Tirsosche Figur und damit dessen Problem völlig verwischt wurde. Prudencia en la muger! Worin besteht sie bei dieser sensiblen, empfindsamen, innerlich zwiespältigen Frau? Sie hat Glück, treue Vasallen, einen opferbereiten Liebhaber. Wenn sie einmal bedeutend und überlegen auftritt, so zeigt sie nicht ihre wahre Natur, sondern sie schauspielert. Eine große Persönlichkeit ist sie ganz und gar nicht.

Einer solchen fast ganz auf Liebe gestellten Maria gegenüber konnte es natürlich bei dem skizzenhaften Tirsoschen Diego nicht bleiben. Diese Figur ist im spanischen Drama ein nobler Charakter, kontrastierend mit den ränkeschmiedenden Infanten, der sich weigert, gegen Maria irgend etwas Hinterlistiges zu unternehmen, ja, es weit von sich weist, als man ihn von seiner Gegnerin Böses glauben machen möchte. Ohne Sentimentalität, ja ohne Rücksicht sucht er, bei dem die Liebe zu Maria stärker hervortritt als bei den übrigen Prätendenten, seine Wünsche durchzusetzen; nachdem er aber im Krieg überwunden und als Gefangener von Maria gedemütigt worden ist, zeigt er sich in keiner Weise rachgierig, und von Juan zur Teilnahme an der Verschwörung aufgefordert, wohnt er ihr nicht als Gesinnungsgenosse, sondern als Aufpasser bei. Und später weist er seinen Ratgeber Tello, der ihn auffordert, die Hand der bedrängten Maria zu ertrotzen, mit den Worten zurück:

¡Amor no tome la traicion por medio!

Er ist es schließlich auch, der mit den Caravajals herbeieilt, um der verklagten Königin Recht zu verschaffen, und an den jungen König die nicht eben respektvollen Worte richtet:

Donde privan desleales  
Que en agravio de su reina  
Vuestra verde edad engañan  
Armado es razon que venga<sup>1</sup>).

---

1) Wo Treulose in Gunst stehen, die unter Beleidigung ihrer Königin Euer grünes Alter täuschen, ist es gerechtfertigt, daß ich bewaffnet erscheine.

Dieser Diego steht, wenngleich Episodenfigur, als ein ganzer Mann vor unseren Augen. Sein deutscher Nachfahr büßte an scharfer Charakteristik, an sympathischer Männlichkeit so viel ein, als er an räumlichem Umfang seiner Rolle gewann; er ist eine üble Neuauflage des Max Piccolomini geworden, tapferer Heerführer und sentimentaler Schwärmer zugleich. Dazu, was Halms Helden so gerne sind, ein Träumer, der die Welt nicht zu sehen vermag wie sie ist, sondern durch einen magisch verschönernden Schleier<sup>1)</sup>; die Liebe zu Maria ist Haupttriebfeder seiner Handlungen, Hauptinhalt seines Lebens, das einzige von all seinen Erlebnissen, das ihn interessiert. Er sieht ein großes Stück Welt und hat doch nichts davon, weiß nichts davon zu berichten. Keine Spur daß er etwa aus seinen Kämpfen frischer, mutiger, hinreißender zurückkäme, um im frohen Siegeslauf auch ihr Herz noch zu erobern. Als sie ihn einmal in einer sich selbst vorgeheuchelten Aufwallung von Zorn wieder zum Heer zurückschicken will, wirft er sich ihr zu Füßen und bittet sie, bleiben zu dürfen. Scheinbare Gunstbezeugungen feuern ihn bei seinen letzten kriegerischen Erfolgen an, er tritt abermals vor sie und fordert sie nun doch auf, die Schranken der Konvention zu brechen und ihn heimlich zum Gatten zu erheben; als sie davor zurückbebt, läßt er, ohne Groll, die letzte Hoffnung fahren und nimmt seinen Abgang wie ein Max Piccolomini.

---

1) Eine Probe seiner auch Don-Karlosartigen Redeweise:

Beneidend, Königin? — Und was beim Himmel  
Was war nur zu beneiden? — Was ich dort  
Erlebt? — Ich lebte kaum und habe nichts  
Erlebt. — Und was ich sah? — Ich habe nichts  
Gesehen! Nichts! In mich nur kehrte sich  
Des Geistes Auge — Lindenflüstern schien  
Und Brunnenplätschern froher mir zu rauschen!  
Vergib mir — — — Träumer sollten  
Nicht reisen, ich gesteh es. Doch beneiden —  
Ich war nicht zu beneiden, Königin!

Wie diesem erscheint auch ihm die Geliebte als der Engel, der unparteiisch, obgleich so nah beteiligt, über das Schicksal seiner Liebe entscheiden könne. Auf das Wiedersehen im Jenseits hoffnungsvoll hinweisend, stürzt er schließlich hinweg, vom Klang der biscayischen Hörner wie Max von denen der Pappenheimer umtönt. Die Metamorphose vom energischen Helden zum jünglingsmäßigen Liebhaber entspricht zu sehr der Tendenz Schillerscher Epigonen, der Halm gern huldigt, als daß man sie nicht völlig als sein Eigentum bezeichnen möchte. Einen Vorgänger hatte er freilich, der diese Verweichlichung der Figur zwar nicht so weit führte, aber doch anbahnte: Mariano Roca de Togores, ein angesehener spanischer Dramatiker, gab 1836 ein Drama „Doña Maria de Molina“ heraus, das ohne Kenntnis des Tirso'schen Stückes denselben Stoff wie dieses behandelt und bei eigentümlicher Vermischung heimischer und Shakespearischer Technik wirksame Szenen, namentlich gute Massenauftritte, aber blasse Figuren aufweist. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß Halm, der sich ja auch in moderner spanischer Produktion umsah, dieses Stück gelesen und stellenweise benutzt hat. Wie gesagt, nicht sowohl wegen der Sentimentalisierung der Figur des Diego, auch nicht wegen der Übereinstimmung von Halms Untertitel mit dem Rocas, sondern wegen bemerkenswerter Ähnlichkeiten zwischen drei Stellen beider Stücke, die bei Tirso keine Entsprechung finden. — Die Rocasche Königin entwirft wie die Halmsche, ein Erinnerungsbild von der Stätte, wo sie in Waldeinsamkeit und Stille ihre Jugend verbracht hat (Roca III, 7. Halm I, 5) — wörtliche Anklänge finden sich nicht, wohl aber ist die Grundstimmung der beiden geschilderten Landschaften, in denen Quelle und Bäume eine Hauptrolle spielen, die gleiche. — Wichtiger ist, daß der Jude hier wie dort den Ton triumphierenden Hohns in der Verhandlung mit dem Prinzen anschlägt. Halms Esra freut sich, den Infanten so ganz in seiner Hand zu sehen, fordert mit einer seiner

sonstigen Servilität fremden Arroganz seinen Lohn und spricht sein Mißtrauen gegen den Infanten aus; ganz so der übrigens mit Enrique verhandelnde Tubal Rocas, während, wie festgestellt wurde, Tirsos Ismael alles mit geschäftsmäßiger Kürze erledigt. Ich setze Bruchstücke der Szenen nebeneinander:

Tubal: ¿Y al que ofrece un reino entero  
A quien mas le satisfaga  
Pensais señor, que se paga  
Con un poco de dinero?  
¿Acaso un leve monton  
De vil metal es bastante  
A quien vé su tribu errante  
Y proscrita su nacion?  
¡Me dais, pobre infante, risa! — — —  
Hijo tu del santo rey  
A un judio estás sujeto  
Y el premio de su secreto  
Es èl triunfo de su ley. —  
¿Y cual fé es la tuya, impio?

Esra: Wie, oder wenn es das Gelüste wäre,  
Für Schmach und Schimpf, die unsres Gleichen  
Von Euresgleichen ab und zu erfahren, [sonst  
Nun einmal meine Lust an Euch zu haben  
Und bettelnd um den Trank, der Euch zum Thron  
Verhelfen soll, und mir vielleicht zum Galgen,  
In Staub zu meinen Füßen Euch zu sehen,  
Den Prinzen knieend zu des Juden Füßen!  
... Wie, oder dächtet Ihr etwa mit Gold,  
Mit schnödem Gold für Gift mich abzu-  
finden?

---

1) Tubal: Und Ihr glaubt, Herr, daß einer, der ein ganzes Reich dem anbietet, von dem er desto größere Genugtuung erhofft, sich mit ein wenig Geld abfinden läßt? Vielleicht soll ein Haufe feilen Metalls dem genügen, der seinen Stamm heimatlos und seine Nation geächtet sieht? Ich muß über Euch lachen, armseliger Infant! Du, Sohn des heiligen Königs, bist einem Juden unterworfen, und der Preis seines Geheimnisses ist der Triumph seines Glaubens. — Was ist Deine Treue wert, Ruchloser? —

Am überzeugendsten wirkt die Nebeneinandersetzung der Stellen, wo bei Roca wie bei Halm Enrique (bei Tirso ist es Juan) der Königin seine Bedenken über die Legitimität ihres Ehebundes vorträgt. Der Tirsoschen Stelle fehlt alle Ähnlichkeit.

Roca. Enrique: De aquese modo  
Poco os puede importar el tremebundo  
Furor de Roma. Reina: ¿Acaso su anatema  
Nos amenaza ya? E.: Martino Cuarto  
Contra tu pueblo todo lo fulmina.  
R.: ¿Porque? E.: Mal dispensado el pa-  
rentesco  
Entre don Sancho y vos, nulo el enlace —  
R.: — ¡Acabad, Enrique! E.: A vuestros hijos —  
R.: No os detengais, que con sereno pecho  
Os escucho, señor. E.: Llama bastardos,  
Ilegitimo el rey — nulo el derecho<sup>1)</sup>

Halm. Enrique:  
Und überdies, vergönnt mir, hohe Frau,  
Des Umstands zu erwähnen — überdies  
Im vierten Grad verwandt mit Eurem Gatten  
Und der Dispens bisher noch nicht gewürdigt,  
Ist Eure Ehe — irr' ich anders nicht — —  
Ungültig, null und nichtig, Euer Sohn  
Daher, erlaubt mirs grad' heraus zu sagen  
Nicht mehr noch weniger als ein Bastard nur  
Und ohne Recht und Anspruch auf die Krone.

---

1) Enrique: Also kann Euch der furchtbare Zorn Roms wenig kümmern.

Königin: Bedroht uns vielleicht schon sein Bann?

E.: Martin der Vierte läßt ihn voll auf Dein Volk niederdonnern!

Königin: Warum?

Enrique: Die Verwandtschaft ist ungenügend dispensiert, die zwischen Sancho und Euch bestand, der Bund null —

K.: Endet, Enrique! E.: Eure Kinder — K.: Stockt nicht, denn ich höre Euch ruhigen Herzens zu! E.: — nennt er Bastarde, illegitim den König, null den Rechtsanspruch. —



Nicht veranlaßt wurde Halm durch sein zweites Vorbild zu einer schärferen Charakteristik des Infanten Enrique, der bei ihm hohl bleibt, wie auch sein Juan, wengleich von einigen plumperen Intrigantenzügen befreit, ebenso wenig wie der Tirsosche zu einer bedeutenden Persönlichkeit wird. Die Caravajals haben bei dem Nachdichter naturgemäß verloren, da sie einerseits zum Vorwurf der Buhlschaft mit Maria nicht herangezogen zu werden brauchten, andererseits die Szene, die ihre Händel mit Benavides vorführt, nicht verlangt wurde. Tirso hat diese letzteren Auftritte nur als Überleitung und Vorbereitung zu der beabsichtigten Fortsetzung, die er am Schluß der „Prudencia“ ankündigt, eingefügt. Der Stoff, der von ihm weiterhin noch behandelt werden sollte, aber liegen blieb, war schon der Gegenstand eines ungleichmäßigen, aber stellenweise gewaltigen und namentlich in der Schlußszene von großartigem, geheimnisvollem Schauer durchwehten Schauspiels von Lope de Vega „La inocente sangre“ gewesen. Das psychologisch hochinteressante Bild, das Lope dort von dem jungen König Fernando gibt, hat Tirso mit seiner Figur nicht erreicht, und Halm, der das knabenhafte stärker unterstrich, erst recht nicht.

Zusammenfassend muß über „Eine Königin“ gesagt werden, daß ihr Autor ein geschickt gebautes und von Anfang bis zu Ende wirksames Bühnenstück geschaffen und alle äußeren Effekte aus Tirso herausgeholt hat; daß er aber durch die willkürlichen und zum Teil recht übeln inneren Umgestaltungen im ganzen etwas durchaus unspanisches geliefert hat, ein Werk, das nicht nur von der Technik und Diktion des teilweise prachtvoll knappen Tirsoschen Stückes himmelweit abliegt, sondern überhaupt in jeder Hinsicht spanischer Art ins Gesicht schlägt, namentlich durch die Behandlung der Liebe. Das letztere brauchte kein unbedingter Tadel zu sein; aber jedenfalls

scheidet damit das Drama aus der Reihe derjenigen völlig aus, die dazu dienen könnten, beim deutschen Publikum Kenntniss und Interesse des spanischen Theaters zu fördern.

---

## 7. Kapitel.

### Ansätze zu Bearbeitungen spanischer Stücke.

Neben den bis jetzt besprochenen Arbeiten auf dem Gebiet der Eindentschung spanischen Gutes, die mit Ausnahme des posthum durch Pachler und Kuh im 10. Band der „Gesammelten Werke“ veröffentlichten 2. Aktes des „König Wamba“ zu des Dichters Lebzeiten vor das Publikum traten, enthält der handschriftliche Nachlaß Halms auf der k. u. k. Hofbibliothek in Wien noch Ansätze zu fünf weiteren Bearbeitungen, die, meist zur Zeit des Umgangs mit Enk konzipiert, alle im Villanostil, jener Mischform zwischen Vers und Prosa, gehalten werden sollten. Keiner dieser Entwürfe gedieh zu größerem Umfang, 10 Blätter sind das meiste, was sich von einem von ihnen erhalten hat. Dabei ist es aber charakteristisch für Halms bedächtige Arbeitsweise, daß sich diese Werkchen, wenigstens so weit sie zeitlich einzugliedern sind, nicht als flüchtige Improvisationen, sondern als Produkte längerer, selbst jahrelanger Erwägung darstellen. Ein Plan „Drei Urteile in einem“ teilt mit „König Wamba“ das Schicksal, nach jahrzehntelanger Vergessenheit nochmals überdacht worden zu sein (nach einem handschriftlichen Stoffverzeichnis von 1864), was ihn freilich nicht förderte. Die Bearbeitung von Lopes „Esclava de su galan“ wurde zwei Jahre im Auge behalten; obwohl bis auf den 1867 geplanten „Richter von Zalamea“ alle diese Entwürfe wenigstens indirekt von Enk angeregt waren, ist doch

nur eben diese Esclava Gegenstand ausgedehnter Besprechung mit dem poetischen Beirat geworden, der bei der Lektüre von Ochoas Auswahl auf dies nach seiner Meinung „an echt poetischen Motiven reiche“ Stück gestoßen war und es Halms Beachtung empfohlen hatte.

Lopes „Esclava de su galan“ <sup>1)</sup> gehört zu den Werken ihres Dichters, die eine relativ weite Verbreitung gefunden haben, wozu wohl die Aufnahme in Ochoas Sammlung, in der die Komödie zugänglicher war als im 23. Band der Gesamtausgabe, das ihre beitrug. Die Wahl Ochoas entsprach der Schätzung, der sich das Drama im Vaterland erfreute und von der auch Einzeldrucke vom Ende des 18. Jahrhunderts zeugen. Eine deutsche Bearbeitung nach Linguets Vorgang in den 1770er Jahren ist uns schon begegnet, und noch neuerdings haben wir zwei Übertragungen empfangen <sup>2)</sup>. Diese bevorzugte Stellung des Stückes — denn welches andere kann sich rühmen, dreimal ins Deutsche übersetzt worden zu sein? — entspricht nicht ganz seinem Wert: das beste daran ist der Grundgedanke, daß ein liebendes Mädchen davor nicht zurückschrickt, sich zur Sklavin zu erniedrigen, um ihrem Geliebten zu nützen und ihn für seine treue Aufopferung zu belohnen. Aber diese gewiss glückliche und ergiebige Lustspielidee ist im flüchtigsten Lopestil durchgeführt: nachdem der 1. Akt einen unglaublich hartherzigen, verbohrtten und rohen Vater gezeigt hat, wird im 2. auf eine plumpe Weise die Eifersuchtsintrigue angezettelt, die sich durch diesen und den letzten Akt schleppt; durch bloßes Gerede, nicht wie sonst durch belauschte und falsch aufgefaßte auf der Bühne vorgehende Handlungen, an denen die Spanier so erfinderisch zu sein pflegen, wird in Elenas Herzen ein Wechsel von Haß und Liebe,

---

1) Eine ausführliche Inhaltsangabe des Stückes erscheint entbehrlich, da im Anhang der Halmsche Entwurf mitgeteilt ist und dessen Abweichungen von Lope gebucht werden.

2) Ed. Thiessen in Hendels Universalbibliothek. Ad. Seubert in Reclams Universalbibliothek.

ein Auf und Ab von eifersüchtigem Zorn und Zärtlichkeit erweckt, bis am Schluß mit der bekannten Eilfertigkeit in wenigen Zeilen die allerseits befriedigende Lösung beigezerrt wird. Auch die Zeichnung der Personen ist in keiner Weise verdienstlich: Elena ist so verliebt und so eifersüchtig, gelegentlich ihrer Sklavenrolle entsprechend so derb, wie nur irgend eine Lopesche Dame, ohne daß sie sich durch individuelle Züge aus der ungeheuren Schar ihrer Genossinnen erhebe. Wie hoch steht beispielsweise eine Niña de Plata über dieser Figur; und, um bei diesem Vergleich zu bleiben, wie ganz anders und viel glaubhafter erscheint in demselben Stück der ebenfalls der Ehe seines Sohnes widerstrebende und keineswegs überzarte Veintecuatro als hier Don Fernando, der völlig zur Karikatur geworden ist. Was eigentlich an seinem Charakter zu entwickeln wäre: wie er, unter dem Einfluß der schönen Sklavin, allmählich den Groll gegen seinen Sohn verliert und weicher gestimmt wird, tritt nicht genügend hervor, die einzelnen Phasen seiner wechselnden Stimmung stehen ganz abrupt nebeneinander. Den langweiligen Gracioso des Stückes, Pedro, nennt selbst Ochoa, sonst ein eifriger Lobredner der Komödie: necio y empalagoso — dumm und ekelhaft.

Die hier festgestellten Mängel des Stückes drängten sich aber Enk, der es in der Zeit größter Lopebegeisterung kennen lernte, nicht auf, und gleich ihm sah wohl auch Halm, damals noch nicht so sehr eingelesen, das typische und bei dieser Art spanischer Komödien zu Manier gewordene für originell an. Wir hören zum ersten Mal von dem Plan am 20. Oktober 1840; am 10. Mai 1841 wird der Stoff wieder als aufgegeben bezeichnet, dennoch scheint Halm sich weiter damit beschäftigt und Enk einen Entwurf zugeschickt zu haben; erst im März 1842 folgen Ausführungen des Lehrers, warum er nach der Durchsicht des Schemas zur Bearbeitung doch nicht raten könne. — Der Nachlaß hat uns diesen Entwurf aufbewahrt, ich teile ihn anhangsweise mit.

Halm hat den Schwächen des Stückes vor allem dadurch aufzuhelfen gesucht, daß er die Stellung Serafinas nach allen Seiten hin klärte und festigte. Ihre Liebe zu Juan erscheint bei Lope trotz der angenommenen Kinderfreundschaft, die manches entschuldigt, für unsere Begriffe etwas aufdringlich, und ebenso ist es, wie Grillparzer sagen würde, „doch gar zu spanisch“, daß sie am Schlusse einen Mann zur Abfindung bekommt, der ihr ganz gleichgültig ist und der seinerseits sie zwar früher geliebt, jetzt aber seine Neigung längst Elena zugewandt hat. Indem nun Halm in das Herz seiner Serafina, die er mit einer gewissen Koketterie ausstattete, einen Zwiespalt legte und auch Juan noch einer warmen Aufwallung gegen die Jugendfreundin fähig machte, gewann er mehrere Vorteile: zunächst ließ sich so die Eifersucht Elenas im 3. Akt (Lopes zweitem) besser motivieren, indem Serafina nun mit noch mehr Überzeugung als in den entsprechenden Szenen Lopes Juan als den ihren erklären kann, da er ja in einem Moment der Erregung die Grenze zwischen Dankes- und Liebesbezeigung wirklich fast überschritten hat, während die Lopesche Serafina nur auf Grund einer Fiktion des Gracioso, eben sie sei die Dame, um derentwillen Juan aus dem Hause des Vaters gewiesen worden sei — eine Angabe, der Juan trotz seiner geringen Zuneigung zu Serafina nicht widerspricht — zu ihrer törichten Zärtlichkeit in Gegenwart der Sklavin gebracht wird. Halm wollte übrigens ein erstes Gefühl der Eifersucht bei Elena schon früher durch Worte Fernandos entstehen lassen. — Weiterhin war nun für den Schluß der Vorteil gewonnen, daß Serafina sowohl als Florencio (bei Lope Ricardo) in ihrer endlichen Vereinigung sich am Ziel ihrer wahren Neigung sehen, die sie nur aus Ärger im Liebesgetändel mit dritten, sie mit Juan, er mit Elena, momentan haben vergessen wollen. Der verfeinerte Halmsche Florencio entbehrt allerdings der nicht unwirksamen göttlichen Frechheit seines Vorbildes Ricardo, der dreist genug behauptet, die Sklavin Elena se

sein Eigentum; daß diese so schnell bereit ist, ihm zu folgen, hat etwas Bedenkliches. — Die List mit dem Sklavenhandel wollte Halm etwas planmäßiger einleiten und weiterführen als Lope; Juan setzt schon im 1. Akt seiner Elena auseinander, der Vater beabsichtige, einem erst noch zu findenden treuen Sklaven sein ganzes Vermögen zu vermachen; darauf gründet sich sofort ihr Plan; schon zu Anfang hat man von einem maurischen Sklavenhändler, der ihr gegenüber wohnt, gehört, der nun an Stelle der unklaren Lopeschen Figur eines Alberto den Verkauf vornimmt. Die geplante Einführung eines in Elena verliebten Mohren Hassan hätte das eine Bedenken gegen sich, daß eine solche Persönlichkeit in Elenas Umgebung doch bald auf die Fraglichkeit ihrer maurischen Abstammung kommen müßte. — Halms Modifikationen des Lopeschen Grundplanes sind im ganzen sehr schonend, und so fehlt bei ihm ebenso wie im Vorbild das, was schon als die in charakteristischer Beziehung interessanteste Seite eines solchen Themas bezeichnet wurde: die innere Entwicklung Fernandos ist hier wie dort fast ausschließlich im Zwischenakt abgemacht. Auch sonst hat der Bearbeiter wenig getan, den Alten zu heben; ja er hat sogar den Zug entfernt, den Lope beifügen zu müssen glaubte, um Fernandos Rigorosität zu entschuldigen: um die Brutalität des Vaters weniger unnatürlich erscheinen zu lassen, machte der spanische Dichter Juan zu dessen illegitimem Sohn.

### Wahn und Wahrheit.

Mehr der Verdeutschung würdig erscheint mir ein weiteres Stück, Tirsos „El amor y el amistad“, das Halm 1842 in Angriff nahm, aber Enks Einwänden zufolge, über deren Inhalt wir nicht näher unterrichtet sind, nach der Niederschrift der ersten zwei Szenen aufgab. (Halm an Enk 18. Aug. 42.) Das ist zu bedauern, denn der Anfang ist gelungen, und das Stück als ganzes hätte

jedenfalls mehr Aussicht auf Bühnenerfolg gehabt als die von Enk warm empfohlene „heroische Komödie“ Alarcons, „Ganar amigos“, die ebenfalls verschiedene Freundschaftsproben zum Gegenstand hat. Da unsere Geschichtschreiber des spanischen Theaters, Schack, Klein und Schäfer, der Tirsoschen Komödie nicht ausführlich gedenken, will ich hier eine Inhaltsangabe folgen lassen.

1. Akt. Don Guillen, einsam im Wald schweifend, führt Liebesklagen gegen Estela. Gleich darauf tritt diese selber auf, in Begleitung Don Graos; Guillen lauscht versteckt dem Gespräch der beiden, ohne jedoch alles verstehen zu können. Estela weist Graos Werbungen zurück, da sie Guillen liebt, dessen Armut nicht achtend. Grao erklärt, um seines Freundes willen verzichten zu wollen, küßt die Hand der Dame und geht ab. Guillen glaubt aus dem Gespräch herausgehört zu haben, daß Estela und Grao sich lieben und tritt heftig hervor; als Estela ihn freudig begrüßt, wirft er ihr Unbeständigkeit, Herzlosigkeit und Geldgier vor; sein Vermögen, betont er, habe er aufgeopfert, um seinem vom eigenen Bruder gefährdeten Freund, dem Prinzen von Barcelona, zu helfen. Estela sucht sich nach Kräften zu rechtfertigen, doch macht das auf Guillen so wenig Eindruck, daß sie endlich beleidigt abgeht. — Don Gaston kommt zu Guillen und erbietet sich, ihn mit dem regierenden Grafen von Barcelona zu versöhnen; Guillen wünscht keinen Schritt zu tun, der ihn gegen den Bruder des Regenten treulos erscheinen lassen könnte. Als sie noch verhandeln, meldet Grao, daß der Graf gestorben, sein Bruder zurückgekehrt sei und die Herrschaft ergriffen habe. Gleichzeitig bittet er Guillen um Verzeihung, daß er ungewollt sein Nebenbuhler gewesen sei; dieser spricht heftige Worte gegen ihn und Estela, Graos vermeinte Geliebte. — Der Graf von Barcelona tritt auf, überhäuft Guillen mit Ehren und macht ihn zu einer Art von Mitregenten.



2. Akt. Gracia und Viktoria streiten über die Macht ihrer schönen Augen und behaupten beide, Guillen habe ihnen Liebeszeichen zukommen lassen. Estela, die beider Ansprüche entscheiden soll, verweist sie an den Grafen. Dieser tritt in Staatsgeschäften mit Guillen auf, der bei Besetzung von Stellen u. dgl. seine Freunde immer reichlich bedenkt. Die Damen kommen, um die Entscheidung des Grafen zu vernehmen, doch weist dieser sie an Guillen und geht. Guillen wiederum erklärt es für unstatthaft, eine Dame in Gegenwart der anderen zu bevorzugen und überläßt dem Grafen das Urtheil. Beide, ihres Erfolges sicher, wollen Guillen nun einzeln sprechen. Dieser bleibt mit Estela allein. Wieder weist er ihre Einlenkungsversuche schroff zurück, so daß sie in Tränen ausbricht. Guillen sucht ihr Bild aus seinem Herzen zu entfernen und nur an Viktoria zu denken. Grao kommt nun ebenfalls zu ihm und verlangt Aufklärung. Auf Guillens kränkende Reden wird er heftig, versichert aber wiederholt, Estelas Liebe und seine Freundschaft für Guillen seien immer gleichmäßig gewesen. Guillen, nun doch betroffen, beschließt, diese Freundschaft und Liebe auf die Probe zu stellen. Er verabredet mit dem Grafen, dieser solle ihn plötzlich zum Schein in Ungnade geraten lassen. Viktoria und Gracia, die er beide seiner Liebe versichert hat, lassen ihn sofort fallen, als er verhaftet weggeführt wird.

3. Akt. Der gefangene Guillen sucht die Freundschaft Gastons, Dalmaos und Garcerans zu erproben, die, erst voller liebenswürdiger Phrasen, sich hinter Ausflüchten verschanzen, als es sich darum handelt, für ihren Wohltäter eine Summe Geldes aufzubringen; auch Schuldner machen ihre Ansprüche Guillen gegenüber geltend, zur Entrüstung eines treuen alten Hirten Gilote, der sich erbietet, seine Ochsen zu verkaufen, um die Gläubiger zu befriedigen. — Grao tritt vor den Grafen und bittet um Gnade für Guillen; der Fürst erwidert, er beabsichtige, Grao an Guillens Stelle zu setzen und mit Estela

zu vermählen, worauf Grao sich im Zorn so vergißt, daß er ins Gefängnis gesetzt werden muß. — Estela bietet dem Fürsten ihre ganze Habe an, um Guillen loszukaufen. Sie selbst will in ein Kloster gehen. Der Fürst bestellt sie für den Abend in sein Zimmer. Dort hat er Guillen versteckt, den er von aller Eifersucht zu heilen gedenkt: er spiegelt Estela vor, Guillen wolle sich mit einer Prinzessin vermählen, er selbst, der Graf, aber bitte um Estelas Hand. Der empörte Guillen bricht hervor; der Graf aber erklärt, dies sei die letzte Prüfung gewesen; Estela habe glänzend bestanden und auf seine Anerbietungen nicht geantwortet. Auch Guillen ist jetzt von ihrer Treue überzeugt, und sie werden ein Paar.

Halms Bearbeitung<sup>1)</sup> sucht die Exposition auf andere Weise zu geben — und nur diese hat er ausgeführt, ohne in weitere Absichten Einblick zu gewähren —: er führt einen der Cavaliere, die mit Guillen oberflächlich befreundet sind und bei der Probe schmähsch durchfallen sollen, mit einem Diener auf dem Weg zu Guillen vor, den der Bearbeiter, um die Situation des Verarmten, in Ungnade Gefallenen schärfer zu beleuchten, zu einer Art Einsiedler im Gebirge macht. Diese Eingangsszene ist völlig Halms Eigentum und recht munter, er hat keinen in seiner Art so lustigen Gracioso sonst auf die Bühne zu stellen gewußt wie diesen Vizcayo. Gelungen ist die „innere Entwicklung“, die Don Gaston, sein Verhalten bei der späteren Probe schon im Voraus andeutend, durchzumachen hat: von phrasenhafter Beteuerung seiner Freundschaft für Guillen kommt er zunächst zur Angst um seine Börse, als er von der Verarmung des Freundes hört, und als gar die Ungnade des Königs von Navarra erwähnt wird, wünscht er sich, seine Gutmütigkeit verfluchend, weit hinweg. — Vizcayos Witz zeigt eine Mischung von spanischem Humor und gemüthlicher österreicherischer Redeweise: er erzählt, es gebe meist nur

---

1) 2 Bogen, datiert vom 20. April 1842.

geröstete Hammelschnitten zu Tisch, und als später Gaston, durch die Berichte über das, was zwischen Guillen und dem König vorgefallen ist, erschreckt, dringend fragt, was es denn sonst noch gebe, versichert er, es gebe wirklich nichts als Hammelschnitten. Dies beständige Denken an das Essen ist spanische Gracioso-Manier, österreichisch ist es aber, wenn Vizcayo von dem erzürnten König erzählt: „Was tut der König? Er geht her und fängt an, dem armen Prinzen die Jahrgehälter zu beschneiden“, usw. Hörner, die im Waldtal laut werden, geben Gelegenheit zur Ergänzung der Exposition, indem Vizcayo berichtet, Pedro (Tirsos Grao) pflege in diesem Wald mit seiner Base Estrella (Tirsos Estela) zu jagen; hierauf machen sich beide ins Gebirge auf, um Guillen zu suchen.

Hier ist der Anschluß an Tirso erreicht: Guillen selbst tritt auf und spricht sich in einem Monolog über seine Liebe zu Estrella aus; der stellenweise starke Schwulst der Vorlage ist durch eine Reihe von ziemlich flachen Sätzen, die das Schwanken zwischen Zutrauen und Abneigung Pedro gegenüber ausdrücken, ersetzt. — Dann folgt noch ein Bruchstück von Estrellas Gespräch mit Pedro, das Guillen belauscht. Halm hat hier das anmutige Geplauder Tirsos flott, wenn auch nicht immer treu wiedergegeben. Der Hauptgegenstand der Unterredung, so weit sie sich noch bei Halm findet, ist die Befürchtung, die Pedro seiner Base gegenüber ausspricht, das ständige Herumstreifen im Wald könne ihr schädlich werden: Umgang färbe ab, ihre zarte Weiblichkeit müsse in rauher Gebirgswildnis leiden und ihr Gemüt für die Liebe abgestumpft werden. Dagegen macht Estrella geltend, daß die harten Felsen sie vielmehr Standhaftigkeit in der Liebe, das scheue Wild kluge Vorsicht lehren könne:

Und so vielleicht, indem ihr, Vetter, zagt,  
Der Liebe Macht entfremde mich die Jagd,

Und strebt, aus Berg und Wald mich zu entfernen,  
Mag hier gerad' ich erst recht lieben lernen. <sup>1)</sup>

### Drei Urteile in einem.

Das Fragment der Expositionsszene, gleichfalls im wilden Waldgebirg spielend, ist auch der fast einzige Rest der Bearbeitung eines Calderonschen Dramas, das aus der Sphäre des ernst angehauchten Lustspiels in die der blutigen Tragödie führt. Immerhin aber haben wir bei „Las tres justicias en una“ durch ein Schema der beabsichtigten Gliederung des ganzen Stückes einen einigermaßen deutlichen Begriff der Halm'schen Absichten.

Das Trauerspiel Calderons <sup>2)</sup> zeigt Pedro den Grausamen in seiner Funktion als Richter und zugleich als Henker, der sich nicht damit begnügt, Verbrechen auf die Spur zu kommen und das Urteil über sie zu sprechen, sondern der nächtlich eigenhändig den Verurteilten erdrosselt. Doch ist es mit den „justicias“ im wörtlichen Sinn schlecht bestellt, und Halm tat gut daran, als Titel „Drei Urteile in einem“ (Gries „Drei Vergeltungen“) zu wählen. Don Lope wird getötet: erstens, weil er einen alten Mann geschlagen hat, den er für seinen Vater halten mußte; zweitens, weil er der Sprößling eines unerlaubten Liebesbundes zwischen Mendo und dessen schmähtlich verlassener Geliebten ist; drittens, weil der alte Don Lope de Urroa um seinetwillen von Blanca hintergangen wurde, die dem greisen Gemahl vorspiegelte, Lope sei sein und ihr Kind. Es leuchtet ein, daß der junge Lope für die beiden letzten Frevel, die er büßen muß, ganz unverantwortlich ist. Folgendes ist nun das Bedenkliche an dieser Tragödie: der König erscheint nicht als Mittelpunkt des ganzen Stückes, sein Streben

---

1) Tirso: Y así estos montes de andonde  
Congeturais mi desden  
Me enseñan de querer bien

2) Übersetzt von Gries; jetzt am besten zugänglich in „Calderons ausgewählten Werken“ III, bei Cotta.

nach dem *summum jus*, das in diesem Fall zur *summa injuria* wird, wird nicht breit aus seinem Grausamkeit und Gerechtigkeitssinn wunderlich vereinenden Charakter heraus erklärt, sondern, nachdem er im ganzen Drama kaum ein paar Worte gesprochen hat, tritt er zuletzt unvermittelt in der angegebenen Weise als Henker hervor. Für die Spanier war eben Pedros des Grausamen Charakter, den sie aus der Geschichte, aus Dutzenden von Romanzen und Tragödien kannten, etwas fest Gegebenes: welcher Natur der Fürst sei, der hier eingreift, mußte ihnen ebenso geläufig sein, als es etwa uns wäre, wenn ein Dramatiker den Knoten eines Stückes durch Friedrich den Großen zerhauen ließe. Dieses Vorteils konnte sich ein deutscher Bearbeiter der „*Tres justicias*“ nicht bedienen, er mußte vielmehr den Charakter dieses Königs exponieren, ja, da dessen schauderhafter „*Gerechtigkeitsakt*“ nicht nur die Katastrophe, sondern den Hauptgegenstand des Stückes ausmacht, ihn in den Mittelpunkt des ganzen rücken. Halm hat das nicht erkannt und nichts dazu tun wollen, die Figur des Königs besser zu exponieren, sodaß also bei seinen Absichten nicht nur eine peinliche, sondern auch eine absurde Wirkung der brutalen Katastrophe eingetreten wäre, die den Zuschauer betroffen und sicher verstimmt hätte. — Der Gegenstand der Calderonschen Handlung ist im übrigen die Befreiung des jungen Lope durch seinen unbekanntem Vater Mendo aus einem abenteuerlichen Räuberleben, in das er sich nach allerlei Ausschweifungen gestürzt hat, und eine Liebschaft Lopes zu seiner ihm fremden Schwester Violante, wobei ein Guillen als Nebenbuhler erscheint. Diese Momente führen dann zu dem einzigen der drei Vergehen, das sich vor unseren Augen abspielt: zur Züchtigung des alten Lope, der den Zweikampf des jungen mit Guillen stört, durch den vermeintlichen Sohn; das gibt eine höchst wirksame dramatische Szene, die den Bearbeiter wohl hauptsächlich reizte. Der Rest des Stückes ist analytisch der Klärung der beiden anderen Ver-

brechen gewidmet. — Halms Schema zeigt, daß er in den Hauptzügen der Handlung Calderon durchaus treu bleiben wollte, sodaß also diese Bearbeitung wohl am meisten von allen den Charakter der Übersetzung hätte tragen sollen. Einige Änderungen waren aus bühnentechnischen Gründen beabsichtigt: gestrichen sollte die Calderonsche Szene III, 1 werden, die, im Gebirge spielend, die zweite Einholung des nach dem Duell geflohenen Lope durch Mendo zum Gegenstand hat. Charakteristischer Weise entfernt Halm alle Dienerszenen, die hier zwar stellenweise recht lustig, aber meist sehr unangebracht sind, um Zwitterhaftigkeit des Stils zu vermeiden. Aus den 3 Akten des Spaniers sollten 5 werden, der Anfang des dritten hätte einen wenig geschickt angebrachten Riß im Calderonschen zweiten ergeben, während sich der Anfang des fünften besser gefügt hätte. — Über Halms Absichten für die szenische Gestaltung des Schlusses fehlen deutliche Angaben. — Das Stückchen des Anfangs (etwa 120 Verse), das in freier Übertragung vorliegt, zeigt gegenüber der auf Schrauben gestellten Ausdrucksweise der Vorlage Gewandtheit und Frische, namentlich zu Beginn:

Mendo: Zurück, Gesindel!

Wie drohend Eure Wuth mich auch bedränge,  
So lang noch Leben zuckt in diesen Armen,  
Schreckt Euer Stahl mich nicht, noch Eure Menge!

Clara: Zu dir, o Himmel, fleh' ich um Erbarmen!

Einer d. Zigeuner: Die Kräfte schwinden Dir, so  
streck' die Waffen!

Anderer: Ergieb Dich!

Lorenzo: Mach' nicht länger uns zu schaffen!

Du bist ein alter Mann und wir sind viele;  
Im einsamen Gebirg, von Hilfe fern  
Den Kürzern ziehst Du, glaub' mir, in dem  
Spiele.

Laß dort das Weib als Beute unserm Herrn

Und liefre uns den Rest aus Deiner Habe  
Und dann zieh' hin in Frieden, alter Knabe!

Bei Calderon lautet diese Partie:

Mendo: Barbaro escadron fiero  
Ni del plomo el horror, ni del acero  
El golpe repetido  
Antes que muerto me verán vencido,  
Porque no dan á mi valor recelos  
Ni el morir ni el vivir.

Uno: Si ves esta montaña  
Que desde su eminencia á su campaña  
Al pasajero advierte  
Mil funestos teatros de la muerte —  
¿ Como, aunque á Marte en valor imitas  
De tantos defenderte solicitas?

Vicente: Esa rara hermosura  
Que del sol desvanece la luz pura  
Hoy, con mejor empleo  
De nuestro Capitan será trofeo.

#### Freund und Frau.

In diesen Zusammenhang einzureihen ist auch ein Entwurf, der zwar nicht auf einem spanischen Drama fußt, aber doch unmittelbar diesen Studien entsprang und einen spanischen Stoff vornimmt, der schon in der Heimat Dramatiker gereizt hatte: Cervantes' „El curioso impertinente“, eine Novelle aus dem Don Quixote, vortrefflich im Grundgedanken und in der psychologischen Entwicklung, aber teilweise schleppend in der Erzählweise, ist in Spanien selbst u. a. von Guillen de Castro unter gleichem Titel dramatisiert worden. Auf dem Repertoire der deutschen Komödianten befand sich im 17. Jahrhundert eine lahme „Comödie vom unzeitigen Fürwitz“, die Creizenach (Spemann Bd. 23) erneuert hat. — Halm ist von beiden älteren Fassungen unabhängig, auch drängt er in seinem Entwurfe entschiedener als diese zur Tragödie hin, richtig erkennend, daß ko-

mödienhafte Behandlung in den Stoff notwendigerweise eine Frivolität bringen mußte, die ihm an und für sich fremd ist <sup>1)</sup>. Hier kurz der Inhalt der Novelle:

Zwei junge Florentiner Edelleute, Lotario und Anselmo, sind vertrauteste Freunde; als der letztere die schöne Camila geheiratet hat, hält es Lotario für taktvoll, nicht mehr so oft in des Freundes Haus vorzusprechen. Doch ist dieser so weit entfernt, Eifersucht gegen ihn zu hegen, daß er Lotario gesteht, er halte nichts von ungeprüfter Tugend und sei deshalb so lange nicht von der Treue und Liebe seiner Gattin überzeugt bis er gesehen habe, daß sie den Schwüren eines Liebhabers standhaft zu begegnen wisse; er, Lotario, solle sich zu diesem Zweck in sie verliebt stellen. Umsonst wehrt sich der bestürzte und empörte Freund lange; Anselmo läßt nicht ab, bis er nachgibt. Als er aber mit Camila allein gelassen wird, ist er nicht im Stand, ihr ein Wort von Liebe vorzulügen, und begnügt sich deshalb, dem Freund mitzuteilen, seine Gattin habe sich ganz unzugänglich gezeigt. Das wiederholt er mehrmals, doch schließlich belauscht Anselmo ein Zusammensein, bei dem wieder von Liebe mit keinem Wort die Rede ist, macht danach dem Freunde heftige Vorwürfe und drängt ihm erneute Versprechungen ab; dann begibt er sich acht Tage auf das Land und befiehlt Camila, Lotario im Hause die denkbar beste Aufnahme zu gewähren. Tag für Tag mit der reizenden Camila beisammen, verliebt sich Lotario endlich heftig in sie und gesteht ihr das auch. Sie, bestürzt, schreibt an ihren Gatten, der sie indes beschwichtigt. Inzwischen beginnen Lotarios Schwüre mehr und mehr Eindruck auf sie zu machen, sodaß sie nachgiebiger und nachgiebiger wird und ihn schließlich erhört. Anselmo wird fortwährend getäuscht, indem Lotario von Camilas Sprödeit und

---

1) Halms Titel ist wohl dem der Malburgischen Übersetzung von Calderons „Amigo, amante y leal“ — „Fürst, Freund und Frau“ — nachgebildet.



seinen eigenen Anstrengungen zu erzählen weiß, und dabei ihre Gunst hinter des Gatten Rücken genießt. Eines Tages jedoch verfällt Lotario in Eifersucht, wozu er keinen besseren Grund hat, als daß Camilas freche Zofe Leonela früh morgens einen Liebhaber aus dem Haus gelassen hat. Sofort benachrichtigt er Anselmo von der Untreue seiner Gattin, doch, bald bereuend, spielt er vor diesem mit Camila eine abgekartete Komödie, die den leichtgläubigen Freund völlig überzeugt. Erst als nach einiger Zeit Anselmo hinter die Liebschaft der Zofe kommt und dabei schreckliche Wut an den Tag legt, flieht Camila aus Angst vor Entdeckung mit dem größten Teil des Vermögens zu Lotario; Anselmo wird darob wahnsinnig und stirbt; Camila endet im Kloster, Lotario in der Schlacht.

Halms Entwurf ist zeitlich nicht genau einzureihen; möglich, daß er als Frucht der von Enk angeregten Don-Quixote-Lektüre (seit 1835), möglich auch, daß er zur Zeit der Cymbelinebearbeitung (1843) entstand; im letzteren Fall hätte die Analogie des Verhältnisses: Pósthumus Jachimo Jmogen — Anselmo Lotario Camila eingewirkt. Auch ist nicht zu übersehen, daß von diesem Problem aus Fäden zu Stoffen führen, die Halm in verschiedensten Zeiten beschäftigen: hat die Herzlosigkeit, mit der Anselmo Camila zur Bestätigung ihrer Treue allen möglichen Proben unterwirft, in der Percivals Griseldis gegenüber ihre Parallele, so gemahnt Anselmos nervöse Hast, mit der er den Freund, der schon Liebhaber ist, immer mehr auf die eigene Frau hetzt, ja, deren Fall geradezu zu wünschen scheint, an das leidenschaftliche, wahnwitzige Streben Malgratis („Das Haus an der Veronabrücke“), seine reine junge Gattin zur Ehebrecherin zu machen. Wie sich Halm die Zeichnung Percivals erleichtert hat, indem er ihm den Hauptcharakterzug der alten Überlieferung, den prinzipiellen Zweifel an der Treue aller Frauen, nahm, so hat er sich auch bei Anselmo von der allzugroßen Schwierigkeit ent-

lastet, indem er den Charakter von Anfang an pathologisch faßte: „Ich halte“, erklärt er am Schluß seines Entwurfs, „die Anlage Anselmos zum Wahnsinn von vornherein für ein wirksames Mittel, das Lächerliche, das dem Stoff anklebt, in das der tragischen Würde doch weniger gefährliche Grausenhafte zu verwandeln.“ Der Liebe zwischen Camila und Lotario hat er eine Vorgeschichte gegeben und damit vollends die Eigenart des Cervantesschen Problems verwischt. Für die Novelle ist ja die Hauptsache, daß der Freund lediglich auf Veranlassung des Gatten beginnt, sich für Camila zu erwärmen, und dann von diesem selbst mehr und mehr in die Leidenschaft hineingehetzt wird. Die Halmsche Erfindung ist eine Notbrücke, mit der er sich, wie so oft, über die Schwierigkeiten der psychologischen Zeichnung hinwegzusetzen dachte. Die Form, in der Halm diesen Plan notiert hat, sind flüchtige, ungleichmäßige und durchweg sehr flach gehaltene Dialogskizzen — dazu oft kaum entzifferbar; sie hier im ganzen Umfang wiederzugeben, lohnt keineswegs, doch sollen die Grundlinien als Beispiel dafür, wie ein gewandter Beherrscher der dramatischen Technik dieser berühmten Novelle zu Leibe gehen wollte, entworfen werden.

Der Stufengang der Handlung sollte sich folgendermaßen gliedern. 1. Akt. Einen Teil der Exposition gibt Leonela mit ihrem Liebhaber Busto, den sie fortschickt, weil es Tag wird, den anderen Camila mit Christoval — einer neu eingeführten Figur, Anselmos Onkel —, die sich beide über Anselmos krankhaft aufgeregten Zustand des längeren auslassen; gegen Lotario, der sie liebt, von dem sie sich aber verschmäht glaubt, ist Camila zunächst voll Abneigung, was sich auch zeigt, als er gleich darauf selbst vorspricht. Als Anselmo und Lotario allein sind, stellt ersterer, der aus einem Buch Mißtrauen gegen die Treue des Weibes geschöpft hat, an den Freund zum erstenmal das bekannte Ansinnen; dieser geht mit Rücksicht auf Anselmos Erregbarkeit scheinbar auf die Zu-

mutung ein, spricht mit Camila, aber von ganz anderen Dingen, und benachrichtigt dann Anselmo von der Erfolglosigkeit seiner Bemühungen. Doch hat der Gatte gelauscht, macht dem Freund Vorwürfe und erinnert ihn daran, daß er, Anselmo, ihm einst das Leben gerettet habe. — Im 2. Akt verweist Anselmo; Lotario bringt nun unter dem Zwang der Umstände seine geheuchelte und doch so wahre Liebeserklärung vor. Camila weist ihn zornig ab und benachrichtigt Anselmo. Der 3. Akt zeigt zuerst, wie Leonela, die, selbst leichtfertig, ihre Herrin ebenso wünscht, diese an ihre frühere Liebe zu Lotario lockend erinnert. Anselmo läßt den Freund auffordern, seiner Gemahlin nur weiter zuzusetzen, dieser aber gesteht ihr das ganze abgekartete Spiel, zugleich auch seine Liebe, sinkt, Verzeihung flehend, zu ihren Füßen nieder und spricht seinen Vorsatz aus, als Soldat auf die See zu gehen. Trotz ihres mehrfach ausgestoßenen Rufes: „Meere zwischen uns!“ vermag sie sich der Liebe zu ihm nicht zu verschließen, und er erringt endlich ihre volle Gunst. Im 4. Akt kehrt Anselmo zurück und enthüllt nun seinerseits der Gattin den Grund von Lotarios Verhalten; die Liebenden meiden sich schuldbeußt. Die Augen werden Anselmo eines Nachts geöffnet, als er Busto ertappt und von diesem, der ihn für Lotario hält, mit Entdeckung seines nächtlichen Besuches bei Camila bedroht wird. Diese Mitteilung bringt den Wahnsinn in Anselmo zum Ausbruch. Der 5. Akt führt zur Katastrophe, indem Lotario dem Blödsinnigen eine Pistole in die Hand drückt, mit der er ihn, Lotario, zur Strafe erschießen soll, was der Irre in einem Moment erwachten Bewußtseins wirklich tut. — Die Idee, den unglücklichen Anselmo schließlich völlig verblödet auftreten zu lassen, barg eine große Gefahr in sich, die der Lächerlichkeit. Denn nach den Skizzen hätte man da keine Wahnsinnsschilderung von Lopescher Großartigkeit, „tiefen Sinn mit Aberwitz gemischt“, zu sehen bekommen, sondern das traurig-lächerliche Bild eines großen

Kindes, das Puppen und Spielzeug verlangt. — Überhaupt ist im ganzen nicht zu leugnen, daß Halm, trotz des Geschicks, mit dem er ein dramatisches Gerüst aus epischen Balken zurechtzimmerte, sich doch einer bedeutenden Verflachung des Stoffes schuldig gemacht hätte.

### Der Schultheiß von Zalamea<sup>1)</sup>.

Fast ein Vierteljahrhundert verstrich, bis Halm nach der unter Enks Einfluß stehenden Periode fleißiger Arbeit an den Spaniern wieder an die Verdeutschung eines Calderonschen Stückes ging: vom „Schultheiß von Zalamea“ haben wir, aus dem Jahre 1867 datiert, ein Szenar und die Ausführung der Anfangsszene erhalten. Doch nichts verrät, daß zwischen diesen und den ersten Versuchen ein Menschenalter liegt. Wie das Papier, auf dem Konzept und Reinschrift aufgezeichnet sind, noch genau von derselben Art ist wie das 25 Jahre früher gebrauchte, so ist auch die Methode der Bearbeitung durchaus die gleiche, und nur das zufällig erhaltene Datum gibt Aufschluß über die lange Spanne Zeit, die den letzten Versuch von der Blüteperiode spanischer Studien trennt.

„El alcalde de Zalamea“ ist eines der ganz wenigen spanischen Stücke, die eine deutsche Bühnengeschichte hinter sich haben; nicht weniger als sechs Bearbeitungen liegen vor, und die berufensten Übersetzer haben sich hier erprobt. Von dem Interesse des Emiliadichters für Pedro Crespo, den Vorfahren seines Odoardo, von den Bearbeitungen durch Zachariä und Gärtner, durch Schröder, durch Stephanie wurde schon einleitend berichtet<sup>2)</sup>; Malsburg und Gries lieferten Übertragungen, die des letzteren schnitt Immermann für seine Zwecke

---

1) Über dieses Fragment hat inzwischen R. Beer in der „Wiener Montagsrevue“ 1908, No. 16, berichtet, wo ein Teil des Halmschen Textes mitgeteilt ist.

2) Dazu kommt noch: „Die Begebenheiten auf dem Marsch oder der Alcalde von Zalamea“, Lustspiel in 5 Aufzügen nach Calderon. Berlin 1780.

zurecht (s. oben S. 24). Ebenso fußen auf Gries die Bearbeitung von Feodor Wehl 1861 und zuletzt die ganz vortreffliche Neudichtung von Adolf Wilbrandt (1882), die inhaltlich durchaus konservativ, stilistisch aufs glücklichste Überladungen des Originals beschneidend, den erfolgreichsten Eroberungsversuch darstellt, der überhaupt mit spanischen Dramen auf der deutschen Bühne gemacht wurde; dazu mag nicht nur Wilbrandts feiner Takt und stark ausgebildetes Bühnengeschick, sondern auch schon sein Name als der eines hochangesehenen Dramatikers beigetragen haben.

Vielleicht versprach sich auch Halm von dem Klang seines Dichternamens ein ähnliches, von vornherein günstiges Vorurteil für seine Bearbeitung des gewaltigsten Erzeugnisses der damals etwas in Verruf gekommenen spanischen Dramatik. Er kannte es jedenfalls seit dem Anfang seiner spanischen Studien, hatte er es doch in den großen Comedias-Sammlungen auch unter dem markt-schreierischen Titel „El garrote mas bien dado“ wieder-erkannt. — Immer noch Enkschen Vorschriften getreu, begann er die erste Soldatenszene in Prosa, das folgende Gespräch zwischen Hauptmann und Mendo in Blankversen zu übertragen, nach der alten Gewohnheit sich nach wie vor gelegentliche Freiheiten erlaubend. Diese Anfangs-auftritte — ich teile sie anhangsweise mit (S. 235 ff.) — sind nicht übel ausgefallen. Der Anschluß ist zu Beginn völlig genau, kleine Differenzen finden sich dann bei den Worten der Marketenderin, die bei Calderon eine hier mit Recht beseitigte, auch kaum nachzubildende Zwei-deutigkeit zu sagen hat. Die Canzonenstrophen, die sie mit Rebolledo anstimmt, sind weggefallen; Halm be- saß, wie zur Genüge festgestellt, keinen Sinn für der- gleichen. Der Hauptmann stört den Tanz, zu dem hier — was bei der zu Anfang geklagten Müdigkeit nicht recht wahrscheinlich ist —, die Marketenderin, von Halm in Zilia umgetauft, und Rebolledo angetreten sind. Dem Gespräch, das der Hauptmann und der Sergeant, hier

Mendo genannt, führen, fehlen die Schlußsätze, die das Auftreten des Calderonschen Mendo, des Strauchritters, besprechen und belachen. Dazu stimmt, daß in dem Schema, das Halm von der beabsichtigten Gliederung des ganzen Stücks entworfen hat, alle Szenen dieses Don-Quixote-Nachfahren mit Nuño fehlen. Aber sonst passen Schema und ausgeführte Szenen nicht zusammen, denn diese finden in jenem keinen Platz. Der erste Akt beginnt nach dem Szenar vor Crespos Haus; offenbar wollte Halm die Expositionsszene zwischen dem Hauptmann und Mendo dort nachholen, was er, auch nach Enkschem Muster, notiert hat: *de puella formosa*. Aus dem Schema, geht ferner hervor, daß der Bearbeiter, dem wohl eine Analogie zu dem Verhältnis Clement-Marion vorschwebte, zur Hebung der Nebenfigur der Ines diese in ein Liebesverhältnis mit Juan verwickelte, ferner noch dem Cosme, den er an Stelle des Calderonschen Escribano setzt, eine Szene in der Oberstube, beim Eindringen des Hauptmanns, gönnen wollte. Der Schauplatz sollte das ganze Stück hindurch Zalamea bleiben, was nur damit hätte erkauf werden können, daß der Dichter Isabel nach ihrer Entführung und Vergewaltigung gleich nach Hause zurückkehren lassen mußte — ein wenig glaubhafter Zug; auch würde es eine Verweichlichung der machtvoll leidenschaftlichen Szene des unseligen Mädchens bedeuten, wenn dieses, wie Halm sich dachte, aus der Ohnmacht erwachend zunächst alles für einen Traum ansähe. Freilich so, wie ihr Monolog sich bei Calderon vorfindet, voller culterianistischer Auswüchse, durfte ihn kein Bearbeiter stehen lassen; auch hierin kann auf Wilbrandt als den taktvollsten Löser dieser Aufgabe verwiesen werden. — Gerade im Hinblick auf diese spätere Bearbeitung mag man das Scheitern des Halmschen Planes nicht sehr bedauern. In je reinerer Form die deutsche Bühne dieses Stück besitzt, desto besser ist es; das Prinzip der freien Bearbeitung, bei „König und Bauer“, der „Esclava“ und anderen

Lustspielen, wenn in den nötigen Grenzen gehalten, zulässig, wäre hier nicht am Platze gewesen; leichte Glättungen und Streichungen sind das einzig erlaubte. Denn mag dem „Richter von Zalamea“ an rein poetischem Gehalt manches Lopestück, auch von denen, an die Halm Hand anlegte, nahe kommen: als geschlossenes, durchaus einheitliches und der modernen Bühne vollauf einzuverleibendes Kunstwerk steht dies Drama unerreicht und in einsamer Größe unter seinesgleichen da.

---

## 8. Kapitel.

### **Friedrich Halms selbständige Werke in ihrem Verhältnis zur spanischen Dichtung.**

Bei der Betrachtung der Bearbeitungen hat sich ergeben, daß Halm in vielen Fällen unbedenklich originalspanisches Gut und Züge eigener Erfindung durcheinandermengt und zu einem Ganzen zu verschmelzen sucht; angesichts solcher Erscheinungen liegt die Vermutung doppelt nahe, daß der „spanische Intendant“, der Forschungsgenosse Wolfs, in seinen selbständigen Werken sich ebenfalls Calderon und Lope zum Vorbild genommen und Züge aus den so reichlich studierten spanischen Dramen sich poetisch zu Nutze gemacht habe. Es ist eine geläufige Redensart, Halm als Schüler der Spanier neben Grillparzer zu stellen, ja Rudolf Lothar z. B. behauptet („Das Wiener Burgtheater“, S. 127) leichthin, Halm habe seine Technik von den Spaniern gelernt. — Die Berechtigung derartiger Äußerungen soll im folgenden geprüft werden, zunächst an der Hand der einzelnen Werke des Dramatikers, dann in dem Versuch einer Gesamtcharakteristik seiner Bühnendichtung im Verhältnis zur spanischen.

In dem ersten Stück Halms, das handschriftlich auf uns gekommen ist, der „Nacht der Rache“ hat er gleich einen spanischen Schauplatz gewählt, doch macht sich keine andere Beziehung zum Heimatland Lopes geltend als diese rein äußerliche. Von einer Kenntnis der spanischen Sprache war damals wohl noch keine Rede,



wie die falsche Orthographie einzelner Namen (Valadolid, Barcellona) hinlänglich bezeugt. — Die Stoffwahl des „Camoëns“ (1828) läßt immerhin auf ein damals keimendes Interesse für spanische und portugiesische Literatur schließen; daß aber Halms erstes veröffentlichtes und erfolgreiches Drama, die „Griseldis“ (1833) nicht durch das spanische Vorbild, Lopes „Exemplo de casados“ (Bd. 5), angeregt wurde, beweist — ganz abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit so frühen spanischen Studiums — jener schon (S. 60) zitierte Brief Halms an Enk, der 1843, volle zehn Jahre nach der ersten Konzeption der Griseldis, von Wolfs „Entdeckung“ der Lopeschen Stoffbehandlung spricht. So bleibt Lopes „Exemplo de casados“ lediglich interessant als Vergleichsobjekt, als Dokument der Verschiedenheit von Technik, Charakterisierungs-gabe, ethischer Anschauung beider Dichter. Den Vergleich der zwei Dramen — den Westenholz<sup>1)</sup>, der Monograph des Griseldisstoffes, verabsäumt hatte — hat nun Wurzbach (Euphorion IV 447 ff.) nachgeholt. Daß im allgemeinen die Nebeneinanderstellung eines Halmschen und eines Lopeschen Stückes nicht zu Gunsten des ersteren ausfällt, ist von vornherein anzunehmen, und ich möchte nicht als Herold der Schönheiten dieser Halmschen Dichtung auftreten, wenn ich Wurzbachs Parallele doch zu Gunsten des deutschen Dichters etwas umlenke und auf einen Punkt der Halmschen Bearbeitung hinweise, in dem sie von allen anderen mit Recht abweicht.

Lopes Graf von Rousillon ist der Gatte der alten Griseldisüberlieferung: er hat zu seinem frevlen Spiel mit der treuen Lebensgefährtin keinen anderen Grund als seine Laune, sein Mißtrauen, sei es gegen die Treue

---

1) Fr. Westenholz, Die Griseldissage in der Literaturgeschichte; Heidelberg 1888. Wichtige Nachträge bietet v. Biedermann, Zeitschr. f. vgl. Lit. Gesch. 1888/89, II, S. 113.

und Liebe seiner plötzlich so hoch gestiegenen Gattin speziell, sei es gegen die der Frauen überhaupt. Lope gibt sich am Anfang alle Mühe, den Charakter in jenem fast weiberfeindlichen Sinne zu zeigen, den er für die spätere Handlung braucht: am bezeichnendsten erscheint der Graf in solchem Licht als oberster Richter, als welcher er in drei Fällen bei Eheklagen entsprechend seinem Unglauben an die Möglichkeit eines harmonischen Lebensbundes sehr milde entscheidet. Daß ein solches Vorurteil durch eine rasch aufkeimende Neigung zum Schweigen gebracht wird, ist durchaus glaublich; um es aber wieder zu erwecken — es erwacht beim Grafen nach kurzer Zeit von neuem — bedürfte es notwendig eines wenn auch kleinen Vorwands: denn daß jemand, der in glücklicher Ehe lebt, aus Furcht vor einer unharmonischen, unglücklichen Ehe die Harmonie selbst zu zerstören beginnt, selbst jahrelang auf alles Glück verzichtet und sein Weib ins äußerste Elend stürzt, ist törricht. Lope de Vega hat es sich hier entschieden zu leicht gemacht; die mangelnde Motivierung in der alten Überlieferung entschuldigt den Dramatiker nicht. — Ein interessanter Charakter ist dieser Graf, wie ihn die frühen Quellen und nach ihnen Lope vorführen: daß ein Edelmann, der sich seine Frau aus niederen Kreisen geholt hat, plötzlich aus irgendwelchem Grund zu zweifeln beginnt, ob sie ihn den Mann oder ihn den Grafen liebe, ist ein psychologisch fesselndes Problem und das Motiv stark genug, daß man sich mehrere Stufen der Prüfung der Gattin gefallen ließe. Aber nur bis zu einem bestimmten Punkt kann man mitgehen: mit dem Augenblick, in welchem der Graf eine neue Ehe eingeht, endet alle Verpflichtung für Griseldis; neuvermählt noch von der verstoßenen Gattin Liebe zu fordern, ist absurd, und die Farce mit der zweiten Gemahlin könnte den zweifelnden Grafen nur dann von dem Wert der ersten überzeugen, wenn diese sich entrüstet von ihm abkehrte:

denn keine niedere Sklavin, sondern nur ein edelgesinntes Weib kann er an seiner Seite dulden.

Diese Feststellungen schienen nötig, um die Zulässigkeit, ja die Notwendigkeit der Halmschen Aenderungen darzutun. Auch einem größeren Dichter als ihm hätte es mißlingen müssen, — und ist es, wie Lopes Beispiel zeigt, mißlungen — uns die ganze Entwicklung im Sinn Boccaccios glaubhaft zu machen. Und so sah sich der Dramatiker dazu genötigt, das an und für sich so interessante Seelenproblem umzuändern: der sensible, eine disharmonische Ehe fürchtende, seinem Weib gegenüber um jeden Preis nach Klarheit strebende Gatte ist in den rauen Percival, einen freilich unhöfisch reckenhaften Artusritter, verwandelt worden, und dieser wird nun von einer ganz anderen Seite gepackt. Nicht in ihm selbst entstandener quälender Zweifel an der Liebe der Gattin, sondern Ehrgeiz, Hartnäckigkeit, Rechthaberei zwingen ihn zu allen Schritten, und wenn es auch im letzten Grund seine Willkür ist, die die Prüfungen über Griseldis verhängt, so ist diese Rigorosität durch das, was auf dem Spiele steht, zwar nicht gerechtfertigt, aber doch weit besser motiviert. Übrigens war es wohl gar nicht Halms Absicht, Percival zu rechtfertigen, oder wie Wurzbach sagt: „die Herbheit der ursprünglichen Form zu lindern“; er wollte nur einen kräftigen, abstoßend brutalen, aber wenigstens in seinem Tun verständlichen Menschen an Stelle des überspannten, unlogisch handelnden Grafen setzen.

Durch Beseitigung der Unlogik und Inkonsequenz des überlieferten Hauptcharakters hat Halm seine Dichtung dem absoluten poetischen Wert nach natürlich noch lange nicht über die Stoffbehandlung seines skrupellosen Vorgängers hinausgehoben. Wie unendlich ist der Spanier im Vorteil, wie viel mehr interessiert er uns für das Verhältnis zwischen dem Grafen und Laurencia (= Griseldis) und wie viel sympathischer macht er dieses Weib, wenn er uns selbst mitansehen läßt, daß der Graf von

ihr erst angezogen, dann unlöslich gefesselt wird, daß sie ihn nicht allein durch ihren Anblick bestrickt, sondern ihn gleicherweise durch ihr kluges Geplauder und durch ihre Stellung in der bäuerlichen Umgebung, deren allgefeierte und umworbene Königin sie ist, von ihren trefflichen Verstandes- und Gemütseigenschaften überzeugt. Die Schilderung der ersten Begegnung durch Percival, in welcher der trotzige Recke eine ihm sonst ganz fremde sentimentale und bilderreiche Ausdrucksweise entwickelt, soll zwar ein liebliches Idyll vorzaubern, doch wirkt die gesuchte Naivetät der Situation, die geschildert wird, halbkomisch, sodaß man Ginevras Spott versteht: „Ei sagt mir doch, ob eure Hausfrau noch die Backen aufbläst und Gesichter schneidet?“ — Mit der Zeichnung der bäuerlichen Atmosphäre, der Griseldis entstammt und in die sie zurückkehrt, hat sich Halm nicht abgegeben: sein alter Cedric — dem gegenüber Percival ebenso brüsk verfährt wie der rohe Sancho in einem anderen Lopeschen Griseldisstück „La hermosura aborrecida“ gegen den Oheim seiner Frau, dem er die Tür weist — findet heftige, aber wenig natürliche Töne; den Bauer zeigt er in der Hervorkehrung gewisser sozialer Gegensätze, nicht in der Beschränktheit des Gesichtskreises und in der Ausdrucksweise, wie Lopesche Villanos.

Westenholz (S. 161) weist in der Griseldis eine Reihe von Anklängen an Schiller, Uhland u. a. nach, wie dies ja bei so vielen Halmschen Schauspielen möglich ist. Das schließt eigentlich stilistische Einflüsse der Spanier schon aus, die hier auch zeitlich kaum möglich sind. Aber selbst die Zeit des nachweislich beginnenden spanischen Studiums bringt in ihren ersten Produktionen noch Werke, denen die Patenschaft Schillers oder Shakespeares an der Stirn geschrieben steht, die einen klug und sorgfältig ausgedachten Plan und sichere dramatische Effekte aufweisen, aber gerade von der Pracht Calderonscher Diktion ebensoweit entfernt sind wie von

der liebenswürdigen Detailkunst Lopes. Das letztere zeigt sich am deutlichsten an der Zeichnung des Hirten in den beiden letzten Akten des „Adepten“. Seinen Namen hat dieser Ruodi natürlich aus dem Tell, und gleich in seinen ersten Worten hören wir nicht minder bekannte Personenbezeichnungen: Armgart, Uli, Stüssi, anderseits Bätely, nach deren Herkunft man nicht lange zu fragen braucht. Der Schweizer Hirte zeigt nicht die geringste Spur Lopescher Naivetät und Bauerngesinnung, er wird einzig beherrscht von maßloser Habgier, die ihn völlig auf gleiche Linie stellt mit den goldlüsternen Höflingen und Courtisanen in Benevent. So lockend und wirksam der starke Kontrast zwischen der heißen Hofatmosphäre und dem stillen Frieden des Alpentals für den wahren Dichter ist: Halm hat das Idyll nur durch Kuhglockengeläut und hübsche Gebirgsdekoration anzudeuten vermocht; daß in den Bergen andere Menschen wohnen als in den Städten, ist ihm nicht aufgegangen.

Wie Kleist und Ludwig — und doch namentlich ersterem sehr ungleich — erscheint Halm auch als Nachfahr des Romeodichters, nämlich in der Tragödie „Imelda Lambertazzi“, die sich stellenweise stark an Shakespeare anschließt, nicht sowohl was Gang der Handlung als was einzelne Figuren anlangt. Der Podestá ist in fast allem was er sagt eine Neuauflage des Prinzen Eskalus. Lope de Vega hat bekanntlich auch die Bandellosche Novelle zum Drama gestaltet in „Castelvines y Monteses“. Ich zweifle sehr, ob Halm 1838 dies Stück schon kannte, jedenfalls wüßte ich keinen einzigen Zug in „Imelda Lambertazzi“ anzugeben, der Anlehnung an dies in seiner Art gehaltreiche, aber komödienhaft schließende Schauspiel verriete.

Bis dahin hatte Halm lauter Stücke geliefert, die nicht nur in Diktion und Anlage, sondern auch in äußerer Form die klassische Bahn einhielten; doch trieb Enk offenbar stark dazu an, einmal das herkömmliche Metrum zu verlassen und dem Trochäus wieder zu seinem Recht zu

verhelfen, gewissermaßen als Manifestation der Erneuerung jener Spanierfreundschaft, die in der Schicksalstragödie und beim jungen Grillparzer für einige Zeit die Herrschaft des Blankverses wankend gemacht hatte. Halm selbst war sichtlich einem solchen Experiment abgeneigt; Enk scherzte ihm gegenüber auf seine Weise: „Daß Sie sich vor Trochäen fürchten, ist — doch ich habe Seidenhandschuhe an. Sie sind viel leichter zu machen als die Jamben — die Trochäen nämlich, nicht die Seidenhandschuhe“ (6. Jan. 37). Am 27. Mai 1838 ermuntert er seinen Schüler zu dem Drama „Ein mildes Urteil“ und empfiehlt als Vorlage für die darin anzuwendenden Trochäen den „Arzt seiner Ehre“<sup>1)</sup>. Dies Metrum, zu dem Halm sich endlich entschloß, gab natürlich auch zu manchen stilistischen Anlehnungen Gelegenheit, ja legte solche besonders nahe. Namentlich mußte sich die im Spanischen so unendlich häufige, durch die Kürze und Straffheit der Verse sehr wirkungsvolle Figur der Anapher als bequemes Mittel zur Steigerung des Dialogs darbieten:

II, 3. Schone Herr! — Dein Wort vernichtet!  
Schone Herr! — Der Zauber brach.  
Licht wards, Licht in mir! Zerrissen  
Liegt das Band der Schuld, der Schmach!  
Laß, was frevelnd ich verbrach,  
Laß mich's sühnen, laß mich's büßen!  
Häufe langer Jahre Qual,  
Häufe Leiden ohne Zahl  
Auf mein Haupt, ich will sie tragen!

Die starke Wirkung, die hervorgerufen wird, wenn in einer Scene ein Wort fortwährend erschallt und, in vielen Versen hintereinander den Nachdruck tragend zum Leitmotiv dieser Gedanken- und Wortreihe wird, hat Halm

---

1) Hier kann nur das Drama Calderons gemeint sein, da der Lopesche „Medico de su honra“ damals noch so gut wie unbekannt war (vgl. Ausg. d. sp. Ak. IX. S. CXXIV).

wohl erkannt und einmal als derartiges Leitmotiv ein Wort gewählt, das auch in einem berühmten Monolog in dieser Art bei Calderon auftritt (La vida es sueño II, Schluß).

Calderon (Gries): Träumer, wer beginnt zu steigen,  
Träumer, wer da sorgt und rennt,  
Träumer, wer von Haß entbrennt;  
Kurz, auf diesem Erdenballe  
Träumen, was sie leben, alle,  
Ob es keiner gleich erkennt.  
So auch träumt mir jetzt, ich sei  
Hier gefangen und gebunden,  
Und einst träumte mir von Stunden,  
Da ich glücklich war und frei. —  
Wenig kann das Glück uns geben,  
Denn ein Traum ist alles Leben  
Und die Träume selbst ein Traum. —

Halm (I, 1—2) Offa: Still, kein Wort mehr. Träume  
Müssen es gewesen sein. [warens,  
Träume sag' ich. Prägts euch ein. —

Fosta: Träume, sagst Du?

Cynwulf: Laß uns gehen.  
Offa, wenn mir bloß geträumt,  
So gedenk', daß auch vor Träumen,  
Treue nicht zu warnen säumt.

Offa: Träume, sagst Du? — Wollte Gott,  
Traum nur wäre all mein Sorgen,  
Traum des Lichtes bleicher Strahl,  
Der verschwiegen durch die Hallen  
Niedersteigt zu jener Pforte.  
Traum das Flüstern leiser Worte — —  
Daß nur Traum mein Ahnen wäre.

Halm hat die Trochäenform durchweg beibehalten, ohne zur Silve oder zu italienischen Maßen überzugehen. Er läßt gegen spanischen Gebrauch in der Redondille sehr oft Reim und Assonanz wechseln.

„Der Arzt seiner Ehre“ hat inhaltlich ein paar Motive hergegeben. Nicht umsonst hat der Dichter des „milden Urteils“, als er seinen König Eduard schuf, das Portrait vor Augen bekommen, das Calderon von Pedro dem Grausamen entwirft: Halms Engländerfürst hat sich sicher an diesem in der spanischen Literatur so unendlich oft vorgeführten, bald hinterlistig und brutal (Lope: La carbonera), bald ritterlich (Moreto: El valiente justiciero), bald bis zur übermäßigen Härte gerecht (Calderon: Las tres justicias en una), gelegentlich auch jovial (Lope: La niña de plata), im „Medico de su honra“ nicht in den schwärzesten Farben, aber doch hart und tyrannisch gezeichneten König geschult, wenn er auch kein Wort direkt übernommen hat. Es ist Pedros des Grausamen Gesinnung, wenn Eduard mit Blendung und Hinrichtung droht, wenn er wünscht:

Töne Jammer noch nach Jahren  
König Eduards Namen nach.

und in Anlehnung an das Hippokratische Motto der „Räuber“ sagt:

Fäulnis, fürcht' ich, England, zehrt  
Dir am Mark, und Deine Wunden  
Heilen Feuer nur und Schwert.

Offensichtlich an die Calderonschen Figuren Mencía und Enrique angeschlossen hat sich Halm in der Darstellung der Vorgeschichte von Ediths und Älmars Liebesverhältnis. Hier wie dort hat ein Prinz Liebe zu einem edlen, aber nicht ebenbürtigen Fräulein gefaßt, hier wie dort hat der Vater des Mädchens dem Werben des hochstehenden Freiers ein Ende gemacht und ihm das Haus verboten, weil er an der redlichen Absicht zweifelte (I, 3; II, 4). Edith ist mit Godwin, den sie achtet, ohne ihre frühere Liebe vergessen zu können, vermählt worden, wie Mencía mit Gutierre; Älmar wie Enrique suchen mit der Verheirateten die alten Beziehungen wieder anzuknüpfen. Einwirkung der beiden anderen Eifersuchts-



tragödien Calderons (*El pintor de su deshonra* und *A secreto agravio secreta venganza*), in denen sich gleiche Personengruppierung findet, ist nicht nachweisbar. Eine weitere typische Wendung aus dieser Gruppe Calderonscher Schauspiele findet sich, gewiß nicht zufällig, im „milden Urteil“ ebenfalls: V, 2 beginnt Edith ihren Verrat an Älmar damit, daß sie das Licht fallen läßt, um im Dunkeln die Aktionsfähigkeit ihres Gegners zu hemmen, und stellt sich, als sei ihr die Lampe in der Angst entfallen; dieselbe List wird im „*Medico de su honra*“ und in „*A secreto agravio*“ zur Täuschung des eifersüchtigen Gatten angewandt. So hat der „*Medico de su honra*“ äußerlich in einigen Punkten eingewirkt: und doch kann gerade der Vergleich mit ihm ergeben, wie unspanisch trotz der formalen Annäherung Halms Stück geblieben ist: denn so ähnlich das Problem hier gestellt ist wie in jenen Eifersuchtsdramen und obwohl für jede Person des Stückes — in „*A secreto*“ und „*Pintor*“ treten auch Väter auf — ein spanisches Vorbild nahegelegen hätte, trifft man doch in der Charakteristik, in der Auffassung des Ehebruchs, in der Entdeckung, in der Rache des Gatten nicht das Geringste, was uns an Calderons Bearbeitung dieses Vorwurfs erinnern könnte. Das letzte soll kein unbedingter Tadel sein: denn gerade Gutierres Rache wird mit Recht nicht nur vom deutschen Publikum, sondern auch von dem Landsmann und ausgezeichneten Kenner Calderons, Menéndez y Pelayo, als „*barbaro y sofisticado*“<sup>1)</sup> empfunden. Was aber Don Gutierre zu viel tut — er mordet seine Gattin auf unbegründeten Verdacht grausam und hinterlistig — das tut Godwin zu wenig. Man möchte ihm einen Hauch Gutierreschen Geistes wünschen; seine eiskalte vernunftmäßige Reflexion, die ihn nach ganz kurzem monologischem Zornesausbruch seinem ehebrecherischen Weibe gegenüber in Schweigen verharren heißt, bis er das mild anklagende Gespräch (II, 3) mit ihr führt,

1) In der Lope-Ausgabe der spanischen Akademie, Bd. IX.

mutet im höchsten Grade papieren und unlebendig an. Der alte Vater Osber ist hitziger, dennoch ist auch seine Sprache der Leidenschaft, die sich meist in etwas platten Redensarten ergeht und deren hohe Erregtheit mehr durch doppelte Ausrufungszeichen als durch zermalmende Worte angedeutet wird, himmelweit entfernt von der stets gewaltig packenden Art und Weise, in der spanische Helden das Thema der gekränkten Ehre zu variieren wissen.

Wenn stilistisch, auch hier und da in der bildlichen Ausdrucksweise <sup>1)</sup>, spanische Rhetorik gelegentlich vorschwebt, so herrscht doch im allgemeinen noch in diesem Stück die alte Manier: ein mäßiger, zum Teil abgegriffener Bildervorrat, eine an Schiller und seinen Epigonen geschulte, zur Sentenz neigende Sprache der Leidenschaft. Auf Schiller weisen Verse hin wie:

Wehe mir, nicht Abendglut  
War es, was ringsum erglommen — —  
Dieser Himmel rot wie Blut. —  
— — — „Weil der Herr in seinem Grimm  
Böser Tat verhängt, zu zeugen  
Graus und Unheil fort und fort — —

IV 4: „Mag sich jeder gütlich tun“. — Auch hier „Hängt Gewicht sich an Gewicht“ usw.

---

1) Komplizierte Bilderfülle, die man allenfalls auf spanische Muster zurückführen kann, II, 4:

Schwebend in der Wolken Räumen,  
Lieh ihm nichtger Sehnsucht Hang  
Reiz und Formen ihrer Träume,  
Bis der frevlen Neigung Keime,  
Erst zum Spiele nur gehegt,  
Dann gewartet und gepflegt,  
Wuchernd endlich aufgeschossen,  
Mir der Rückkehr Weg verschlossen,  
Bis ich willenlos vom Schwalle  
Fortgerissen erst im Falle  
Fruchtlos rang mich zu erhalten.

Blieb „Ein mildes Urteil“ das einzige vollendete Stück Halms, in dem sich bewußte formale Anlehnung an die Spanier bemerken läßt, so ist man auch durch ein dramatisches Fragment, das sich uns handschriftlich erhalten hat und das ich anhangsweise mitteile (s. S. 241), berechtigt, jene Zeit als den Höhepunkt des spanischen Interesses oder der Wirksamkeit spanischer Vorbilder bei Halm zu bezeichnen. Der Entwurf „Granada“ sollte alles vereinigen, was ein Nachahmer der Spanier diesen Mustern absehen kann. Nicht nur Gattungen und Wechsel der Metra, Stil und Diktion, sondern auch Charakteristik, Schauplatz, Stoff, ja selbst das ureigenste Gut und der Grundstock vieler dramatischer Szenen Lopes, die spanische Volksromanze, sollten in dies deutsche Drama verflochten werden, das dann etwas in seiner Art ziemlich einzigdastehendes geworden wäre, eine völlig getreue Nachahmung von Lopes epischer Dramatik, in noch viel ausgeprägterem Sinn als Grillparzers „Bruderzwist in Habsburg“ und Tiecks „Genoveva“. Nicht das Schicksal einzelner Personen, sondern das einer Stadt, eines Staates, nicht der Konflikt zwischen zwei Gegenspielern, sondern der zwischen zwei Volksparteien, Abencerragen und Zegrís, und weiter noch zwischen zwei Nationen, Spaniern und Mauren, sollte den Gegenstand des Stückes bilden.

Den Stoff zu dem Schauspiel entlehnte Halm dem spanischen Geschichtswerk Gines Perez de Hitas: *Guerras civiles de Granada*. Der Dichter hat aus seiner Quelle einige Hauptfiguren genommen, dazu die zwei wichtigsten historischen Ereignisse, die Peripetie und Katastrophe der Handlung abgeben sollten: Ermordung der Abencerragen<sup>1)</sup> und Einnahme von Granada. In freier Umgestaltung historischer Elemente hat er eine Privatliebesgeschichte mit den geschichtlichen Ereignissen verknüpft und in den Vordergrund des Interesses gerückt. Der Eingangsakt

---

1) Halm konkurrierte also stofflich mit Lopes „La embidia de la nobleza“, ohne daß sich direkte Anknüpfungen feststellen ließen.

sollte den bei Hita im 12. Kapitel erzählten blutigen Zusammenstoß zwischen Zegriz und Abencerragen vorführen und mit einem Triumph des Rey chico Boabdil, der nach dem Rücktritt Mulay-Hassans, seines Vaters (wenigstens erscheint bei Hita Mulahasan als solcher), in Alleinbesitz der Krone gelangt, schließen. Die Liebe eines jungen Abencerragen Abenhamet zu Alfaima, der Verlobten Boabdils, wird durch Halm der Vorlage gegenüber sentimental ausgeschmückt: Alfaima reißt sich von dem Geliebten los, wird aber dennoch von Mahandin der Untreue gegen Boabdil bezichtigt. Bei Hita klagen Zegriz — unter ihnen auch ein Mahandin — die bereits vermählte Sultanin des Verrats am König und der Buhlschaft mit dem Abencerragen Albinhamit an; daß sie das Zusammensein der Liebenden in einem Garten belauscht haben wollen, wirkte auf die Lokalität des Halmschen 2. Aktes bestimmend. Dies gibt bei Hita im Verein mit anderen Verleumdungen, die von Zegriz gegen die Untertanentreue der Abencerragen erhoben werden, den Anlaß zur Hinmetzelung von 36 Abencerragen im Hof der Alhambra, die den Gegenstand für Halms 3. Akt bilden sollte. Vom Auftreten des von der Schlachtung kommenden „feigen, leidenschaftlichen Boabdil“ versprach der Dichter sich „höchste tragische Bedeutung“, der großartigen Knappheit Lope de Vegas bei den Höhepunkten der Handlung wollte sein deutscher Schüler im Monolog, der Rechtfertigungsrede Boabdils, nachstreben.

Zum 4. Akt, dem einzigen, der die imponierende Ruhe und Siegeszuversicht der Christen vergegenwärtigen sollte, leitet die historische Tatsache über (Hita Cap. 14), daß abencerragische Ritter, darunter Albinhamit, dem König Fernando ihre Dienste schriftlich anboten und dann zu ihm hinauszogen. Vier von ihnen — die Zahl kehrt bei Halm wieder — baten um die Erlaubnis, für die verklagte Königin mit den Waffen in der Hand einzutreten. Halm läßt im christlichen Lager, wie gelegentlich auch spanische Dramatiker tun (Calderon in „La niña de Gomaz

Arias“) die Fürstin Isabella dominieren; der König Fernando tritt neben ihr zurück. — Über die folgenden historischen Ereignisse geht der Dichter, den jetzt am meisten der innere Konflikt in dem Vaterlandsverräter Abenhamet interessiert, rasch hinweg und eilt gleich zu dem Ereignis, das wie den tragischen Abschluß der Maurenherrschaft in Spanien so die Katastrophe seines Stückes bildet: zur Eroberung Granadas. Der Klage der Mauren wollte er in einigen Strophen der berühmten Romanze „Ay de mi Alhama“ Ausdruck verleihen, von der Hita (Kap. 16) erzählt, ihr Vortrag sei als für die Mauren zu erschütternd und aufreizend verboten worden<sup>1)</sup>. Die Idee zu der bei ihm überragenden Figur des Alfaquí hat Halm offenbar einer Strophe dieser Romanze entnommen: die Rolle des rücksichtslosen Strafredners gegenüber dem feigen König und dem zersplitterten Volk, die er hier nach der erschütternden Niederlage spielt<sup>2)</sup>, sollte er im Drama jedesmal bei seinem Auftreten übernehmen. Am Schluß zeigt er römische Gesinnung, er

---

1) „Este romance se hizo en arabigo en aquella ocasion de la perdida de Alhama, el cual era muy doloroso y tanto que vino a vedarse en Granada que no le cantasen, porque cada vez que le cantaban en cualquiera parte provocaba llanto y dolor.“

2)     Allí habló un Alfaquí  
      De barba cruda y cana  
      — Bien se te emplea, buen Rey,  
      Buen Rey, bien se te empleara.  
      Ay de mi Alhama.

Mataste los Abencerrages  
Que eran la flor de Granada  
Cogiste los tornadizos  
De Cordoba la nombrada  
Ay de mi Alhama.

Por eso mereces, Rey,  
Una pena muy doblada,  
Que te pierdas tu y el reino  
Y aquí se pierde Granada  
Ay de mi Alhama.

tötet sich, weil er den Sturz des Vaterlandes nicht überleben will, Alfaima begibt sich in Isabellens Schutz, Abenhamet, den sie verächtlich verlassen hat, soll, wie Percival und Grillparzers Jason, „sich selbst zur Qual“ weiterleben. „Granada“ erscheint auch in der Liste der Enkschen „frommen Wünsche“ (Mitte März 42), aber erst an fünfter Stelle; ein früher erwähnter Halmscher Plan: „eine maurische Cassandra“ (Anfang März 37) hat wahrscheinlich den gleichen Stoff vornehmen wollen; pessimistisch prophetische Züge sind jetzt auf Alfaquí übergegangen.

Der Dichter hat späterhin kein Stück mehr in Spanien angesiedelt, wohl aber kehrte er nochmals auf portugiesischen Boden zurück, wohin ihn schon „Camoëns“ (1834 umgearbeitet) geführt hatte. Er trug sich längere Zeit — von Ende 1836 bis Anfang 1842 — mit Plänen zu einer „Ines de Castro“, hat aber offenbar nichts aufgesetzt als einen scenarischen Entwurf, der zeigt, daß er nur mit dem historischen Rohstoff arbeitete und sich in tiefere Studien nicht einließ. Wenigstens verweist er einmal auf das Konversationslexikon als auf seine Quelle. Ich teile auch diesen Entwurf mit (S. 246), als weiteren Beleg für das Geschick und den sicheren dramatischen Blick, den Halm stets zeigt, wenn es gilt, aus einem geschichtlichen Stoff die wesentlichsten Momente herauszuheben, wirksam zu gruppieren und dem Vorwurf effektvolle Szenen, namentlich Aktschlüsse abzugewinnen. Die portugiesische Agnes Bernauer ist mannigfach Heldin spanischer und portugiesischer Dramatik gewesen und hat auch in Deutschland, außer Bürger, schon 1787 in Soden ihren Dichter gefunden. Auszüge aus zwei portugiesischen Werken finden sich in Bertuchs Magazin. Enks Enthusiasmus für das angebliche Lopestück (Anf. April 38) mag bei der Lektüre des schlechten Dramas von Mexia de la Cerda, von dem das in der Gesamtausgabe Lopescher Dramen (Bd. III) abgedruckte herrührt, bald genug verflogen sein, und es ist zweifelhaft, ob

Halm dies „merkwürdige Beispiel, wie man einen guten Stoff zu Grunde richten kann“ (Grillparzer S. 73) überhaupt zur Einsicht nahm. Spuren hat dieses Machwerk in seinem Entwurf ebensowenig hinterlassen<sup>1)</sup> wie die mit Recht berühmteste Behandlung des Themas durch Luis Velez de Guevara (Reinar despues de morir), die Halm, da sie bei Ochoa abgedruckt ist, immerhin gekannt haben mag. Die Anlage des Stückes bei Guevara ist aber von der Halmschen grundverschieden: der Bruder Fernando fehlt, Seele des Gegenspiels ist nicht wie in der Geschichte und bei Halm Gonsalez in Gemeinschaft mit Coello und Pacheco, sondern die Prinzessin Blanka von Navarra, die Verlobte des Kronprinzen Pedro, während Coello und Gonsalez zu ganz farblosen Intriganten herabgesunken sind. Dies hat darin seinen Grund, daß Guevara bestrebt ist, niedrige und private Rachegeleüste möglichst auszuschneiden und Ines' Hinrichtung als Akt der Staatsnotwendigkeit hinzustellen. Sein König Alonso ist aber kein Hebbelscher Herzog Ernst, der diesen Schritt mit eiserner Ruhe und auf alle Folgen gefaßt durchführt, sondern ihm muß das Urteil abgerungen werden, und die Aufregung setzt ihm so zu, daß er während des Vollzugs stirbt.

Im Anschluß an diese unvollendeten Pläne will ich gleich die übrigen Entwürfe jener Zeit durchgehen, die sich irgendwie als von den Spaniern angeregt oder beeinflusst ausweisen. Über die Pläne zu einer „Brüderschaft von Valencia“ läßt sich nach den wenigen erhaltenen Aufzeichnungen, meist historischen Notizen, nichts aussagen. Von einem „Vellido Dolfos“ sind wir nur durch den Briefwechsel unterrichtet; der Stoff würde sich mit dem von Lopes „Almenos de Toro“ —

---

1) Dagegen beweist eine Notiz im 4. Akt des Entwurfs, daß Halm — wie, wird nicht recht klar, — an Gerónimo Bermudez auch in Wolfs „Studien“ besprochene Ines-Dramen „Nise lastimosa“ und „Nise laureada“ anknüpfen wollte.

einem Stücke, das schon Schlegel und Bouterwek analysiert hatten — gedeckt haben, doch sollten wohl Romanzen als Hauptquelle dienen. Der Plan wird mehrmals in den ersten Monaten des Jahres 1842 von Enk erwähnt; eine längere Auseinandersetzung Halms selbst am 18. August 1842 zeigt, daß er sich schon über die Akteinteilung im klaren war, daß ihm aber bald Bedenken aufstiegen, die seine Lust vertrieben. Von einem geplanten „Alvaro de Luna“ wissen wir auch nur aus dem Briefwechsel, aus einer Notiz des Nachlasses von einer „Jüdin von Toledo“, die unter Zuziehung großen Quellenmaterials (Huerta, Martinez de la Rosa, Diamante, Lope) entworfen werden sollte, von der aber keine Zeile niedergeschrieben worden ist. — Pläne zu einer „Esther“, einem „Herodes“, die in später Zeit noch auftauchten, sind wohl nicht mehr auf spanische Einwirkung zurückzuführen, ebenso wenig wie in dem erhaltenen Entwurf zu „König Astyages“ auch nur eine Anregung durch Lopes schwaches Stück „Contra valor no hay desdicha“ wahrscheinlich gemacht werden kann. Gemeinsame Züge, die allenfalls genannt werden könnten: eine dem Cyrus angedichtete belle passion, sowie die Schlußwendung des ganzen, die in beiden Stücken den Gedanken bringt, daß Mäßigung im Glück dem Sieger zieme, bedeuten geringe und sicher zufällige Übereinstimmungen. Im übrigen lohnt es nicht, bei diesem Entwurf länger zu verweilen.

Dagegen sollen noch einem anderen Plan einige Worte gegönnt sein: Halm wollte zwar nicht, wie Fari-nelli konstruiert hat, ein Columbusdrama nach Lope de Vegas „Nuevo mundo descubierto por Christóbal Colon“ dichten, aber verwertet hat er wenigstens die wichtigste und originellste Scene dieses Dramas, dieselbe, die Scherer als Vorbild eines Auftritts in Grillparzers „Gastfreund“ in Anspruch nehmen wollte. Ein Prosaentwurf mit skizzirtem Dialog: „Hayti“ liegt uns vor. „Sollte „Granada“ die spanischen Eroberer von ihrer guten Seite



zeigen, ihre Ruhe und Energie im Gegensatz zu der maurischen Zerfahrenheit vorbildlich erscheinen lassen, so treffen wir hier eine antispanische Tendenz, die am besten durch die Verse aus Lopes Columbus gekennzeichnet wird:

So color de religion  
Van a buscar plata y oro  
Del encubierto tesoro<sup>1)</sup>.

Man braucht nicht zu staunen, daß der spanische Dichter hier das Treiben seines Volkes in Westindien so vortrefflich charakterisiert: es geschieht unfreiwillig, denn diese Worte werden dem Götzendienst (Idolatria) in den Mund gelegt. — An Granada wird man auch durch die Verflechtung einer Privatliebesgeschichte mit der Staatsaktion erinnert, sowie dadurch, daß eben diese Liebe zum Verrat am eigenen Volke führt. Es handelt sich um die Unterwerfung Haytis durch die Spanier, die unter einem unmenschlichen Statthalter, aber einem allzu menschlichen, nämlich zu weichherzigen und zu schnell von der Liebe zu einer jungen Indianerin getroffenen Unterfeldherrn die Eroberung der Insel zu Ende führen wollen. Die 2. Scene des 1. Actes will „Hayti wie es vor den Spaniern war“ vorführen: die Indianer in glücklichem sorgenfreiem Zustand. Das erste Erscheinen der Spanier in diesen abgelegenen Teilen des Landes sollte nun nach dem Muster des 2. Actes von Lopes „Nuevo mundo“ gestaltet werden. Indianer: „Die Götter steigen vom Himmel nieder! Seht ihr strahlendes Antlitz! Blitz und Donner tragen sie in den Händen“. Also dasselbe fassungslose Staunen, das bald in reine Bewunderung umschlägt, wie im spanischen Drama. Auch eine Erotik zwischen Indianerin und Europäer ist im Columbus vorgebildet, freilich ist das Verhältnis von Tacuana zu Terrazas dort viel weniger zart als hier das zwischen Gue-

---

1) Unter dem schönen Namen Religion  
Ist es nur Gold und Silber was sie suchen. (Rapp)

vara und Hiquema. — Der weitere Verlauf ist unspanisch: Daß sich die Indianer unter ihrem Häuptling Huelma von den Europäern zurückziehen, um unberührt zu bleiben, Daß gar der liebende junge Feldherr zu ihnen übergehen will, um sie sich gegen die Eindringlinge verteidigen zu lehren, müßte einem spanischen Dichter absurd erscheinen. Hiquemas Mutter sollte von den Europäern getötet, sie selbst dadurch Guevara entfremdet werden, dennoch aber schließlich als Verräterin durch ihre Landsleute fallen. Den Schluß hätte die Eroberung des letzten Stützpunktes der Indianer, die Unterwerfung ganz Haytis, die Hinrichtung Huelmas gebildet. Die Hauptsache ist, daß auch hier, wie eine Schlußnotiz andeutet, „der Fall Haytis das Hauptinteresse, der letzte Akt den Haupthebel“ abgeben, also wieder in Lopescher Weise ein an sich epischer Stoff, eine Eroberungsgeschichte, ein Kampf von Volk gegen Volk unter Zurücktreten des Individuums, den Gegenstand bilden sollte. Halm stellt sich also unter spanischem Einfluß vorübergehend auf die Seite derjenigen historischen Dramatiker, denen Schilderung der Totalität der Zustände und Darstellung eines großen historischen Zeitpunktes in seiner Wirkung auf die Massen, nicht auf Einzelne, als Hauptaufgabe erscheint.

Waren hier bei der Schilderung eines Volkes im glücklichen Naturzustand Anknüpfungen an Lope de Vega festzustellen, so drängt sich die Frage auf, ob denn das Rouseaustück Halms, sein Naturmenschen verherrlichender „Sohn der Wildnis“ (1842) nicht gleichfalls aus solcher Quelle schöpft, ob nicht die wilden Tektosagen, die entsprechend der namentlich bei Calderon so häufigen Bühnennotiz „vestidos de pieles“ „in Felle gekleidet“ auftreten, verwandten spanischen Figuren einige Züge verdanken. Doch findet man sich enttäuscht. Lope de Vega hat die Berührung wilder Völker mit einer fremden, höheren Kultur nicht nur im „Nuevo Mundo“ gezeigt, sondern auch sonst mannigfach, besonders reizvoll in den

„Batuecas del Duque de Alba“ (Bd. 23). Aber wie wenig haben die Halmschen Tektosagen von den Haytianern und den Gotennachkömmlingen des Spaniers an sich. Was ihnen fehlt, ist vor allem jene Naivetät, deren Züge Lope immer so anmutig herauszuarbeiten weiß. Ihre Naturwüchsigkeit äußert sich bei der großen Masse nur als Roheit, Hitze, Schlagfertigkeit, Begehrlichkeit. Lopes Tapirazú und Dulcan (Nuevo mundo) Giroto und Mileno (Batuecas) sind freilich nicht minder erregbar und streitlustig als Halms Wilde, auch bemüht sich ihr Schöpfer — der freilich die Batuecas ergötzlich genug archaisieren läßt — weiter nicht, für sie einen eigenen barbarisch knappen Redestil zu erfinden, wie dies Grillparzer im „Gastfreund“ tut. Dennoch versteht der spanische Dichter unnachahmlich, seinen Barbaren Naivetät auf die Stirne zu schreiben: jene Naivetät, die nicht in mangelnder Geistesbeweglichkeit, sondern in fehlender Erfahrung, im Staunen gegenüber Neuem, nie Gesehenem besteht, und die sich nicht in blödem und groteskem Anstarren äußert, sondern mit unzureichenden Mitteln das verblüffende Neue zu erklären sucht.

Die Mehrheit seiner Tektosagen zeigt uns Halm überhaupt nicht in Berührung mit der Kultur des Griechenvolks, denn der einfältige alte Myron und die vorwitzige Parthenia sind nicht die geeigneten Leute, das Hellenentum eindrucksvoll zu verkörpern. Und auch Ingomar, der Hauptvertreter des *homme naturellement bon* — nach dem Rousseauschen Wahlspruch des Stückes, — erhält keine Gelegenheit, in Staunen zu geraten: das Mittel, das Halm anwendet, ihn als Wilden zu charakterisieren, ist neben der schon festgestellten natürlichen Derbheit und Neigung zum Dreinschlagen vor allem seine Unerfahrenheit in erotischen Dingen, seine tölpelhafte Schüchternheit dem Mädchen gegenüber. Die dem Naturmenschen so übel zu Gesicht stehende Sentimentalität, die ihn beim Anblick Parthenias an sein totes Brüderchen denken läßt, die ihm vorspiegelt, er habe das Mädchen

schon im Traum gesehen, die doch schließlich gar zu schwächlich werdende nachgiebige Verliebtheit zwingen ihn, einen neuen Herkules, in den Dienst dieser Omphale; wenn ihm die Tyrannei gelegentlich zu drückend wird, seufzt er wohl nach seinen Wäldern, als er aber vor die endgültige Wahl gestellt wird, sieht er mit Freuden sein Volk von dannen ziehen und bleibt als „Griechen“ in Massilia. Die ganze Figur ist so gehalten, als habe Halm gefissentlich den prächtigen spanischen Vorbildern gegenüber die Augen zugeedrückt und sich sorgfältig gehütet, ihnen auch nur den geringsten Zug abzusehen. Über das Wesen der Liebe braucht sich kein spanischer Barbar unterrichten zu lassen, ihm liegt die Galanterie im Blut wie dem Caballero. Man braucht das nicht zu loben und Halms Versuch, einen jungen *ἀνεπαφρόδιτος* unter den Wilden durch die sittigende Liebe zum Kulturmenschen zu läutern, nicht im Prinzip für verfehlt zu erklären; umsomehr aber die von Nestroy verhöhlte Art, wie diese Übertünchung mit Kultur vor sich geht. Man kann sich des Bedauerns nicht erwehren, daß der prächtige Tektosage so herunterkommt, daß er als getreuer Hund trotz gelegentlichen Knurrens fügsam zu den Füßen Parthenias liegen bleibt, daß er aufhört, l'homme naturellement bon zu sein, und durch seinen Eintritt in die Bürgerschaft von Massilia sich der Herde der hommes méchants anschließt. Das kann nur einem Tektosagen behagen, der eben kein echter Sohn der Wildnis ist, sondern Züge des jungen Bären mit denen des herkömmlich Halmschen blöden, schüchternen Jünglings vereinigt und als unwahre unorganische Konstruktion, als geflickte Halbnatur zu bezeichnen ist. An Parthenia kann man mehr Freude haben, sie gibt sich natürlicher, obwohl sie als Kind der Kultur zu dem Sohn der Natur in Kontrast treten soll. Leon aus „Weh dem der lügt“ hat gelegentlich ein paar Züge für sie im 2. Akt hergegeben; vielleicht ist es auch gestattet, von ferne an die

schnippische Keckheit Juanas in „Los donaires del Matico“ zu erinnern.

So unlopisch also im ganzen diese Wilden sind: eine und zwar gerade die zentrale, wenn man so will die berühmteste Scene des Stückes, der Schluß des 2. Aktes, stellt sich doch als Nachahmung eines Lopeschen Auftrittes dar. Das kann an dem Urtheil, das im allgemeinen über die Unnatur dieser Barbaren gefällt wurde, nichts ändern, denn eben die Modifikation, die der deutsche Nachahmer an der Lopeschen Scene vorgenommen hat, zeigt seine unwahre Sentimentalisierungssucht am deutlichsten. Es handelt sich um eine Stelle in Lopes „Animal de Ungria“, einem übrigens im ganzen recht mäßigen Stück, das sich im 9. Band der Komödien findet. Hier ist die Situation diese: ein junges Mädchen wird von seiner Pflegemutter einsam im Wald aufgezogen — auch eine „vestida de pieles“; sie weiß von anderen Erdenkindern so gut wie gar nichts und wird streng von ihnen ferngehalten; aber sie beginnt bereits, sich über Wesen und Entstehung des Menschen Gedanken zu machen, wobei sie ihrer Erzieherin Teodosia, die sie über diese Dinge möglichst im Unklaren lassen möchte, fortwährend die Ungereimtheit und Unstimmigkeit ihrer Aussagen nachweist. Das ist allerliebste, und bei einem solchen jungen Geschöpf findet man es ganz begreiflich, daß es, sobald es einem jungen Mann gegenüber unklare Gefühle spürt, eine Erklärung verlangt, was eigentlich Liebe sei. Die Unwissenheit des Halmschen wilden Kriegers in gleicher Lage ist dagegen doch höchst unwahrscheinlich. Ich setze die sich entsprechenden Scenen nebeneinander. Lope (Animal de Ungria II):

Felipe: ¿ Eres por dicha mujer?

Rosaura: ¿ Quien á ti te tiene amor  
Como en mundo se llama?

---

F. Bist du vielleicht ein Weib?

R. Wie muß sich nennen, wer dich liebt?

Fel.: Mujer. Ros.: Pues eso seré.

Fel.: ¿ Pues tienesme amor? R. No sé  
Que es lo que tiene quien ama  
Dímelo tu, y si conforma  
Con lo que siento en mi pecho  
Sabré si es amor.

Fel.: Sospecho  
Que es amor desta forma.

Mirar por accidente y agradarse  
Y al alma por los ojos imprimirse  
Y tanto mas á su memoria unirse  
Cuanto procura el alma desviarse.

En esto los sentidos conformarse  
Y no poder queriendo divertirse  
Y hasta vienen todos á rendirse  
En tales pensamientos regalarse.

Tener por centro, por descanso y gloria

---

F. Weib! R. Dann werde ich eines sein.

F. Also liebst du mich?

R. Ich weiß nicht, was der empfindet der liebt. Sage du es mir, und wenn es mit dem, was ich in der Brust empfinde, übereinstimmt so werde ich wissen, ob es Liebe ist.

Fel. Ich vermute, daß die Liebe folgender Art ist: Man sieht sich zufällig und gewinnt Gefallen aneinander und prägt sich gegenseitig durch die Augen ins Herz, und man vereint sich in Gedanken desto fester, jemehr die Seele sich frei zu machen strebt. Darin stimmen die Sinne überein, sie können sich, wenn sie auch wollen, nicht zerstreuen, sie schwelgen in diesen Gedanken, bis sie völlig unterliegen. Die unterworfenene Seele betrachtet solche Pein als Mittelpunkt, als Erholung, als Ruhm, und betet Sprödigkeit als Gunstbezeigung an. Man verliert völlig das Gedächtnis und bringt das Leben in fremder Willensbestimmung hin. Das ist Liebe, nun weißt du es, wenn du sie fühlst!

R. Die Liebe ist etwas sehr Merkwürdiges, wie du sie da ausgemalt hast.

F. Das nennt man ihre Sorge, ihre Hoffnung, ihre Furcht.

La sujecion del alma tanta pena  
Y adorar por favores los desdenes.

Perder de todo punto la memoria  
Colgar la vida en voluntad agena  
Esto es amor, tu sabes si le tienes.

Ros.: Notable cosa es amor  
Como aquí me lo has pintado.

Fel.: Esto llaman su cuidado  
Su deseo y su temor.

Halm (II. Akt):

Parthenia: Und was denn soll ich Dir erzählen?

Ingomar:

Wie

Ihr liebt und freit, wie Liebe kommt  
und geht,

Was Liebe ist, erzähl' mir. Bei den Göttern,  
Mir ist das Wort, als wär's ein tiefer See,  
Und auf den Grund hinunter möcht' ich  
schauen.

Parthenia: Wie Liebe kommt — die Mutter meinte,  
schnell,

— — — — Lieb' komme, wie die Blumen, über Nacht;  
Lieb' sei ein Feuer, das den Blick entfacht,  
Das Träume nähren, das Gedanken schüren;  
Lieb' sei ein Stern, zum Himmel uns zu  
führen,

Ein grüner Fleck im dürrn Heideland,  
Ein Körnchen Gold im grauen Lebenssand,  
Und als die Götter, müde dieser Welt,  
Sich flüchteten hinauf ins Sternenzelt,  
Mitnehmend, was auf Erden sie besessen,  
Da hätten sie die Liebe hier vergessen.

I.: Ich fass' es nicht.

P.: Ich auch nicht. — Mutter meint,

Man müsse das erleben. Doch ich weiß  
Ein altes Lied: das sagt es deutlicher,  
Mir mindestens. Wie hieß es nur?  
Ganz recht.

Mein Herz, ich will Dich fragen,  
Was ist denn Liebe? Sag'!  
„Zwei Seelen und ein Gedanke,  
Zwei Herzen und ein Schlag.“  
Und sprich: Woher kommt Liebe? —  
„Sie kommt und sie ist da.“  
Und sprich: Wie schwindet Liebe?  
„Die wars nicht, der's geschah.“

So wenig wörtliche Übereinstimmung diese beiden Szenen aufweisen, so sehr decken sie sich inhaltlich: hier wie dort wird ein Naturkind über seine keimenden, unklaren Gefühle von dem selbst halb unbewußten Gegenstand eben dieser Gefühle unterrichtet, hier wie dort wird, was eben das Belustigende der Lopeschen Scene ist, eine Definition des Undefinirbarsten verlangt und gegeben, um eigene Empfindungen zu kontrollieren, und hier wie dort wird diese Belehrung in ausgeprägter, poetisch abgerundeter Gedichtform vorgebracht, nur daß Halm natürlich statt des Sonetts die schmucklose Form eines offenbar volkstümlich sein sollenden Liedchens gewählt hat. Beide Lehrmeister sind ihrer Sache übrigens selbst nicht so ganz sicher; Parthenia beruft sich auf das Zeugnis ihrer Mutter, Felipe beginnt: „Sospecho, que es amor desta forma.“

Ein strikter Nachweis, daß Halm Lopes „Animal de Ungria“ kannte, läßt sich nicht führen, aber es wurde schon darauf hingewiesen, daß uns bei der großen Belesenheit des „Bibliophagen“, deren Umfang wir nicht übersehen, immerhin ein gewisses Recht zusteht, ihm auch Kenntnis von Stücken zuzuschreiben, die er nirgends



erwähnt<sup>1)</sup>. — Schon die Prosaform und der historische Stoff lassen es bei dem nächsten Erzeugnis der Halm'schen Muse, dem Trauerspiel „Sampiero“, ziemlich ausgeschlossen erscheinen, daß sich in ihm eine Einwirkung des „poetischen Nebenher“ in Enks Sinn, der spanischen Bearbeitungsversuche, geltend macht. Der Gattenmörder Sampiero hat sich auch in der Tat an seinen verbrecherischen spanischen Genossen Gutierre, Juan Roca u. a. nicht geschult. In der Schlußscene konkurriert Halm mit Lope de Vega, nämlich mit dem wundervollen Auftritt in der „Fuerza lastimosa“, in der Enrique bei seiner Gattin eintritt, um sie zu töten, und ihr das zunächst eröffnen muß. Wohl ist Sampiero Richter, Enrique nur widerwilliger Henker, der auf höheren Befehl handelt; aber Sampiero steht doch auch unter dem Druck einer Fuerza lastimosa, auch er opfert das Leben seiner Gattin höherem Gebot auf, ihre Hinrichtung soll ein Dokument seiner Vaterlandsliebe sein, und diese hindert nicht, daß er während der Vorbereitung und im Moment der Ausführung der Tat tiefe Seelenqualen empfindet. Im Vergleich zu der Herbheit des Schmerzes, zu der Zerrissenheit des Gemüts, die bei Lope aus dem Verhalten des zunächst gar keiner Worte fähigen Enrique spricht, mutet das unvermittelte Nebeneinander von weichlichem Schluchzen und Rigorosität bei Sampiero frostig und gemacht an, wie ja auch die entsprechende Stelle in Fr. Schlegels „Alarkos“. Als gemeinsamer Zug der zwei Szenen mag noch genannt werden, daß beide Gattinnen, Isabel und Vanina, als sie schon todesbereit sind und mit dem Leben abgeschlossen zu haben glauben, durch den Gedanken an ihre Kinder noch einmal auf die Erde zurück-

---

1) Ein Einzelzug aus dem „Sohn der Wildnis“ sei noch erwähnt: das Verhalten der Nachbarn Myrons (im 1. Akt), die sich mit elenden Ausflüchten ihrer Verpflichtung, den Freund durch Geld loszukaufen, entziehen, erinnert daran, daß Halm sich damals mit Tirso's „El amor y el amistad“ beschäftigte.

versetzt werden. Mag Halm immerhin an das Lope'sche Vorbild gedacht haben: poetisch gelernt hat er hier nichts von ihm.

Vielleicht diente in der Entstehungsperiode des „Sampiero“ (1844) schon statt einer spanischen Bearbeitung ein Originallustspiel als poetische Nebenbeschäftigung, denn dieser Zeit gehören die Keime der Komödie „Verbot und Befehl“, deren erste Konzeption also noch in die Hochblüte spanischen Interesses fällt. Hier haben wir nun wirklich ein Stück, das auf spanischen Mustern fußt, in spanischem Geschmack geschrieben ist und spanischen Komödiengeist atmet. Allerdings gilt dies uneingeschränkt nur von den drei Mittelakten; die Inquisitoren sowohl als die Unterbeamten des heimlichen Gerichts tragen nichts spanisches an sich. Die letzteren wären teilweise eher mit Shakespeareschen Rüpeln zu vergleichen, unter denen sich ja auch manche ergötzliche Gerichtsdienergestalt findet. Auch sonst hat sich Halm auf spanische Motive keineswegs beschränkt, sondern wirksames von da und dort herangezogen. Das Grundmotiv, daß Camillo und Stella auf die völlig unbegründeten Aussagen dritter hin, sie seien in Liebe zu einander entbrannt, wirklich Feuer fangen, stimmt wohl nicht zufällig mit dem von Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“ zusammen; es liegt noch näher an dies Muster zu denken als an spanische Komödien, in denen sich ähnliches findet: so in Alarcons reizendem Lustspiel „Antes que te cases mira lo que haces“. — Daß Stella vorgeblich auf ihre Güter verzichtet (IV 4), um den armen Geliebten durch ihren Reichtum nicht zu beschämen, erinnert an die List Minna von Barnhelms, und wenn Antonio Tentori bei seinem Aufbrausen den Inquisitoren gegenüber diese dabei fortwährend seiner aufrichtigsten Ergebenheit versichert, so sieht man, daß Halm sich den Haupteffekt der Schlußszene des 2. Aktes von „Kabale und Liebe“ wohl gemerkt hat.

Was ist nun spanisch an diesem Stück? Dreierlei:

der Charakter, namentlich die Doppelheit der Verwicklung, ihre Ausnutzung zu komischen Szenen und zum Teil die Zeichnung der auftretenden Personen. Die eine Seite der Intrigue, das Verhältnis von Camillo zu Stella, hat der Dichter nicht komödienmäßig ausgearbeitet. Umso lustiger und spanischer ist der Gedanke, ein tauben-zärtliches junges Ehepaar durch ganz unbegründete Verdachtsmomente eifersüchtig zu machen und den Anlaß dazu nicht bloß aus der Luft zu greifen, sondern die Leidenschaft fortwährend durch mißverständene Worte und Blicke, durch aufgefangene Papiere zu nähren und schließlich als verhängnisvolle Flamme emporlodern zu lassen. Es hieße fast das ganze spanische Komödienrepertoire durchgehen, wollte man die Beispiele für solche Eifersuchtskrankheiten, die unter mannigfachsten Variationen auftreten, erschöpfen. Freilich sind es dort meist junge Liebespaare, die sich auf solche Art befehlen, aber auch an eifersüchtigen Eheweibern fehlt es nicht (z. B. Lopes „El mayorazgo dudoso“), wie auch der von Calderon so oft tragisch verwerteten Figur des cocu imaginaire lustige Seiten abgewonnen werden. (Lope: „El castigo del discreto“.) Die dabei zur Anwendung kommenden Mittel sind meist sehr plump: ein bruchstückweise behorchtes Gespräch, bei dem der lauschende Liebhaber zufällig ein verdächtiges Wort aufgefangen hat, überzeugt ihn ebenso felsenfest von der Untreue seiner Geliebten wie die völlig unbegründete Behauptung jedes Boshaften oder Übelwollenden, jedes Lakaien, der ihn eifersüchtig zu machen bestrebt ist. Halm hat sich davor gehütet, die Motivierung in dieser Beziehung zu leicht zu nehmen: Pasquale hört das erste Wort von der Untreue seiner Frau aus dem Mund des Sekretärs des heimlichen Gerichts, dem er notwendig Gewicht beilegen muß. Auch hat der Dichter mit dem Umfang der Verwicklung sehr weise Maß gehalten, nicht noch eine Reihe von Nebenpersonen hineingezogen, sondern geschickt das Hauptpaar als Gegenstand der Eifersucht des Nebenpaars

benutzt. Gerade dieses Nebeneinander zweier Paare, eines aus der höheren und eines aus der niederen Sphäre, ist bei den Spaniern ungemein beliebt: Pasquale ist in diesem Sinn der Gracioso, Marta die Criada der Komödie; trotz der gelegentlichen (II 3) sozialen Gleichstellung werden doch beide hier und da zu Dienstleistungen herangezogen. In beinahe jeder spanischen Komödie begleitet das Hauptpaar ein Nebenpaar, ein Dienerpaar, dessen Schicksale entweder denen der Herrschaften parallel laufen oder eigene Wege gehen, die aber ebenso sicher zu endlicher Vereinigung führen.

Wie also der Charakter der Verwicklung bei dem einen Paar zwar nicht an ein bestimmtes Vorbild, aber unbedingt an die Manier der Spanier anzuknüpfen ist, so hat auch deren Technik in der Szenenführung mehr als sonst irgendwo eingewirkt. Sehr häufig ist es, daß in der Comedia zwei Leute gleichzeitig die Bühne betreten und jeder eine gute Weile spricht, ehe er den anderen bemerkt; Halm hat das sehr hübsch II, 5 nachgeahmt. Die sich häufenden Verdachtsmomente, die Auslegung jedes unschuldigen Wortes im Sinn des verbohrteten Mißtrauens ist in den ersten fünf Auftritten des 3. Aktes mit vortrefflicher Lebendigkeit vorgeführt und kann sich wohl der stetigen, immer parodisch genommenen Steigerung der Leidenschaft an die Seite stellen, die, um nur ein Beispiel für viele zu nennen, Calderon in „La banda y la flor“ in Eifersuchtsszenen vorzuführen vermag. — Damit, daß nun gar ein Papier mit einem ominösen Liebeslied als instrumentum fatale dient, wird einer der beliebtesten spanischen Komödientricks aufgenommen: so richten in Tirso's „Don Gil de las calzas verdes“ Papiere, die einem Kavalier entfallen, weitgehendes Unheil an, so wird namentlich in Calderon's „Guárdate del agua mansa“ eine Legion von Billets verfänglichen und unverfänglichen Inhalts geschrieben, die an die falsche Adresse gelangen, von eifersüchtigen Liebhabern

mit Gewalt zum Lesen gefordert werden oder sonst irgendwie Verwirrung stiften.

Was die Charakteristik betrifft, ist freilich Pasquale gerade so wenig ein echt spanischer Gracioso wie Marte eine Criada, der eigentlich schlagende Witz fehlt ihm ebenso wie ihr die schnippische Koketterie. Die übliche Feigheit des Gracioso ist bei ihm nur angedeutet, im übrigen ist sein Humor und die Komik seines Auftretens nicht von ihm beabsichtigt und entsteht mehr aus der jeweiligen Situation und aus der drolligen wortreichen Eilfertigkeit, mit der er ihm heilig ernste Gedanken vorträgt, als durch seine lustigen Einfälle. — Von den übrigen Figuren erinnert durch gewisse Züge von lebenswürdiger Schalkhaftigkeit und durch ihre äußere Stellung am meisten die vielumworbene reiche Stella an spanische Vorbilder; auf Ines in „Antes que te cases mira lo que hazes“ kann wiederum verwiesen werden, die sich ebenfalls in der Lage sieht, unter vielen Freiern wählen zu dürfen, und die auch erst allmählich merkt, daß sie ihr Herz schon einem geschenkt hat, während sie frei zu sein glaubte; dieser eine ist ihr Vetter, wie Camillo der Stellas. — Die Virtuosität, mit der die Spanier lästige und tölpelhafte Freier zu schildern wissen, hat sich Halm hier ganz besonders zu Nutze gemacht, wieder ohne ins Übertreibende und Grotleske zu fallen; Don Toribio („Guárdate del agua mansa“) und Moretos „Lindo Don Diego“ sind Musterexemplare dieser Sorte, und es ist kein Zweifel, daß Halm sich den letzteren bei der Zeichnung der sehr gelungenen Episodenfigur des Adimari zum Vorbild genommen hat. Enk hatte ihn auf Moretos köstliches Charakterlustspiel hingewiesen, wie früher festgestellt (S. 57). Die Abstammung von Don Diego beweist vor allem der Nachdruck, mit dem der läppische Adimari immer auf seinen Beinamen „der Schöne“ (el Lindo) hinweist, und der feste Glaube an seine Unwiderstehlichkeit, der es ihm ebenso wie Don Diego unmöglich und unglaublich erscheinen läßt, daß er bei irgend einer Dame nicht im Fluge siegt:

Wer dies nun hörte,  
Und weiß nicht, daß ich Adimari bin,  
Der Schöne, wie sie zu Florenz mich nennen,  
Der Mann, dem kein, kein Weib noch widerstand,  
Der möchte wohl für einen Korb es nehmen,  
Für einen runden, wohlgeflochten Korb.  
Nur daß zum Glück ich oft genug erfahren,  
Wie seltsam launenhaft der Frauen Sinn,  
Wie ungern ihre Schwäche sie bekennen —  
Und daß ich eben Adimari bin,  
Der Schöne, wie sie zu Florenz mich nennen.

Die Eitelkeit des zweiten Freiers Fregoso, geht hauptsächlich auf sein altes Geschlecht; eine Schwäche, die dem Spanier bekanntlich besonders nahe liegt. Doch sind die von den Komödiendichtern auf diese Weise verspotteten Dons meist Landjunker.

Mehr als sonst sehen wir Halm hier von gewissen typischen Mitteln der spanischen Komik sowohl als der allerherkömmlichsten geschmückten Redeweise Gebrauch machen. Zwei schöne Frauen, die beieinanderstehen, werden galant als Lilie und Rose (*azucena y rosa*) bezeichnet, die Anziehungskraft des geliebten Wesens wird mit der des Magneten (*imán*) verglichen. Der alte Antonio kramt mythologische Kenntnisse hervor und fabelt von Kentauern (V, 5). Auch Ansätze zu spanischer Versperiodenbildung werden gemacht: II 9 findet sich eine stark lyrisch gefärbte Stelle, in der Stella erst in jambischen Quintillen (*a b b a a*), dann in Redondillen ihren schwärmerischen Gefühlen Ausdruck verleiht. Das Liebesliedchen ist in trochäischen Quintillen gehalten. — Pasquale ist eine typische Graziosowendung in den Mund gelegt: als er vor Gericht erscheint, beteuert er, noch ohne daß ein Wort der Anklage an ihn gerichtet worden wäre, seine Unschuld, und dieses „Ich bin unschuldig“ wiederholt er wieder und wieder, auch wo es zur Frage gar nicht paßt. Gleich ihm ist Galindo in Lopes „Medico

de su honra“ verwirrt, als er vor dem König steht; er antwortet immer nur: „Wie Sie befehlen“.

Rey: ¿ A quien servis?

Gal.: ¡ A quien quisiereis, señor!

Rey: ¿ Como os llamas?

Gal.: ¡ Como gustareis!

Und im „Animal de Ungria“ versichert die von dem vermeinten wilden Tier überraschte Silvana, die glaubt, das Ungeheuer sei auf irgend jemanden zornig: „No soy la que te ofende, otra soy!“ — also: „Ich bins nicht gewesen, ich bin jemand anderes“, ehe sie noch beschuldigt worden ist. — Von Einzelzügen ist noch hervorzuheben, daß der eifersüchtigen Marta Idee, in einem Pagenkleid die Exzesse ihres Gatten zu beobachten, höchst wahrscheinlich aus Lopes „La resistencia honrada“ stammt, wo Floris, die Geliebte des französischen Thronfolgers Enrique, die mehr Grund zur Eifersucht hat, ihrem Liebhaber in solcher Verkleidung auf die Spur kommt. —

Edrita und Leon haben sich an spanischen Mustern geschult und sind doch Originalfiguren im besten Sinne geblieben. Wie überhaupt in „Weh dem der lügt!“ der ernste und so wenig zur Komik neigende Grillparzer den Mut und das Geschick zum Lustspiel durch den Hinblick auf die geliebten Spanier fand: so hat auch Halm, der sonst auf hohem Kothurn einherzuschreiten und weisersonnene Tragödiengerüste mit gedrechseltem Wortaufwand zu umkleiden pflegt, der des frischen Naturlauts sonst fast völlig entbehrt, hier in „Verbot und Befehl“ einmal gewagt, mit Überwindung aller üblen Gewohnheiten, die seinem übrigen poetischen Schaffen anhaften, freien Blicks von den so viel studierten spanischen Dichtungen zu lernen. Und wie Grillparzer in Galomir einen rohen Junker der Wiener Gesellschaft karikierte, so hat auch Halm hier wirklich durchlebter, ehrlicher und spottfroher Entrüstung in dichterischen Figuren Ausdruck verliehen. Als der österreichische Beamte mit heiterer Selbstironie einen tragikomischen Vorfall, der

sich in seiner Sphäre mehr als einmal ereignet haben mag, die Auflehnung eines Subalternbeamten gegen eine sich hochweise und unfehlbar dünkende Obrigkeit, mit einer leicht auf spanische Weise geschürzten Handlung verflocht, hat er uns ein gutes Lustspiel geschenkt, für das man noch heute einen Platz auf der Bühne wünschen, ja beanspruchen kann.

Die Stücke der Zwischenzeit — 1854 „Der Fechter von Ravenna“, 1856 „Iphigenie in Delphi“, die Halms Wendung zu antiken Stoffen bezeichnen und auf den ersten Blick schon ganz andere Stilmuster verraten als Lopes oder Calderons unantike Römer- und Griechenstücke<sup>1)</sup>, wie auch „Begum Somru“ 1863 in der Schilderung orientalischen Milieus jeder Calderonschen Zauberpracht und Phantastik bar ist — kann ich übergehen und mich gleich dem weiteren Lustspiel oder Halblustspiel zuwenden, das mehr Aufsehen erregt hat als das in den Stürmen des Jahres 1848 schnell vergessene erste: 1863 erschien „Wildfeuer“. Ein Stoff aus Wielands Hexameron — wie uns Poppenberg<sup>2)</sup> belehrt hat — wird hier teilweise wielandisch im üblen Sinn, aber nirgends wielandisch im guten Sinn behandelt: das heißt, die Schlüpfrigkeit des Themas wird nicht durchweg mit der nötigen Diskretion überdeckt, im Gegenteil wird das Bedenkliche noch durch manche Züge gesteigert, dabei fehlt aber der Geist mutwilliger Grazie, der solche Stoffe allein reizvoll und genießbar macht. Schweres Geschütz von tragödienhafter Rhetorik wird aufgefahren, und das Stück muß vom Verfasser selbst seinem ganzen Stil nach nicht als Komödie, sondern als „Dramatisches Gedicht“ bezeichnet werden. Alexander von Weilen (Zeitschr. f. österr. Gymnasien LVII, Heft VII 1906) hat

---

1) Lope hat zwei elende römische Gladiatoren- und Tyrannenstücke geschrieben: „El esclavo de Roma“ und „Roma abrasada“, die mit dem „Fechter von Ravenna“ nichts gemein haben.

2) Vierteljahrschrift f. Lit. Gesch. V, 158.



das Quellenverhältnis einer längeren Analyse unterzogen und ist zu dem Resultat gekommen, daß ein spanisches Vorbild, so gerne man auch ein solches annehmen würde, für das Stück nicht nachweisbar ist: die über die Quelle hinausgehenden Züge müssen demgemäß als freie Erfindung Halms bezeichnet werden. — Die Frage nach dem Geschlecht eines stets in Männerkleidern erscheinenden Mädchens ist in spanischen Stücken freilich sehr häufig (besonders belustigend in Tirsos „Don Gil“), und es werden gelegentlich zur Lösung des Problems Experimente angestellt, die nicht minder bedenklich sind als der viel angefochtene Vorschlag Gerards, René solle mit ihm ein Bad nehmen (3. Akt). In Lopes „Prueba de los ingenios“ (Bd. 9; Grillparzer S. 148) läßt Laura die als Sekretär in ihre Dienste getretene Florela im Schlaf auf ihr Geschlecht untersuchen. Doch über die anderweitige Herkunft der Grundidee sind wir ja unterrichtet, und für Detailzüge vermag auch ich keine spanischen Parallelen beizubringen. Die Gestalten sind hier wieder viel weniger lebensvoll, die Reden viel geschwollener als in „Verbot und Befehl“. Man mag bei Renards Furcht vor Waffen an die typische Angst des Gracioso, bei dem einfältigen Benehmen des Freiers Bertrand wieder an die Toribio und Diego erinnert werden: im ganzen ist hier auch in der Haltung der Personen wenig spanisches.

Unfruchtbar fiele auch eine Untersuchung aus, die den Halmschen Erzählungen — diesem so viel erfreulicheren Teil seiner dichterischen Wirksamkeit — auf spanische Muster hin gewidmet würde. Daß in dem schon 1826 begonnenen, trefflich erzählten Novellenbruchstück „Das Auge Gottes“ die verstorbene Frau des Ritters als Pilger und Maler erscheint, ist wohl nicht auf das Muster Calderonscher Revenants, sondern auf das Vorbild von Kleists „Michael Kohlhaas“ zurückzuführen, wo die tote Gattin, auch der einstige Friedensengel des nunmehr Ruhelosen, in Zigeunerinnengestalt

spukhaft auftaucht. — Die Anknüpfungen, die im „Haus an der Veronabrücke“ an Cervantes „Curioso impertinente“ zu bemerken sind — namentlich ist die geflissentliche Abreise Malgratis, die dem Liebhaber seiner Gattin freien Spielraum gewähren soll, hierher zu zählen, — wurden schon gestreift. Lopes in Venedig angesiedeltes Schauspiel „El piadoso Veneciano“ hat ebensowenig wie zu „Verbot und Befehl“ einen Zug geliefert. In einem anderen Drama Lopes „Las ferias de Madrid“ haben wir das Motiv, daß ein Ehegatte wider Willen zum Vertrauten des Liebhabers seiner Frau wird und diesen Zufall aufs eifrigste ausnutzt; ähnliches findet sich ja auch bei Shakespeare in den „Lustigen Weibern“, und das eigentlich Kennzeichnende der Situation bei Halm, der Entschluß des leidenschaftlichen und verbohrtten Gatten, sein Weib zur Ehebrecherin zu machen, ist in keinem der beiden Stücke vorgebildet. Die Figur des impotenten alten Mannes, der den Wunsch hegt, mit seiner jungen Gattin Kinder zu zeugen, fand Halm wohl in Macchiavells „Mandragora“; doch sind solche Greise, auch in nicht-komischer Beleuchtung, wie ja Halms Ruggiero durchaus erscheint, auch dem spanischen Drama nicht fremd: so wirkt der alte Castelvin in Lopes Romeo- und -Juliadrama keineswegs lächerlich, wenn er, schmerzbewegt über den Tod aller Erben seiner Familie, selbst noch einmal zu heiraten beschließt und sich versichern läßt, er sehe gar nicht besonders alt aus und sei noch kaum grau <sup>1)</sup>. —

Den Hauptreiz bei der Lektüre spanischer Dichtungen bildete für Goethe und die ältere Romantik die formale Pracht, die märchenhafte Phantastik, die katholische Mystik; für Uhland die Frische und Unmittelbarkeit, mit der die Dramatiker aus dem volkstümlichen Romanzen-

---

1) Über die Quellenfrage des „Hauses an der Veronabrücke“, namentlich über die Beziehungen zu Hoffmanns „Doge und Dogaresse“ gedenke ich an anderem Orte noch zu handeln.

schatz die Kunstdichtung zu befruchten wußten; für Grillparzer der oft ordnungslos verstreute unerschöpfliche Reichtum an poetischen Motiven und Bildern, daneben das quietistische Lebensideal einiger Lopescher Dramen; diese Hauptgegenstände der Bewunderung wiesen den Nachahmungsversuchen der deutschen Dichter die Wege. Nachdem nun geprüft worden ist, wieweit Halm sich spezielle Züge aus den Spaniern zu eigen gemacht hat, soll noch untersucht werden, ob bei ihm auf ähnliche Weise Begeisterung und Nachahmungslust sei es für Form, Diktion, Composition, Charakteristik, Stoffwahl, historische Haltung, Ethos oder was sonst die lange Zeit der Beschäftigung mit den Spaniern auszeichnete, ob er von ihnen nicht nur technische Einzelheiten und gewisse poetische Züge, sondern Technik, Poesie im allgemeinen gelernt hat.

Daß seine ersten Bemühungen um einen Einblick in das spanische Drama nicht gleich formalen Anschluß an die neuen Vorbilder zur Folge hatten — wie dies bei einigen Romantikern der Fall war — kann bei der damaligen Unbeliebtheit des Trochäus nicht Wunder nehmen: nach kurzer Blütezeit wurde dieser als Bühnervers völlig verworfen. In Schauspielerkreisen fand er besonders wenig Gnade; Immermann hatte Mühe, seine Künstler bei der Einstudierung des „Standhaften Prinzen“ an dies ungeläufige Metrum zu gewöhnen. Malsburg, vordem Anhänger treuer metrischer Wiedergabe der spanischen Originale, entschloß sich, wie er in der Vorrede zu „Stern, Szepter, Blume“ schreibt <sup>1)</sup>, „bei der theils alten, theils neuen Mißstimmung, welche sich im deutschen Publikum häufig gegen die von Schlegel, Gries und mir beim Calderon angewandte Übersetzungsweise vermerken läßt“, als Dolmetsch Lope de Vegas zur Anwendung des Blankverses, den er mit Prosa durchsetzte. Denselben Standpunkt hatte schon gleich zu Anfang

---

1) Dresden 1836; S. XV.

seiner Übersetzertätigkeit Schreyvogel eingenommen, der erklärte: „Der spanische Vers widerspricht der Natur unserer Sprache und ist außerdem nicht theatralisch“<sup>1)</sup>. So kehrte man sich bald ganz von dem „undeutschen, stelzenhaft klappernden“ — oder was für Prädikate man sonst finden mochte — Trochäus ab und wendet bis auf die neueste Zeit in Bühnenbearbeitungen fast stets den Blankvers an. Halm selbst blieb nach dem einen schon gestreiften Versuch im „milden Urteil“ und einigen unbedeutenden Ansätzen<sup>2)</sup> zur Verwertung des Trochäus dem Blankvers immer treu.

---

1) Über die antitrochäische Bewegung sei hier ein Wort eingeschaltet. Die Niederlage des Trochäus beruhte natürlich keineswegs auf seiner „Sprachwidrigkeit“. Was sollte auftaktlose, regelmäßige Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung für die deutsche Sprache fremdes haben? Anfeindungen wegen „klappernder Einförmigkeit“ sind gegenüber dem Trochäus im allgemeinen völlig unberechtigt; sie können nur der aus spanischen Mustern übernommenen Gattung von trochäischen Versen gelten: Vierhebigkeit (7—8 Silben) und strenge Regelung der ersten Hebung (die auf die erste Silbe fallen muß) beim Einzelvers, künstliche Reimbindungen bei der Periode sind ihre Kennzeichen. Dagegen stehen beim Blankvers: Fünfhebigkeit (10—11 Silben), verhältnismäßige Freiheit der ersten Silbe (Möglichkeit der Betonung: Mitnehmend was u. s. w.), Reimlosigkeit. — Die geringe Silbenzahl des Trochäus bringt, wenn oft hintereinander Kolon- und Versgrenze zusammenfallen, eine Reihe sich folgender kurzer Sätze mit sich, die freilich leicht gehackt wirkt. Die stets stark betonte erste Silbe verlockt zur anaphorischen Häufung gleicher Worte in den Verseingängen, zumal spanische Vorbilder zum Übertreiben solcher Wortwiederholungen auffordern. Aber auch sonst verleidet die metrisch starke erste Verssilbe dazu, besonders gewichtige Worte dort unterzubringen; und wenn oft hintereinander Satzhauphton und Versanfang zusammenfallen, so drängt sich namentlich beim Hören die Versifikation viel mehr auf, als dies bei unserem gewöhnlichen Bühnervers der Fall sein kann. — Die Gereimtheit der Verse muß bei deren Kürze und namentlich bei der oft so künstlichen Reimverschlingung weit mehr ins Ohr fallen als beim fünffüßigen Jambus, dem ja der Reim als gelegentlicher Schmuck namentlich seit Schiller auch nicht fremd ist.

2) Außer für „Granada“, das, metrisch überhaupt sehr bunt

In der Anwendung des Reimes ist Halm noch am meisten Schüler der Spanier; er läßt in weit ausgedehnterem Maße als Shakespeare und Schiller, von dem er die Vorliebe zu Reimbindungen in besonders wirksam gedachten Abschlußversen übernommen hat, auch innerhalb der Szenen ohne besondere Absicht Reime einfließen, die er mit vollständiger Freiheit anordnet, bald gepaart, bald gekreuzt, häufig mit Waisen dazwischen; diese Gewohnheit trug ihm von Enk den Vorwurf „unheilbarer Reimwut“ ein. Der spanischen Formenfülle aber ist Halm in seiner dramatischen Poesie durchaus abhold; die echt spanischen Formen der Silven und Endechas (dreifüßige assonierende Trochäen) sind ihm fremd, mit der erwähnten einen Ausnahme in „König und Bauer“ finden wir weder Sonette noch Terzinen oder Ottaverime in seinen Schauspielen. Das Vermeiden romantischer Verskünsteleien im Drama ist umso höher anzuschlagen, als Enk dem Dichter solche Einlagen dringend empfohlen hatte und in Halms lyrischer Poesie das Sonett geradezu als Lieblingsgattung bezeichnet werden muß. Als Lyriker hat er sich auch in den anderen von den Spaniern gebrauchten Formen mannigfach geübt, so z. B. in der Glosse. Dabei scheint er mir einmal ganz deutlich an ein Lopesches Vorbild angeknüpft zu haben: er glossiert ein Thema, und der Inhalt der Glosse ist die Besprechung der Schwierigkeit des Themasuchens, die Freude an dem fortschreitenden Gelingen der Verse, kurz die genaue Beschreibung der Tätigkeit und Empfindung des Dichtenden. Dadurch muß man sich an das berühmte Sonett erinnern fühlen, das Choccon, der Gracioso in Lopes „Niña de Plata“, zu sprechen hat, und das auch keinen weiteren Inhalt hat als die Beschreibung des allmählichen, dort noch etwas mühsameren Zustandekommens des Sonetts.

---

gedacht, auch einige trochäische Partien enthalten sollte, wurde noch, laut Aufzeichnungen des Nachlasses, für die Tragödie „Der Heimatlose“ — Stoff des ewigen Juden — trochäische Form geplant.

Un soneto me manda hacer Violante <sup>1)</sup>,  
Que en mi vida me he visto tal aprieto,  
Catorce versos dicen que es soneto  
Burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante  
Y estoy en la mitad del otro cuarteto  
Mas si me veo en el primer terceto  
No hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando  
Y parece que entré con pié derecho  
Pues fin con esto verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho  
Que voy los trece versos acabando,  
Contad si son catorce y está hecho.

Halms Anfang lautet (Werke IX, S. 80):

Gern versucht' ich mich in Glossen,  
Wenn ich nur ein Thema fände,  
Viele Werke unentschlossen  
Wühlt' ich durch und viele Bände,  
Bis das Wühlen mich verdrössen.

Die 2. Strophe lautet:

Ei die ersten Reime tönen  
Nicht so übel, will ich meinen;  
Laßt mich nur die Form gewöhnen,  
Ist die Glosse bald im Reinen.

Ähnliche Scherze, die auch den Romantikern nicht fremd waren, von Halm aber doch wohl aus der ursprünglichsten

---

1) Violante heißt mich ein Sonett machen; in meinem Leben war ich noch nicht in solcher Verlegenheit. Ein Sonett soll 14 Verse haben: im Scherz ist es mit den ersten drei schon gelungen. Ich dachte, ich würde keinen Reim finden, und bin schon in der Mitte des zweiten Quartetts. Aber wenn ich im ersten Terzett stehe, kann mich in den Quartetten nichts mehr schrecken. — Ich trete in das erste Terzett ein und offenbar mit dem rechten Fuß, denn mit diesem Vers endige ich es schon. Schon stehe ich im zweiten und habe nun 13 Verse hinter mir. Zählt nach, ob es 14 sind, und es ist fertig.

Quelle geschöpft worden sind, knüpft er an das Triolet, ohne aber dort die anfängliche Verlegenheit und später die wachsende Genugtuung so genau nach Lopeschem Muster zum Ausdruck zu bringen.

„Calderon und Lope sprechen in Bildern. Aber Calderon ist bilderreich und Lope de Vega bildlich. Calderon schmückt seinen Dialog mit weitausgesponnenen und prächtigen Vergleichen, Lope de Vega vergleicht nichts, sondern beinahe jeder seiner Ausdrücke hat eine sinnliche Gewalt, und das Bild ist nicht eine Ausschweifung, sondern die Sache selbst“. So Grillparzers treffende Unterscheidung zwischen Lopes und Calderons Sprache. Obschon lange nicht in allen Dramen herrschend, ist der Culterianismus doch als Calderons Hauptstil anzusehen, und jedenfalls war es dieser ausschweifende rhetorische Prunk, der die romantischen Entzückungsausbrüche über die „herrlichen Blumengärten“ usw. hervorrief. Was Grillparzer und andere Kenner Lopes, dessen spätere Werke auch nicht wenig an' Überladung mit Bildern leiden, fesselte, ist seine Fülle an hübschen Einfällen, wie in der Führung der Handlung so in der Ausdrucksweise: seine Bilder haben in den meisten Fällen etwas frisches, unmittelbares, sie tragen nicht den Charakter des mit bewußter Kunstfertigkeit, kluger Berechnung der Komposition und großem Aufwand an Farbe entworfenen und ausgepinselten Gemäldes, sondern den der meisterlich hingeworfenen Skizze. — Friedrich Halm ist von der Nachahmung beider Extreme spanischen Stils, des Calderonschen Gongorismus wie der Lopeschen improvisatorischen Frische, gleich weit entfernt. Er wird, wenn auch bisweilen phrasenhaft rhetorisch, weder im guten noch im schlimmen Sinne Culterianist. Seine Bildlichkeit ist im allgemeinen sparsam und meist frostig. Gelegentliche unanschauliche Künsteleien wie der Vergleich der Lippen der betenden Griseldis mit Rosenblättern, die der Wind bewegt, gelegentliche Genrebilder wie ebendort die Schilderung des Mädchens, das sein

Gesicht im Bach betrachtet, vermögen seinem Stil weder nach der einen noch nach der andern Seite ein charakteristisches Gepräge aufzudrücken. Und wenn auch in „Imelda Lambertazzi“ auf Ixion exemplifiziert (II, 1), wenn in „Verbot und Befehl“ von Kentauren gesprochen wird, wenn hier und da wie in der oben zitierten Stelle des „milden Urteils“ (vgl. S. 182) die Bilder gehäuft auftreten — spanische prunkende Gelehrsamkeit, spanische Bilderfülle ist den Halmschen Schöpfungen doch im ganzen unbekannt, und die überladene Partie im „milden Urteil“ mutet in der übrigen Umgebung fremdartig an. Man sucht vergebens nach der bei Calderon so unendlich gebräuchlichen Figur der Klimax (ein Beispiel dafür siehe S. 213 A.), nach stark gehäuften Anaphern und anderen spezifisch spanischen Redefiguren. — Das bei Lope florierende Concetto, der einzelne spitzfindige und gesuchte Gedanke fehlt ebenso wie die sentenziöse Neigung zur Einlegung von Fabeln, zur Abhandlung eines sei es philosophischen, sei es galanten Themas in geschlossener Form. Halblyrische Einlagen dieser Art erfreuen sich im spanischen Drama größter Beliebtheit: die Schönheit einer Dame, der Wert dieses oder jenes Gutes, das Wesen dieser oder jener Empfindung werden immer wieder analysiert. Diesen ausgeprägten Stil der Einlage hat sich Halm nicht zum Vorbild genommen, doch schlägt er lyrische Töne im Drama, namentlich in Liebesszenen, immerhin manchmal an, wobei ihm zwar spanische Bilderpracht oder dialektische Feinheit fern bleiben, seine Art aber, ein Thema lyrisch abzuhandeln, bisweilen von fern an die spanische erinnern mag: so nennt im „Sohn der Wildnis“ (2. Akt) Parthenias Schilderung der Liebe die gebräuchlichsten spanischen Symbole des kostbarsten Gutes: Gold, Stern, Blume<sup>1)</sup>; so setzt

---

1) Wie relativ einfach Halms Sprache doch bleibt, wenn sie auch einen Anflug spanischer Bildlichkeit enthält, wird an folgendem Beispiel klar. Neben die Worte Parthenias: Lieb' komme, wie die Blumen  $\alpha$ ., s. S. 195, die die Kostbarkeit der Liebe durch den Ver-



Gerard im 3. Akt von „Wildfeuer“ die Eigenschaften und Kräfte des Kusses mit halb verstandesmäßiger, halb dem Gefühl entspringender, manchmal spitzfindiger Beredsamkeit auseinander.

Auch landschaftliche Reize sind bei den spanischen Dramatikern bisweilen Gegenstand abgerundeter Schilderung: da ihnen das Hilfsmittel der szenischen Anmerkung abgeht, entwerfen sie innerhalb des Stückes prachtvolle Landschaftsbilder, die sich durch farbensatte Zeichnung, aber nicht immer durch Anschaulichkeit auszeichnen <sup>1)</sup>. Halm begnügt sich etwa in „Wildfeuer“ mit ein paar Zeilen:

---

gleich mit Blumen, Gold, Stern illustrieren, halte man eine mit ähnlichen Vergleichsobjekten operierende Calderonsche Klimax. In „La vida es sueño“ II preist Sigismund Rosauras Schönheit.

Sigismundo: Yo ví, en reino de olores  
Que presidia entre escadron de flores  
La deidad de la rosa,  
Y era su emperatriz por mas hermosa.  
Yo ví, entre piedras finas  
De la docta academia de sus minas  
Preferir el diamante  
Y ser su emperador por mas brillante.  
Yo en esas cortes bellas  
De la inquieta república de estrellas  
Vi en lugar primero  
Por rey de las estrellas, al lucero.  
Yo, en esferas perfetas  
Llamando el Sol á cortes los planetas  
Le ví que presidia  
Como mayor oraculo del dia.  
¿ Pues como, si entre flores, entre estrellas,  
Piedras, signos, planetas las mas bellas  
Prefieren, tu has servido  
La de menos beldad, habiendo sido  
Por mas bella y hermosa  
Sol, lucero, diamante, estrella y rosa?

1) Man nehme folgende Stelle aus „El animal de Ungria“:  
Antes que de la sierra la aspereza  
Subas, mi bien, en esta verde falda

Nun aber komm und laß uns ruhen dort  
In meiner Büsche Schatten! Sieh, wie weit  
Der Blick hin über blaues Waldgebirg  
Und grüne Wiesen schweift, und wie still rauschend  
Am Hügelrand der Fluß vorüberquillt.

Wald und Quelle sind fast das einzige landschaftliche Motiv, mit dem Halm arbeitet, so auch in der Lyrik, in der er sehr wenig Naturgefühl verrät.

Gleich häufig wie abgeschlossene lyrische Partien begegnet im spanischen Drama die epische Erzählung: sehr ausgedehnte Berichte, die teils zur Sache gehören, wie die 250 Verse umfassende Erzählung König Basilios im 1. Akt von „La vida es sueño“, teils wirklich nur den Charakter der Einlage tragen und dann ein aktuelles Madrider Ereignis schildern oder einem Fürsten huldigen (vgl. Juans Bericht im 1. Akt von „La banda y la flor“ u. dgl.). Halm kennt — im Gegensatz z. B. zu Zacharias

---

Descansa, y honre el prado tu belleza.  
Mira, como le sirve de guirnalda  
Nieve escarchada, como plata pura,  
Y se bañan los pies en esmeralda.  
Mira por esa parte la espesura  
De mil sombrosas hayas, y estas fuentes  
Que espejos quieren ser de tu hermosura.  
Y como tantas aves diferentes  
Repiten en unisona armonia  
De dulce amor los tiernes accidentes  
Y que embidiosas de su melodia  
Cantan las aguas, y responde el valle  
Con los ecos que aprende todo el dia.  
Mira esta verde y deleitosa calle  
De alamos negros, y este prado mira  
Donde apenas hay flor que no se halle.  
Aquí de vino olor el lirio espira  
El jacinto oriental y la azucena  
Con granos de oro, que la vista admira,  
La estrella mar, y la violeta amena,  
Con el jazmin y la purpurea rosa  
Tenida en sangre de su misma vena.

Werner, der lange Erzählungen nach spanischem Vorbild einzuflechten liebt, — nur den Botenbericht nach antikem und Schillerschem Muster und scheut sich vor langen Einlagen und epischen Behelfen im Drama. Damit sind wir auf Fragen übergegangen, die die dramatische Komposition berühren. Die Spanier sind namentlich sehr skrupellos in der Ausnutzung epischer Berichte, wo sie als bequemes Hilfsmittel dienen, um die erste Exposition zu geben oder den Zuschauer über die Ereignisse der Zwischenakte aufzuklären. Nicht so Halm. Auch hier muß betont werden, daß er, wie in allen Fragen des Aufbaues, mit beiden Füßen auf dem Boden klassischer Überlieferung steht. Seine Expositionsszenen sind stets sorgfältig gebaut und nach Möglichkeit belebt. Lessingisch verteilt er gern die Exposition auf zwei Akte, deren erster die Hauptpersonen, der zweiter die Gegenspieler vorzuführen pflegt (Fechter, Wildfeuer, Begum Somru; ähnlich Sohn der Wildnis). Die Versuche epischer Compositionsweise in den Fragmenten „Granada“ und „Hayti“ stehen seinen sonstigen Gepflogenheiten völlig fern. Die Lopesche Planlosigkeit, das Herumspazieren auf allen möglichen Nebenwegen vermeidet er ebenso wie das Mitspielenlassen des Zufalls, des ganz außerhalb aller kausalen Verknüpfung liegenden, unvermittelt in die Handlung eingreifenden Elements, das Grillparzer als einen der Hauptvzüge der hierin so eminent realistischen und das Leben — in dem der Zufall so viel vermag — genau wiederpiegelnden Kunst Lope de Vegas preist. Nie überwuchern bei Halm, wie bei Lope fast ständig, Nebendinge die Haupthandlung, nie gibt er sich allzu liebevoller Ausmalung des Details hin, nie bemüht er sich um originelle Ausschmückung des Nebensächlichen. Überhaupt beherrscht Klarheit, Straffheit und bewußte kluge Steigerung den Aufbau all seiner Stücke, deren Bühnenwirksamkeit stets mit großem Geschick vorausberechnet ist.

Kann man angesichts so zerfahrener Werke, wie Tiecks *Genoveva* und *Oktavian* geworden sind, die völlige Abwendung Halms von der sorglosen Kompositionsweise Lopes nur begrüßen, so muß man entschieden bedauern, daß er sich die Virtuosität der spanischen Komödiendichter beim Aufbau der einzelnen Szene, im Dialog, so wenig zu eigen machte. Daß „Verbot und Befehl“ hier eine Ausnahmestellung einnimmt, wurde schon hervorgehoben. Aber sonst — wo bleiben bei Halm die zahllosen *Aparte*, wo die im schärfsten Gegensatz zu den langen Reden stehenden, oft auf Dutzende von Versen erstreckten *Stichomythien*, die bisweilen so gesteigert sind, daß eine Reihe aufeinanderfolgender Verse gleichmäßig zwischen zwei oder gar drei Personen geteilt wird? Wo macht Halm den Versuch zur Nachahmung jener charakteristischen Mischung von Ernst und Komik, wie sie spanische Technik der Szenenführung mit sich bringt, die sich von Shakespearescher Gepflogenheit dadurch unterscheidet, daß die Spaßmacher nicht aus Unkenntnis der ernstesten Lage scherzen, sondern sich gerade über die Mißhelligkeiten lustig machen, namentlich die Klagen ihres Herrn parodieren? Schlagender Witz, treffende Schärfe, originelle Einzeleinfälle fehlen dem stets gleichmäßigen und leidlich rasch hinfließenden Dialog Halms überhaupt vollständig. Bei seiner Vorliebe für tragische Stoffe hat er sein in „Verbot und Befehl“ bewährtes Talent für heitere Verwechslungs- und Verwirrungsszenen nicht weiter gepflegt.

Mit Ausnahme von „Granada“ läßt sich von keinem dramatischen Stoff mit Sicherheit behaupten, daß Halm ihn aufgriff, weil ihm — wie etwa Goethen bei jenem „Trauerspiel in der Christenheit“ der „standhafte Prinz“ — ein spanisches Stück vorschwebte, nach dessen Muster er den Gegenstand behandeln wollte <sup>1)</sup>. — Das dramatische Mär-

---

1) Zu dem Gedicht „Die Pförtnerin“ (VII, 165) mag immerhin Lopes Schauspiel „La buena guarda“ die Anregung gegeben haben,

chen, — zu dem Grillparzer Anregungen aus spanischen Mustern schöpfte, lag Halm immer ebenso fern wie die romantische Verherrlichung katholischer Glaubensstärke. Ein märchenhafter Zug tritt uns nur einmal in seiner gesamten dramatischen Originalpoesie entgegen. Der Adept findet das Mittel, Gold zu machen; doch gilt von diesem Zauber dasselbe, was Hebbel vom Ring seines Gyges sagt: „Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust“. Daß Halm zum „Adepten“ durch die Vorbilder des „Mágico prodigioso“, des Mira de Mescuaschen „Esclavo del Demonio“ angeregt wurde, oder daß diese ihm bei der Ausführung vorschwebten, möchte ich sehr bezweifeln. Der Teufel, ein ständiger Begleiter spanischer Fauste, fehlt an Werners Seite; außerdem wäre verzehrende Goldgier für diese ein nicht genügend interessanter Grundzug: bei ihnen allen stehen religiöse und erotische Motive im Vordergrund. Die religiöse Seite scheidet bei Werner ganz aus, er ist kein menschliche Befugnisse überschreitender Magiker, sondern ein Chemiker, der märchenhafte Erfolge erzielt. Die Erotik kommt bei ihm auch zu kurz. Obwohl ihm eine liebende und aufopfernde Frau an die Seite gestellt ist und ihn schließlich zur Umkehr bringt, hat diese reine Weiblichkeit als eine sittigende Macht doch mit der Grundidee des Stückes nichts zu tun, in welchem ja nichts weiter veranschaulicht werden soll als die Gefährlichkeit übermäßigen Reichtums, der den inneren Wert der Persönlichkeit verderbt und den Besitzer zum Gegenstand allgemeiner Nachstellung macht.

Laube<sup>1)</sup> ist nicht im Unrecht, Halm eine Neigung zu Stücken dogmatischen Inhalts zuzusprechen. Bei „Grideldis“, dem „Sohn der Wildnis“, „Verbot und Be-

---

doch liegt bei der großen Verbreitung der behandelten Beatrix-Legende eine Nötigung zu dieser Annahme nicht vor.

1) Einleitung zu seinem Lustspiel „Rokoko“ Bd. II. S. 48.

fehl“ „Wildfeuer“ gibt der Dichter selbst die Thesen an, die er in diesen Stücken zu verfechten gedenkt. Darin stellt er sich also auf Seite Calderons, der nach Grillparzers Äußerung „in Stücken, die einen philosophischen Satz an die Spitze stellen und lehrhaft die Idee in der Handlung ausführen“ seine Stärke findet, während Lope de Vega dergleichen Stoffe nicht liegen. Allerdings ist das Verfahren Halm's ein anderes als das Calderonsche, das dogmatische Element tritt bei ihm lange nicht so scharf und aufdringlich hervor wie bei dem Spanier: er setzt den Grundgedanken des Werks in Form eines Zitats aus irgend einem Schriftsteller wohl als Motto über die Buchausgabe, nicht aber als Titel über das Stück. Philosophisches Drama verdient keine seiner Schöpfungen genannt zu werden. Die Verallgemeinerung des dem Schauspiel zu Grunde gelegten Satzes wird im Stück selbst nie ausgesprochen. Calderon betitelt ein Drama „Das Leben ist Traum“, er erfindet eine Handlung, die den Helden zur Erkenntnis führt, daß Leben und Traum untrennbar ineinander überfließen. Sigismund hat dies an sich selbst erfahren, nur spricht er die tiefe Weisheit verallgemeinernd aus: Ich glaubte zu leben und habe nur geträumt; so träumt der König, der Bettler sein Leben — alles träumt, das menschliche Leben ist Traum — Halm schreibt den „Sohn der Wildnis“, der dem Gedanken Ausdruck gibt: „Les hommes sont méchants, mais l'homme est naturellement bon.“ Das wird an Ingomar erprobt, darauf erfolgt aber nicht durch den Mund irgend einer Person die Verkündigung: So ist es überhaupt, die Wilden sind doch bessere Menschen. Halm befolgt durchaus triftig den modernen Satz, daß der dramatische Dichter nicht in seinem Werk, sondern durch sein Werk predigen solle, und ist darin nicht Schüler der Spanier.

Trotz dieses an Lopesche Tendenzen gemahnenden Grundgedankens im „Sohn der Wildnis“ gibt sich Halm doch nicht eigentlich als Geistesverwandten des „el villano

en su rincón“ verherrlichenden Fenix de España zu erkennen. Es läßt sich wenigstens aus seiner Poesie nicht erweisen, daß durch dessen quietistischen Zug und Hang zur Weltflucht verwandte Saiten in Halms Innerem berührt wurden. Seine Lyrik, die gelegentlich die Stille der Köhlerhütte preist, wie Lopes „Carbonera“, und sich überhaupt gern in Waldeinsamkeit ergeht, gibt doch der Sehnsucht nach Frieden, nach einem Dasein procul negotiis, nach einem Aufenthalt in Gegenden, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual, nirgends recht leidenschaftlichen und persönlichen Ausdruck. So fehlte also allem Anschein nach Halm jene innere Wesensgemeinschaft, die Grillparzer so unwiderstehlich an Lope de Vega fesseln mußte.

In starkem Gegensatz zu dem ihm wenig freundlichen Kollegen und Rivalen, dessen innerste Gesinnung hier ebenfalls auf Seite der Spanier steht, erscheint Halm auch in seinem Verhältnis zur Geschichte. Bei ihm besteht kein Grund, anzunehmen, daß er von der Bevorzugung der tief im Volke wurzelnden heimatlichen Traditionen, die Lopes Geschichtsdramen so eminent historisch macht, gleich Umland sympathisch berührt wurde. Die österreichische, ja, die deutsche Geschichte ist bei seiner eigenen Produktion — von rasch wieder verworfenen kleinen Plänen abgesehen — nie der Behandlung gewürdigt worden. Er erscheint sogar als Antipode der Spanier, wenn man erwägt, daß mit Ausnahme des 1. Akts des „Adepten“ der Schauplatz in keinem seiner großen Dramen nach Deutschland verlegt ist. Welcher Gegensatz zu Lope, der, wo er durchaus nicht im Stande ist, ein Stück im Heimatlande anzusiedeln, Beziehungen zu Spanien an den Haaren herbeizerrt. So im „Animal de Ungria“, wo an der ungarischen Küste der Thronerbe Barcelonas ausgesetzt wird, so im „Granduque de Moscovia“, in „El imperial de Oton“, wo spanische Kavaliere im Ausland ihr Wesen treiben und den Preis der Ritterlichkeit davontragen. — Deutsch-patrio-

tische Töne bemüht sich Halm im „Fechter von Ravenna“ anzuschlagen, und da findet sich auch ein Ansatz zu einer weiten Perspektive am Schluß, der den vorgeführten Ausschnitt aus der Geschichte zu einem historischen Gesamtbild erweitern soll. Doch liegt der Gedanke, eine sterbende Thusnelda den germanischen Siegeslauf gegen das Römerreich prophezeien zu lassen, so nahe, daß man als Vorbild dafür nicht Lopes Gewohnheit abschließender prophetischer Hinweise auf künftige Größe oder künftigen Fall zu beanspruchen braucht.

Halm hat ein paar Stücke in der Vergangenheit angesiedelt, die gleich einigen obenhin geschichtlich eingegliederten Tragödien Calderons nur als halbhistorische Dramen gelten können, weil die nirgends charakteristisch vorgeführten geschichtlichen Grundlagen durchaus Nebensache bleiben; das ausschließliche Interesse an dem privaten Schicksal der Hauptpersonen macht historisch eingekleidete Stücke wie „Sampiero“, „Imelda Lambertazzi“ zu reinen Leidenschaftstragödien, die gleich fast allen anderen Halmschen Dramen durch zwei Elemente: Liebe und Ehre beherrscht werden. Wir sehen Streit zwischen Liebe und Ehre in „Griseldis“, im „milden Urteil“, in „Begum Somru“, zwischen Liebe und Gehorsam in „Verbot und Befehl“, zwischen Liebe und natürlicher Wildheit im „Sohn der Wildnis“. Liebe und Ehre sind ja nun auch die Haupttriebfedern des spanischen Dramas, die Grundprobleme und Themata einer Legion von Komödien und Tragödien. Doch gerade die Anschauungen über Liebe und Ehre sind bei den Spaniern — wie es scheint, nicht nur im Drama, sondern auch in der Wirklichkeit, wenngleich da nicht so extrem — in höchst eigentümlicher Weise auf die Spitze getrieben worden. Neben glühendster Leidenschaft finden wir frivole Kälte in der Erotik, raschen Wechsel der Geliebten aus Laune, aus Nötigung, auf Befehl. Entehrendste Behandlung der Dame beim leisesten Verdacht der Untreue, tollste Eilfertigkeit bei der Eheschließung lassen die



Gemütseigenschaften und den Takt der damaligen Spanier in seltsamem Lichte erscheinen. Das sind natürlich lauter Züge, die der deutsche Dichter zu übernehmen Scheu tragen mußte. Gleichwohl war es in Rücksicht auf unser Empfinden nicht nötig, daß Halm all seine Liebespaare so weichlich zeichnete, wie er dies zu tun beliebte. Er ist in der Schilderung der Liebe sehr arm an Tönen. Will er zeigen, wie zwei junge Herzen sich finden, so gebraucht er dafür ein stereotypes Mittel. Die auf der männlichen Seite meist ziemlich starke Blödigkeit und Sprödigkeit wird dadurch gemildert und erweicht, daß irgend eine halbwehmütige Saite der Erinnerung angeschlagen wird. Besonders bequem ist das oft gebrauchte Hilfsmittel, die beiden jungen Leute, deren liebende Vereinigung der Dichter herbeizuführen wünscht, gemeinsam verlebter Jugend oder sonstiger süßer Stunden gedenken zu lassen. In Erinnerung an die schönen Tage der Kindheit schmilzt die letzte Eisrinde um das Herz Stellas und Camills, Marias und Diegos, Ghismondas und Tankreds (in einem kleinen Entwurf, der den Dramatisierungsplan des berühmten Boccacciostoffs mit verändertem Namen des Haupthelden Guiscardo entwickelt), Fazio und Imelda vereinigen sich im Gedenken an ihre Begegnung in Loretto, Älmar macht als alter Jugendfreund Rechte auf Edith geltend („Ein mildes Urteil“), bei Camilla und Lotario („Freund und Frau“) wirkt die Erinnerung an eine schöne, gemeinsam verlebte Nacht an den Ufern des Guadalquivir der erneuten Annäherung förderlich. Eine andere Art der Reminiszenz ist bei Ingomar angewandt, der sich an sein totes Brüderchen erinnert fühlt. Man sieht, wie Armut an Empfindung und Erfindung zum Schematismus führt. Nur da, wo die Liebe nicht so erhaben und tugendsam erscheint wie in den meisten Fällen, bei Thumelicus und Lyciska („Fechter von Ravenna“) gelingen frischere Töne, und auch Werner („Der Adept“) bleibt Lukrezia gegenüber nicht ganz so frostig wie solidere Liebhaber. — An Lope-

sche Liebesszenen darf man in dieser Umgebung gar nicht denken. Von ihrer Glut der Empfindung, von ihrer echten Herzlichkeit, die sich in hunder kleinen und stets originellen Zügen zu äußern pflegt, findet sich hier nirgends ein Hauch. Nicht nur das dichterische Können, auch die Manier ist grundverschieden: der Schwung der Leidenschaft war Halm versagt, aber er hätte vielleicht hübsche Wirkungen erzielen können, wenn er statt immer nach Ausdrücken höchsgesteigerter Empfindung zu ringen, sich nach Lopes Beispiel um die Erfindung liebenswürdiger, menschlich ansprechender Details bemüht hätte. — Auch für die Gattenliebe, die der Dichter der „Fuerza lastimosa“, des „Principe despeñado“ mit tief ergreifender Innigkeit vorgeführt hat, findet Halm nur wenig Töne. Hier werden ebenfalls zur Beilegung von Zwistigkeiten Erinnerungsbilder heraufbeschworen, so im „Adepten“, in „Sampiero“, im „milden Urteil“, und selbst Perceval schwärmt gefühlvoll von dem Augenblick, da er Griseldis zum erstenmale ersah.

Für starrsinnige, bis zur Rigorosität gesteigerte Ehrliche sind Percival und Sampiero zwei ausgesprochene Vertreter: jedes Nachgeben, jedes zollbreite Weichen von ihrem Vorsatz sehen sie als Schmach an und opfern in wilder Verrantheit Glück und Leben der Gattin dem Phantom dieser Ehre. Ihre Ehrliche ist aber ganz anders geartet als die spanische. Die Calderonschen Caballeros, Gutierre, Lope de Almeida („A secreto agravio“), Juan Roca („El pintor de su deshonra“), trachten nicht nach der inneren Genugtuung, die Percival und Sampiero nur darin suchen, daß sie selbst jeden ihrer Schritte billigen müssen und als notwendig empfinden. Die Spanier hängen vielmehr lediglich an der Reputation, daher können Juan Roca und Jacinto (Lopes „Medico de su honra“) mit der Ehre, d. h. dem spanischen Ehrenkodex, rechten und sich über dessen Rigorosität beklagen. Percival aber kann unmöglich Klage führen gegen das Ebrgefühl, das ihn zur Härte gegen Griseldis

treibt, denn es ist ihm nicht von außen aufgezwungen, sondern lebt tief in ihm.

Halms Dramenhelden lassen sich am besten in ihrem Verhältnis zur Frau charakterisieren. Er kennt zwei Gruppen, zwei Typen von Männern, die sich von einander abheben, deren einzelne Vertreter aber wenig Unterschiede zeigen. Zur einen Gruppe gehören die herzlosen, brutalen, die ihre liebenden Frauen betrügen, verstoßen, wenn nicht gar umbringen: Percival, Sampiero, Werner, Älmar, Dyce („Begum Somru“). Bei den letzten beiden Figuren glückt es Halm gar nicht, sie mit der nötigen Windbeutelei auszustatten. Der anderen Gruppe gehören die Zartempfindenden an, die erst männlich Einsamen und unerotisch Veranlagten, dann plötzlich von Amors Pfeil Getroffenen, den Frauen sehr zart Begegnenden. Meist nennen sie sich selbst Träumer; sie sind im Stande, wenn sie sich ihrer Liebe bewußt geworden, um ihretwillen alles auf sich zu nehmen. Ingomar, der Blumenpflücker, Fazio, der gern in die Wolken sieht, Diego, der verschlossenen Auges schöne Länder bereist, sind derart; Camill Pisani („Verbot und Befehl“) und Gerard („Wildfeuer“), dem durch die Liebe jeder Ehrgeiz und auch jedes Streben nach Neubelebung seines gesunkenen Stammes zeitweise abhanden kommt, sind ihre etwas frischeren Brüder, und auch Godwin („Ein mildes Urteil“), dem freilich jugendliche Erotik fremd bleibt, gehört mit seinem Hang zur träumerischen Reflexion, mit seinem allzu milden Urteil gegen die Ehebrecherin hierher. — Schematismus herrscht ja auch bei der Charakteristik der Caballeros in den spanischen Comedias: sie sind alleamt sehr tapfer, stets zu verliebten Abenteuern aufgelegt, Damen gegenüber sehr ritterlich und furchtbar eifersüchtig. Gleichwohl verstehen die großen Dichter, dieses Schema mit Fleisch und Blut zu füllen und lebendige Individuen zu schaffen, deren Ähnlichkeit in jenen äußeren Punkten nur ihre inneren Verschiedenheiten besser illustriert. Ich erinnere nochmals an Calderons

drei Eifersuchtsdramen („Medico de su honra“, „Pintor de su deshonor“, „A secreto agravio secreta venganza“), die im Gerippe der Handlung, in der Anlage der Figuren so viel Ähnlichkeit untereinander aufweisen. Sind nicht dennoch die Gatten Gutierre, Juan Roca, Lope de Almeida, noch mehr die Liebhaber Enrique, der königliche Prinz, Don Alvaro, der abenteuerliche verlorene Sohn, Luis de Benavides, der dreiste Eindringling, ebenso grundverschiedene Figuren wie die drei Frauen, die engelreine Mencía, die mit dem Aufgebot aller Energie für ihre innere Unschuld ringende Serafina und die in Gedanken-sünden und tatsächlichen Übertretungen viel weiter gehende Leonor?

An Halms weiblichen Figuren mag man noch weit eher ein gewisses Maß von Individualisierung erkennen, als an den männlichen. Größere Natürlichkeit wohnt jedenfalls dem Griechenkind Parthenia inne, als dem Sohn der Wildnis, der liebenswürdigen Stella als dem „steifen Vetter“ Camill, der treubesorgten Vanina als dem finsternen Sampiero. Und die selbstüberwindende, dulddende Tochter Imelda Lambertazzi ist immerhin von der alles hinnehmenden Griseldis unterschieden, so wie die fröhlich geartete oft ausgelassene Parthenia von der vorwiegend heiter in die Welt blickenden Stella. Stören hier und da gar zu blasse Tugendfiguren wie Agnes („Der Adept“), so kann man sich andererseits an der Hetäre Lycisca, die das bittere Epigramm findet:

„Ich bin kein Weib, ich bin ein Blumenmädchen“ als an einer wahr gesehenen Gestalt mehr freuen, als an irgend einer Männerfigur. Bei aller Vorliebe für zarte Weiblichkeit hat Halm dennoch diesen Charakter und daneben einen oder vielmehr eine ausgelassene René („Wildfeuer“) zeichnen können. Seine Heroinnen, Thusnelda, Begum Somru — letztere gleich der Calderonschen Semiramis („La hija del aire“) Kämpferin für ihre Herrschaft — sind weit weniger erfreulich. Namentlich bei Thusnelda ist jeder natürliche Zug in geschwellenem

tragischem Pathos erstickt. — Vor allen Extravaganzen, die sich namentlich Lope de Vega bei der Zeichnung weiblicher Charaktere gestattet, hat sich Halm als geschmackvoller Dichter gehütet; besonders vor der absurden Tapferkeit, die so manche spanische virago an den Tag legt, daneben aber auch vor zu großer Demut und Ergebenheit. Trotz seiner Neigung zu sanften und aufopfernden Frauencharakteren hat Halm diese doch niemals einer unwürdigen Erniedrigung sich unterziehen, ihre Persönlichkeit sklavisch wegwerfen lassen. Seine Griseldis, deren schließlicher Bruch mit Percival ein durchaus notwendiger Schritt ihrer Selbstachtung ist, setzt in der Auflehnung gegen zu gröbliche Knechtung des Weibes romantische Tendenzen fort und nimmt sich dadurch wie ein Protest gegen Lopesche Figuren wie Juana in „La hermosura aborrecida“ aus, die nach unglaublichen Kränkungen durch ihren rohen Gatten froh ist, als sie ihm das Leben gerettet hat, von ihm in Gnaden aufgenommen zu werden. Solche Persönlichkeiten hielt Halm mit Recht ebensowenig wie jene Laurencia für *exemplos de casadas*.

Wie der Begriff der Nebenhandlung Halm fast fremd ist, so gibt er sich auch mit der Charakterisierung der Nebenpersonen meist wenig ab und steht auch hierin in völligem Gegensatz zu der Manier Lopes, der sich gelegentlich für Nebenfiguren weit mehr interessiert als für seinen Helden, oder was noch häufiger ist, unter mehreren Personen oder Gruppen den Handlungsanteil an Umfang und Interesse so gleichmäßig verteilt, daß schwer zu entscheiden ist, wen er nun eigentlich in den Mittelpunkt stellen wollte.

Bei Halm treten im allgemeinen neben dem Hauptpaar — denn auf ein solches, nicht auf eine einzelne Person konzentriert sich das Interesse in allen Stücken, mit Ausnahme des „Adepten“ und der „Iphigenie“, die als unselbständiges, mit schon vorgezeichneten Charakteren arbeitendes Werk bei all diesen Betrachtungen auszu-

schließen ist — mehr Parteien als Individuen auf: so die Corsen in „Sampiero“, die Artusritter in „Griseldis“, die feindlichen Gruppen in „Imelda Lambertazzi“, die Griechen und Tektosagen im „Sohn der Wildnis“, die Inder und Engländer in „Begum Somru“. Alleinstehende Gegenspieler sind eigentlich nur Hartneid im „Adepten“, die Gräfin in „Wildfeuer“. Im übrigen findet sich fast stets eine obrigkeitliche Person, doch werden diese Könige, Timarchen, Podestá u. s. w. nur in ihren ganz bestimmten Aufgaben innerhalb des Stückes gezeigt, nicht nach Lopes Muster in universeller Herrschertätigkeit, in von der Handlung abliegenden Staatsszenen vorgeführt. Das spanische Verhältnis von Untertan zu Fürst, die unbedingte Unterwürfigkeit und allen Prüfungen trotzbare Treue, die z. B. aus Lopes „Estrella de Sevilla“, aus Rojas „Del rey abajo ninguno“ spricht, hat Halm nachzubilden keine Gelegenheit genommen. — Unter den mannigfachen Vaterfiguren mag der alte Osbert („Ein mildes Urteil“) noch am meisten an spanische greise Hidalgos erinnern, wenigstens ist seine Äußerung, es sei gut, daß er kein Weib, keinen Sohn habe, die seine Schmach mittragen müßten, in deren Sinn gehalten: so klagt in Calderons „Amar despues de la muerte“ der alte Juan Maluc (Akt I), daß ihm eine Tochter am Leben geblieben sei, die nun seine Schande teile.

Durch Vorführung einer Reihe von Typen ein Gesamtbild zu geben, einen Kreis, ein Milieu durch Einzelvertreter in wenigen Strichen zu charakterisieren, ist Halm im „Fechter von Ravenna“ gut, in der „Griseldis“ leidlich geglückt. Im ersteren Drama gelangen die Hofatmosphäre und der Fechterkreis zu deutlicher Anschauung, im letzteren hat er wenigstens durch einige ergötzliche weibliche Typen — so durch die eifersüchtige Ellinor, die sich an den Spanierinnen geschult haben könnte — für eine Belebung des Artushofs gesorgt. Farblos bleibt, obwohl vielleicht dem „Timon von Athen“ nachgebildet, die Darstellung des Beneventer Kreises, in dem sich der

Adept Werner bewegt. — Gerade dahin, wo Lope sich bei Verkörperungen einer Gesamtheit am sichersten und trefflichsten bewegt, hat sich Halm nie verstiegen: in die Sphäre des Volks, die Lope in zahllosen Bauernszenen, aber auch in einigen köstlichen Großstadtbildern — so in „Las ferias de Madrid“ — unerschöpflich leibhaft zu verkörpern weiß. Bauern- und Dienerfiguren gelingen dem österreichischen Aristokraten absolut nicht; sie spaßhaft nach Art der Graziosos vorzuführen, verschmäht er. In fast jedem Stück treten alte, treue Diener auf, die als Träger der Exposition und Vertraute nötig sind und die, selbst wenn sie sozial so hoch gehoben sind und soviel zu reden haben wie Pierre Vanel in „Wildfeuer“, doch eigener Physiognomie stets entbehren. Auch in dieser Hinsicht, in der Zeichnung der Subalternen, steht „Verbot und Befehl“ weit über allen anderen Stücken. Wo sich Halms selbständige Poesie zu den Bauern herabläßt, muß man vollends jeden Gedanken an Lope beiseite schieben, wie bei dem pseudonaiven Schweizer und seiner affektiert-unschuldigen Schwester im „Adepten“ schon gezeigt worden ist.

Ich komme zum Schluß. Halm hat sich wohl in einigen Stücken — „Verbot und Befehl“, „Mildes Urteil“, „Granada“ — bewußt und eng an gewisse spanische Gepflogenheiten angeschlossen; bei seinen übrigen, also weit aus den meisten Produktionen lassen sich ganz gelegentlich kleine Einzelzüge wahrnehmen, die spanischen Mustern entnommen sein mögen: daß er aber mit dem poetischen Ertrag seiner spanischen Lektüre im allgemeinen sein Schaffen befruchtet habe, muß entschieden verneint werden. Seine spanischen Nachdichtungen und Nachahmungen stehen scharf gesondert von der übrigen, auf den Spuren Shakespeares und Schillers wandelnden Schaffensweise sofort kenntlich da. Hat er sich dadurch vor unorganischem und störendem Stilgemisch, wie es die Romantiker trieben, bewahrt, so haben ihm doch seine langjährigen spanischen Studien bei weitem nicht den poetischen

Nutzen gebracht, wie Grillparzer die seinen: denn von dessen Kunst, an der Hand Lopes sich zu ähnlicher poetischer Anschauungskraft und plastischer Wiedergabe des Lebens zu erziehen, hat Halm nichts besessen. Grillparzer war spanischer Aneigner im höchsten Sinne und auf eine Weise, wie es nur dem großen poetischen Genie möglich ist, das nicht wie das kleine Talent dies oder jenes stimmungserregende Motiv, sondern die Stimmung, nicht diese oder jene schlagende Wendung im Dialog, sondern den lebensvollen Dialog sich zum Vorbild nimmt und zu eigen macht. Halm blieb nicht nur in Produktions- sondern auch in Rezeptionsfähigkeit hinter dem Rivalen unendlich zurück.

Unfruchtbar für unsere Literatur wird man trotzdem Halms lange spanische Studienzeit nicht nennen; ganz im Gegenteil: die beiden Dichtungen, die neben den meisterhaften Erzählungen heute allein noch vollen Anspruch auf Weiterleben und Verbreitung haben, sind „König und Bauer“ und „Verbot und Befehl“. Das eine ist die einzige lebenskräftige Lopeübertragung, die wir besitzen und die trotz mancher Verwischungen ein Monument des Geschmackes ihres Bearbeiters darstellt, das andere eines der seltenen Lustspiele in denen ein deutscher Dichter mit Erfolg bemüht war, die Grazie der spanischen Verwechslungskomödie mit Shakespearischen Elementen zu verflechten und so unserer dürren einheimischen Komödie neuen kräftigen Zufluß zu eröffnen.

Und wenn neben dem immer noch von Zeit zu Zeit erscheinendem „König und Bauer“ einmal auf der modernen Bühne das einzige Originalschauspiel Halms, das dessen würdig ist, wieder zu Ehren kommen sollte, so wird Halm sein Fortleben auf dem deutschen Theater eben den Stücken verdanken, bei denen ihm seine jahrzehntelangen spanischen Studien anregend und vorbildlich gewesen sind.

---



## Anhang <sup>1)</sup>.

### Dramatische Fragmente aus Halms Nachlass.

#### 1. La Esclava de su Galan.

I. Akt. Zeit 1450—60.

1. Sc. Öffentlicher Spatzirgang am Guadalquivir. Pedro, Lakay u. D. Juan, als Student gekleidet, der hier auf Elena wartet. Sie sehen von ferne Don Fernando Juans Vater, mit Ricardo, einem Notar kommen (sie verbergen sich)

2. Sc. Fernando, Ricardo. R. nach Gesprächen von Geldgeschäften, daß heute Serafina, die Tochter eines alten Freundes D. Fernandos, nach dem Tode ihrer Base, die sie bisher bey sich behalten, in Sevilla ankomme, um im Hause ihres Bruders Leonardo zu wohnen. F. daß ihm das unangenehm, weil bey den Lebzeiten des Vaters S.s beschlossen worden sey, Juan mit S. zu vermählen; die Kinder hätten sich aneinander gewöhnt, nun könne aber nichts daraus werden, weil er mittlerweile für Juan durch seinen alten Gönner Grafen Lemos eine Commende des Rhodiser (Johanniter) Ordens erhalten habe, die jährlich 5000 Duc. trüge. R. Juan sey sein einziger Sohn, reich und die Ritter des Ordens dürften nicht heiraten. F. Einerley; sein Sohn sey ganz zum Rhodiser geboren, er hasse die Weiber und studire nur Kriegswissenschaften (sie gehen ab)

1) [ ] bedeutet Ergänzung. — — — Unlesbare Stelle. ( ) vom Dichter selbst in Klammern geschlossenes.

3. Sc. Pedro, Juan, daß er um Elenas willen

L. J. I Sc 1 Serafina ganz vergessen habe.

4. Sc. Juan Pedro und Elena Heyrathen, Aufgabe der Commende. Er geht sich bei dem Rektor der hohen Schule zu melden, wie jeder Student thun müsse, der heyrathen wolle.

Verwandlung. Straße, im Hintergrund das Haus F.s.

5. Sc. F. von R. Abschied nehmend, er habe einen Diener des Rektors getroffen, der ihm ein Schreiben desselben für seinen Herrn übergeben habe. In diesem

L. J. I Sc 4, Schreiben Glückwunsch zur Heyrath seines Sohnes, der 5, 9, 10, 11 sich eben bey ihm gemeldet.

6. Sc. F. D. J. P. F. verstößt seinen Sohn, wirft die Bücher und Geräthe zum Fenster hinaus etc.

II. Akt:

L. J. I Sc 12, 1. Sc. Wohnung Elenas. E. Dienerin von einem Kaufmann gegenüber, der mit maurischen Sklaven handelt. 13

2. Sc. Elena, J. P. J. in kriegerischer Tracht. Erzählung, er habe seinen Vater durch die kriegerische Tracht erweichen wollen, allein er sey unversöhnlich; er habe ihn verstoßen, er wolle einen treuen Sklaven suchen und diesem sein ganzes Vermögen hinterlassen. Er, D. J. habe gar nichts, könne also für den Augenblick nicht heyrathen, wolle aber einer von Prinz Heinrich von Portugal veranstalteten Entdeckungsreise nach Afrika sich anschließen, und von dort mit Geld und Ehren zurückkehren. E. erschüttert und von seiner Liebe gerührt beschließt sie zu vergelten.

Verwandlung, im Haus Leonardos.

3. Sc. Serafina, Florencio. Ser. hat F. bei der Base kennen gelernt u. sich in ihn verliebt. Fl. sie hierher begleitet; ein Freund ihres Bruders will er unter seinem Schutze nun seine Bewerbungen förmlich beginnen. Ser. kokett u. sich zierend, hauptsächlich darum um Fl. zu reizen und seine Leidenschaft zu stacheln<sup>1)</sup>. Sie habe sich als Kind mit D. J. verlobt, könne nicht ohne reife

1) A. R.: Alles sehr fein aber bestimmt auszuführen.

Ueberlegung und nur mit D. J.s Zustimmung zurücktreten. Fl. (die Koketterie herausführend und piquirt) Er trete in diesem Fall zurück, lasse ihr volle Freiheit, und schätze sich glücklich, das Haus ferner als Freund ihres Bruders besuchen zu dürfen. S. sehr piquirt über seine Gleichgültigkeit, entläßt ihn (F. ab)

J II Sc 2, 3, 4, 5, 6 4. Sc. S. Leonardo. D. J. sey von seinem Vater verstoßen worden, weil er habe heyrathen wollen. S. Mich hat er heyrathen wollen, so hatte ich unbewußt doch recht und F. solls entgelten.

Verw. F.s Wohnung.

5. Sc. El. läßt sich als maurische Sklavin bei Granada gefangen genommen von einem Sklavenhändler an Don F. verkaufen. Liebesbewerbungen des Sklaven Hassan um Elena.

J II Sc 9 III. Akt.

1. Sc. Im Hause Fernandos F. E. Daß Juan von der Entdeckungsexpedition nach erlittenem Schiffbruch in elendestem Zustande zurückgekommen sey, und im Hause L.s Zuflucht gefunden habe; durch E.s Zureden erweicht, sendet er dem Sohn Unterstützung, und gibt, zum Schein noch immer den alten Zorn bewahrend, hinfänglich zu verstehen, daß ihn jetzt Bitten erweichen könnten, wobei einfließen muß, daß er die Braut D. J.s, die dieser nennen wollte, wohl kenne u. an und für sich seine Wahl billige.

Verw. Im Hause L.s.

2. Sc. L. F., L. Er habe nie auf die Jugendliebschaft S.s mit Don Juan etwas gehalten, er sey für F.s Werbung, da er überzeugt sey nur ihn liebe sie wahrhaft. F. Es stehe schlimm, seit J. nach seiner Rückkehr zu S. seine Zuflucht genommen. Es habe ihm früher geschienen, J. habe eine andere heyrathen wollen-nun aber mache er Ernst mit S. und diese scheine an den unglünstigen Verhältnissen des enterbten und verstoßenen D. J.s keinen Anstoß zu nehmen. L. Sie halte sich dem vermeintlich um ihretwillen verstoßenen J. für verpflicht-

tet; übrigens liebe sie doch nur Fl., da sie, als dieser letzthin mit der im Hause D. F. allmächtigen maurischen Sklavin (E.) sprach und nachher deren Schönheit pries, das mit allen Zeichen der Eifersucht und des Mißtrauens und d. Unmuths aufgenommen habe. F. nimmt sich vor, auf diese Weise vorzugehen und durch Eifersucht S. zum Geständnis ihrer wahren Empfindungen zu bringen, wozu Leo. seine Beyhülfe verspricht. F. entfernt sich, Don Juan und P. kommen.

3. Sc. L. J. P. L. von der Versöhnung mit dem Vater. J. bittet ihn alles aufzubiethen, L. gibt gute Hoffnungen.

4. Sc. J. P. P. daß er durchaus keine Spur von Elena gefunden; in ihrer ehemaligen Wohnung hieße es, sie habe geheyrathet. D. J. Die Treulose, sie räche sich, daß er S.s jugendliche Neigung verrathen habe. Pedro räth zu ihr zurückzukehren, sie zu heyrathen, gute Parthie. J. Nein, aber er erkenne ihre Güte, ihre unveränderliche Zuneigung auf das lebhafteste, er seines Theils wolle sich nun dem Wunsch seines Vaters fügen, Rh. werden, er entsendet P., um neuerdings Erkundigungen einzuziehen.

5. Sc. J. S. S. tritt in Gedanken . . . ganz beschäftigt mit der Sklavin, und dem Gefallen das F. an ihr findet. J. (in der Aufregung d. Augenblicks). Daß er ihr edles Wesen erkenne, daß er, der Verlassene, in ihr einen guten Engel sähe. S. Ja, der liebt mich, aber jener Kalte, Treulose — (tritt ans Fenster, sieht F. mit der Sklavin sprechen, geräth außer sich) J. fährt fort. S. Zu viel, er umschlingt sie (bricht in Thränen aus, geht rasch ab.) J. Was wandelt sie an, was soll das?

L. J II Sc 13 6. Sc. Juan, P. E.

7. Sc. S. kehrt zurück, E. entfernt sich von D. J. und tritt in den Hintergrund, damit niemand ahne, daß sie nicht F.s Sklavin. S. (geht in heftiger Aufregung auf J. zu) a parte Den Falschen geb' ich auf, — — — treu. (zu D. J.) Ihr liebt mich, ich weiß es; ihr seyd

treu, und seyde es immer gewesen, nur meinetwegen wurdet ihr verstoßen, ich bin die Eure. D. J. perplex! S. (E. bemerkend) Wer diese? J. Sklavin seines Vaters, die ihm Kunde bringe, daß sein Vater zur Versöhnung bereit sey. S. So; so wird sie also meine Sklavin seyn, wenn ich Euer Weib bin; spitze Worte über die Wäsche, die E. mitgebracht, überall schimmert S.s Abneigung gegen E. durch. S. wird abgerufen.

8. Sc. J. P. E.

IV. Akt.

Im Hause F.s.

L. J III Sc 2. 1. Sc. F. Hassan.

2. Sc. F. R. R. warum er ihn habe holen lassen? F. Er fühle sich so glücklich seit er seinen Sohn wieder zu sich genommen habe, daß er den geheimen Wunsch, den D. J. so arg gebüßt habe, erfüllen und ihn damit überraschen wolle, daß er ihn mit S. verheyrathen wolle, die auch schon eingewilligt habe. R. solle nun den Contract aufsetzen. F. Klage über E., die seit J.s Wiederkehr ihr ganzes Wesen verändert habe; störrisch, unfleißig, zänkisch geworden sey. R. Daß er selbst daran schuld sey. — (beyde des Contractes — — —<sup>1)</sup> in das Kabinet ab.)

Lop III Sc 5, 6, 10 3. Sc. E. J. J.s Entschuldigungen; E. scheint nachgeben zu wollen, wird wehmütig, zärtlich, braust aber wieder auf, will fort, Juan will sie surückhalten.

4. Sc. F. Dazukommend. Was gibts hier. J. (verwirrt) daß ihm E. etwas nicht recht gemacht habe. F. droht, schilt. E. störrisch, beißend, bitter. J. Anspielungen auf — — F. Juan soll die Juwelen, Armbänder abholen, er wolle ihm Geld dazu geben (gehen ab)

5. Sc. L., Fl. L. Die Entscheidung sey nahe. S. habe die Stunde darauf, als sie gehört, Fl. habe F. ein Anboth für die Sklavin gemacht, F. ihre Hand für D. J. förmlich versprochen und er, Leonardo, sey nun von F.

---

1) halber?

hieher beschieden worden, des Contractes und der Verlobung wegen. Fl. Alles verloren! L. Verlobung noch nicht Ehe. Er solle dabei beharren die Sklavin zu kaufen. Sie aber dann Serafine als Hochzeitsgeschenk anbiethen; dann werde alles sich umgestalten; denn er habe die feste Ueberzeugung, S. liebe nur ihn.

6. Sc. F. L. Fl. Zuerst vom Kontrakt, dann vom Verkauf der Sklavin. F. S. habe sich sehr verändert; indessen habe sie ihm aber doch so treue Dienste geleistet, daß er sie nicht verkaufen wolle, wenn sie nicht selbst es wünsche, woran er zweifle. Fl. möge dennoch sein Glück versuchen, er und L. müßten zum Notar. (beide ab ins Cabinet)

7. Sc. Fl. El. (traurig, eifersüchtig und doch wieder zum Theil D. J.s Schwüre glaubend.). Fl. Er wolle sie kaufen, ohnehin heyrathe D. J. Serafine und ihre Dienste würde demnach in diesem Hause weniger gut angesehen werden, als früher der Fall war.

El. Don Juan S. heyrathen (wüthet, D. J. und P. bemerkend, die indessen eintreten) Gut, er solle sie nur kaufen, es mache ihr Freude, sie werde seine treue Sklavin sein. Fl. geht Geld zu holen.

8. Sc. Gegenseitige Vorwürfe E.s und Don J.s.

9. Sc. Die Vorigen, Fernando, gesteigerter Zorn Fernandos gegen die Sklavin.

10. Sc. Die Vorigen. Se. und Flo. Von der Verlobung, D. J.s — — — E.s spitze Reden gegen Serafine. Fernando immer wüthender.

11. Sc. Die Vorigen. Leonardo und Notar. Schluß wie bei Lope. Die Versöhnung zwischen Serafine und Florencio mit einer glücklichen Wendung und höchstens 4—5 Versen ins Reine zu bringen.

---

## 2. Der Schultheiß von Zalamea.

### Scenarium.

#### I.

##### Vor dem Hause Crespo.

Ines, Base, Isabel de nuptiis, Ines in Juan verliebt.  
Juan, von dem Eigensinn des Vaters, der Bauer bleiben wollte.

Crespo, Einquartierung, ruft die Mädchen ins Oberzimmer.

Juan, Crespo.

Rebolledo meldet den Hauptmann.

Juan, Crespo ab.

Hauptmann [Mendo] de puella formosa.

Hauptmann, Juan.

Hauptmann, Rebolledo, alles ausgekundschaftet. Plan ins Oberzimmer zu gelangen.

#### II.

Oberzimmer. Ines, Isabel.

von außen Rebolledo u. Hauptmann.

Ines, Isabel, Rebolledo flüchtet sich ins Zimmer.

Hauptmann verfolgt ihn.

Crespo, Cosme, Streit des letzteren mit dem Hauptmann.

Don Lope de Figueroa, schickt Hauptmann u. Rebolledo fort.

Crespo schickt die Mädchen ins Gartenhaus.

Crespo, Lope, erste Fluchscene.

#### III.

Im Garten vor dem Gartenhaus.

Hauptmann und Rebolledo, Plan sich ins Gartenhaus zu schleichen.

Lope de Figueroa, Juan, der zu den Soldaten gehen will.

Lope, Crespo, ders nicht zugeben will.

Lope, Crespo, Juan, der darauf besteht.

Lope, Ines, Isabel, die Lope bedienen, während Juan die Lehren seines Vaters Crespo empfängt.

Lope bricht auf, Abschied Juans von Crespo, Ines und Isabel.

Rebolledo und Hauptmann.

Isabel, Nachtgeboth.

Isabels Stimme, die mit dem Hauptmann ringend um Hülfe schreit.

Crespo, der ihr zu Hülfe eilt, von Rebolledo und Soldaten aufgehalten, niedergeworfen und gebunden.

#### IV.

Im Gartenhaus, Isabel entehrt, Monolog, sie liegt in Ohnmacht und hält Anfangs Alles für Traum.

Die Thür öffnend erblickt man Crespo an eine Säule der Veranda gebunden.

Isabel, Crespo.

Cosme, daß Crespo zum Richter erwählt sey.

Crespo, Cosme.

Crespo, Gerichtspersonen.

Juan, der von Lope zurückgesendet den Hauptmann überrascht, verfolgt u. verwundet.

Crespo, Rebolledo, Hauptmann.

Crespo, Hauptmann, er beschwört ihn Isabel'n die Ehre wiederzugeben.

Crespo, Hauptmann, Gerichtsdienner.

#### V.

Gerichtssaal. Crespo, Gerichtspersonen, spricht das Urtheil, bricht den Stab.

Crespo, Lope.

Soldat.

König.

Leiche des Hauptmanns, Juan, Isabel. Ines.

Juan wird dem Kriegsgericht übergeben, Isabel ins Kloster geschickt.



Erster Akt.

Freie Gegend; in der Ferne der Kirchthurm des Fleckens Zalamea in Estremadura. Trommelschlag außer der Bühne; ein Trupp Soldaten, unter ihnen Rebolledo, Gomez und Chico marschieren, die zusammengerollte Fahne voran, von rechts auf die Bühne.

Commandoruf (außer der Bühne) Halt. Gewehr bei Fuß. Raststunde, halt.

(Die Soldaten machen halt, setzen ihre Gewehre bei Fuß und zerstreuen sich.)

Rebolledo (mit Chico, Gomez und anderen vortretend) Alle Teufel über den, der uns so von Ort zu Ort ohne Speise und Trank herumzigeunern macht!

Andre Soldaten Amen!

R. Narrenwirtschaft das, hinter einer zusammengerollten Fahne und einem alten Trommelkasten herzutreten. —

Ch. Na brumme nicht! Wer gedenkt so nahe am Quartir noch der Beschwerden des Marsches.

R. Quartir! Was hab' ich von Quartir, wenn ich mich früher zu Tode gelaufen habe? Und wenn ich lebend hinkomme, wer steht mir dafür, daß ich auch bleiben darf? Da kommen Schultheiß und Geschworene gelaufen und versprechen, Alles zu vergüten wenn wir nur gleich wieder zum Teufel gingen. Der Kriegskommissar sperrt sich freilich, und meint, wir wären marode, könnten nicht weiter; aber weiß der Gemeinderath mit klingender Münze hervorzurücken, da heißt es gleich: Ordre parieren! Mannschaft, Marsch! Ihm wird die Pforte geschmiert, und wir müssen auf wunden Sohlen drauf loshumpeln! Aber, hohl' mich der Teufel, gehts heute noch weiter, so geschiehts ohne mich, ich mache links um und brenne durch!

Ch. Sieh Dich vor! Derlei Späße können unsernem im Handumdrehen das Leben kosten, zumal jetzt Don Lope de Figueroa das Regiment führt. Der alte Haudegen, der vor dem Feind seines gleichen sucht, da-

neben aber auch Stock und Fuchtel zu führen weiß, wie kein anderer, der schwört und flucht wie ein Ketzer, und ganz der Mann ist, um einen Pappenstiel seinem besten Freund den Prozeß zu machen und ihn baumeln zu lassen.

R. Ich hab's gesagt, und ich thu's, wie ich's gesagt habe!

C. Pfui, Du solltest Dich schämen, Rebolledo!

R. Was wär' auch an mir viel gelegen! Mir ists nur (auf die Marketenderin Zilia zeigend, die mittlerweile hinzugetreten) um die Kleine hier, die da mit uns herzieht!

Z. Nein, Herr Rebolledo, thu' er mir die Schande nicht an, sich um meinetwegen zu sorgen! Ich habe Haare auf den Zähnen! Nicht um zu klagen und zu greinen, sondern um mit Ehren Strapazen zu ertragen bin ich mit den Herrn Soldaten gezogen, sonst wäre ich im Dienste des Amtmanns geblieben, wo ich hätte flott leben und ein Stück Geld zurücklegen können. Und da ich nun lieber mit ihm gehen und mit ihm hungern und dursten wollte, Rebolledo, was hat er [sich] noch weiter um mich zu grämen und Gedanken zu machen!

R. Gottes Blitz! Zilia, Du bist eine Perle von Mädchen!

Ch. Weiß Gott, das ist sie!

C. Soll leben! Zilia hoch!

Soldaten. Zilia hoch!

R. Ja dreimal hoch! Bist immer frisch und munter, trotz Hunger und Sonnenbrand und Bergklettern immer bereit ein Schelmenlied anzustimmen, oder auf dem grünen Rasen ein Tänzchen zu machen!

Z. (Castagnetten aus der Tasche ziehend und damit klappernd) Nun, wenn Du Lust hast, mir solls nicht drauf ankommen, auf der Stelle eine Chacona anzugeben!

R. Weiß Gott, so müde ich bin, an mir soll's nicht fehlen!

Sold. Recht so! Lustig! Ein Tanz! (R. und Z. treten zum Tanz an.)

G. und andere Soldaten. Stille da! Der Hauptmann! Platz (Don Alvaro und Mendo, der Rottenmeister, treten von rechts auf.)

A.<sup>1)</sup> Soldaten, gute Nachricht! Wir marschiren  
Für heut nicht weiter! Dort in jenem Flecken  
Von dem der Kirchthurm uns herüberblickt  
In Zalamea nehmen wir Quartir,  
Und rasten dort, bis von Llerena her  
Don Lope mit den andern Fähnlein erst  
Zu uns gestoßen. Wenn vollständig sich  
Das Regiment gesammelt, rücken wir,  
So lautet der Befehl, nach Guadalupe  
Zur Heerschau vor des Königs Majestät!

S. Der König hoch! Hoch hoch und dreimal hoch!

A. Die Bursche, die heut früh Quartir zu machen  
Vorausgegangen, sind zurück! So gehe  
Denn jeder seinen Zettel sich zu holen  
Und haltet aufzubrechen Euch bereit!

S. Quartir! Quartir! Der Hauptmann hoch! Quartir!  
(Sie zerstreuen sich und gehen allmählich im Hinter-  
grund rechts ab.)

A. Und meinen Zettel, Mendo — Nun, den hast  
Wohl Du?

M. Gewiß! Hier ist er, Herr!

A. Ganz recht!  
Und ist es schmuck und wohnlich, mein Quartir?

M. Es gibt nur deren zwei in Zalamea  
Die Herren eures Standes angemessen,  
Im Pfarrhof eins, und eines noch im Hause  
Des Pedro Crespo, eines reichen Bauers,  
Der dort im Wohlstand lebt und eigenwillig  
Und herrisch stolz nicht anders sich gebärdet  
Als wär' er königlichem Blut entstammt!

A. Ja, laßt den Bauer nur zu Reichthum kommen  
So bleiben Stolz und Dünkel auch nicht aus!

---

1) Von hier an hat R. Beer das Fragment an der angegebenen Stelle mitgeteilt.

- M. Den Pfarrhof wäblt' ich für den Obersten  
Don Lope zum Quartir; ihr aber, Herr,  
Ihr sollt im Haus des Pedro Crespo wohnen,  
Nicht bloß, weil es das schmuckste ist im Ort,  
Auch noch aus andrem Grund
- A. Nun, und der wäre!
- M. Nun, weil ich weiß daß ihr auf Nichts auf Erden  
Erpichter als auf schöne Weiber seid  
Und weil ich hörte, nirgend weit und breit  
Wär' in der Gegend hier ein Mädchen schöner —
- A. Ein Mädchen sagst Du?
- M. Al sdie Tochter dort  
Im Haus des Bauern!
- A. So, des Bauern Tochter?  
Schön, sagst Du? Nun, ich kann mirs denken! Schön  
Wie Bauerndirnen eben sind; ein rund  
Pausbäckig quabbligt Ding mit roten Armen  
Und plumpen Füßen —
- M. Auf dem Marsche nimmt  
Man, denk' ich, was sich findet —
- A. Meinst Du, Bursche?
- M. Und kann man auch nicht eben sich verlieben,  
Bleibts immer doch ein hübscher Zeitvertreib,  
Mit einer netten Bauerndirne scherzen,  
Das Blut ihr neckend in die Wangen jagen,  
Mit Fragen sie verwirren, bis man spielend  
So viel Geschmack zuletzt am Spiel gewinnt,  
Um Ernst zu machen!
- A. Ich für meinen Theil,  
Ich könnte nie daran Gefallen finden!  
Verbindet nicht ein Weib mit Schönheit Reiz  
Und Bildung, Anstand, Geist so ists für mich  
Kein Weib mehr —
- M. Nun, für mich ists jede, Herr,  
Die übern Weg mir läuft! Und denn, mißachtet  
Ihr stolz das hübsche Kind dort, desto besser,  
So fällt sie mir zu!

A.                                    Laß erst sehen, wie  
Die Dame oder Dirne Deines Herzens  
Sich ausnimmt, sich gebärdet und beträgt,  
Das weitre wird sich finden. Doch genug!  
Die Mannschaft murr't und ist todmüde! Laß  
Die Bursche denn antreten und zum Marsch  
Die Trommel rühren! Auf, nach Zalamea!

(Beide nach rechts ab; gleich darauf Trommelwirbel außer der Bühne).

### 3. Granada.

Hita, guerras civiles.

Berühmte Romanze: Ay de mi Alhama.

Abenhamet und Alfaima (ersterer Sohn, letztere Bruderstochter) sind von dem sterbenden Vater einem maurischen Alfaquí übergeben und von ihm erzogen worden. Dieser Alfaquí eine große imponierende Gestalt, der Träger der Idee des Stückes. Eine dämonische Prophetennatur —

#### 1. A[kt]

Freyer Platz in Granada. Bei dem Kampfspiel, wo die Zegris scharfe Waffen führten (Hita) und daraus entstandenem Kampf ein Theil der Abencerragen zurückgedrängt und abgeschnitten.

1. Einige Abencerraguen immer mehrere nachkommend; Einer: Sollen wir fliehen? Anderer erzählt wie alles sich begeben.

2. Ein Abencerrague berichtet die Fortsetzung des Gefechtes auf Vivarambla — Übergewicht der Zegris, die Boabdil zum König ausrufen; Einer [:] Muley Hassan steige von der Alhambra herab, er komme hier vorüber, sich ihm anschließen, in den Kampf zurück.

3. Muley Hassan hört, was sich begeben, weiß, daß Boabdil nach der Krone strebt, und die Zegris ihn begünstigen; Andeutungen von Boabdils — — — (ganz historisch zu halten).

Abenc. (tumultuarisch, aber kurz) Wir wollen kämpfen, uns vertheidigen!

4. Boabdil mit Zegrís Tumult. Beyde Parteyen auf dem Punkt loszubrechen.

5. Vorige Alfaquí fährt Boabdil an, tötet einen Frevler gegen die Person M. Hassans. Muley Hassan tritt freiwillig zurück, die Albaycín — — — — 1). Zegrís und mehrere Abenceragen übertretend: Es lebe Boabdil!

Alfaquí: Sie jauchzen Dir zu, auch die, die etwa noch gegen Dich waren. Aber darfst Du die Krone nehmen? Sagt ihm, was ihm fehlt, — — — —, hält ihm vor die Neigung zur Intrigue bei heftiger Leidenschaftlichkeit der Sinne.

Boabdil verspricht alles Gute — Es lebe Boabdil!

Boabdil Vertraut mir und folgt mir auf die Alhambra zu hören, welches — — — Pfand der Versöhnung wir den Abencerragen geben wollen.

— Es lebe Boabdil.

Alfaquí klagt ihren Leichtsinn. (energisch.)

## 2. Akt.

Garten im Hause des Alfaquí; ein Theil des Gebäudes im Hintergrund sichtbar.

1. Abenhamet.

2. Abenhamet und Alfaima Liebesszene.

3. Alfaquí: Ich kenne eure Liebe — mißbillige sie nicht — aber um Dich wirbt Boabdil. Das Opfer muß gebracht werden.

Alfaima (Nicht ohne Hoheit der Seele, nur Klugheit hat Isabella voraus und durch diese selbständigere Erhebung) erschüttert, lehnt sich an Alfaquí: Ich bin bereit.

Abenhamet Leidenschaft des jungen Mannes, dem Alfaimas großer Sinn fremd ist. (Jedoch Liebeszeichen

---

1) Hita Kapitel 16: Mulahazen se retiró en el Albaycín.

von Alfaima an Abenhamet als Material der folgenden Anklage.) (Alfaima ab).

4. Diener kündigt Mahandin Zegri an, der ihm auf dem Fuße folgt, und den leidenschaftlich von Alfaima scheidenden Abenhamet gewahr wird.

5. Mahandin Daß Boabdil komme, die Braut zu hohlen, für sich, daß er das Verhältnis Alfaima's zu Abenhamet bemerkt habe.

6. Boabdil und der Brautzug.

7. Mahandin zu ein paar mißvergnügten Zegris, daß er die — — — —<sup>1)</sup> zu ihrem Verderben in der Hand habe.

### 3 A[kt]

Großer Saal in der Alhambra; im Hintergrund eine breite massive Pforte, die in den Löwenhof führt<sup>2)</sup>.

1. Mahandin Zegri.

2. 2ter u. 3ter Zegri. Sie sind herein — Abenhamet und einige Andere gewarnt, entflohen. (Hier erfährt der Zuschauer von der Anklage gegen Alfaima und was draußen im Burghof vorgeht — nicht breit).

3. Boabdil durch die Pforte kommend. Der feige leidenschaftliche Boabdil von der Schlächtung kommend!!! Monolog in Gegenwart der Vorigen. Höchste tragische Bedeutung. (Nicht zu lang, 30—40 V. nicht unterbrochen — aber ein paarmahl Pause, zuletzt in dumpfes Schweigen versinkend.) Zegris stacheln ihn aufs neue gegen Alfaima und die Verbrechen der A. Ermant sich, beschönigt in einigen Worten seine Grausamkeit.

4. Alfaima wird angeklagt. — Er läßt die Thore öffnen (Wink) man sieht Haufen der Erschlagenen, mit einem grünen Teppich bedeckt. Die Pforte wird wieder geschlossen.

---

1) Feinde?

2) Am Rand unlesbare Quellennotiz für Schilderung der Lokalität.

5. Alfaquí wüthet großartig, zunächst gegen Boabdil aber NB. so daß er für den 5. Akt noch Athem behalte.

4. A[kt]

Santa Fé.

1. Christliche Ritter, von dem unlängst gewesenen Brand, daß immer mehr Abenceragen im Lager ankommen.

2. Ferdinand und die hochsinnige Isabella. — Santa Fé de Bogoda. — Ein spanischer Ritter fordert Gehör für 4 Abenceragen.

3. Abenhamet und drey andere Ab. begehren Erlaubnisz zum Kampf für Alfaime am nächsten Neumond.

Isabella Im eroberten Granada, bis dahin wird es erobert seyn. (Höchste Zuversicht, Gegensatz der Ruhe, Klarheit und Energie der Spanier mit der Zerfahrenheit, Verworrenheit in Granada <sup>1)</sup>).

5. Alle gehen ab bis auf Abenhamet, und einen alten Sklaven, den Alfaquí, der sich in dieser Verkleidung ins Lager geschlichen hat, und den sich weigernden Abenhamet, der die Anderen bereden soll, zur Rückkehr zu bewegen sucht, (diese Szene rasch zu halten, kurze Reden zu 2, 3, 4 V.) und als die Weigerung und Hoffnungslosigkeit bestimmt ausgesprochen, die tiefe Verzweiflung des Alfaquí über die Schlechtigkeit der Seinen, und der Spanier wohlbegründete Zuversicht. Zuletzt geht sein Schmerz in lyrischen Aufschwung (regellose Verse) in ein Schauen des Untergangs Granadas über. Erschöpft sinkt er zu Boden, der Vorhang fällt. [Am Rand] Alfaquí allenfalls troch. Tetrameter. Abenhamet wirft kurze Reden (Jamben) dazwischen.

5. A[kt]

Freyer Platz in dem eroberten Granada. — Spuren des Brandes.

---

1) Unsichere Lesung.



1. Gruppe zum Abzug sich bereitender Mauren, Greise, Weiber, Kinder. — Gesang einzelner Strophen (2—3) aus dem Liede, das den Schmerz der Mauren so tief aufregt, daß es verboten werden mußte. (Tiefe gezogene Töne.) [Am Rande] NB. Hita. Ay de mi Alhama.

2. Alfaquí ohne Zeichen seiner Würde. Erschöpfter Schmerz, der Reflexion zuläßt, die jedoch nicht allein das Wort führen darf.

3. Ein Maure, der den stattgehabten Kampf erzählt, Sie kommen nun, um sich in die zur Kirche gewandelte Moschee zu begeben.

4. Sieger mit Boabdil und Mulay Hassan. — Boabdils Entsagung. Alfaima frey. Abenhamet Jetzt bist Du mein. Alfaima Du hast das Vaterland verrathen, begibt sich in Isabellas Schutz. — In die Kirche.

Abenhamet Verzweiflung 3, 4 Verse. Alfaquí Lebe Dir zur Qual! — Ich will nicht leben — ersticht sich. \*Strophen aus der Elegie — Ay de mi — Hier mit einfallender sparsamer musikalischer Begleitung.

---

Die tragische Wirkung beruht hier auf der Darstellung des Untergangs Granadas durch die Eigenschaft der leidenschaftlichen Partheiwuth, kann also nicht an die Schicksale einzelner Personen geknüpft werden. Jene Darstellung ist das wesentliche historische Interesse und umsomehr allein das Wesentliche<sup>1)</sup>, da vieles hierbei nur durch Sagen und Balladen begründet.

Nur auf diese Weise kann diese Masse des Stoffes in einem bühnengerechten Stück<sup>2)</sup>, mein' ich, bewältigt werden. Die Willkühr in Betreff des Details — —<sup>3)</sup> Willkühr, wenn jenes wesentliche Hauptinteresse mit Entschiedenheit und in großartigen Zügen hervortritt.

---

1) Unsichere Lesung.

2) Hs.: Stoff.

3) etwa: ist keine.

NB. Was dem Stück vor allem Noth thut, maurisches Kolorit, die rasche Heftigkeit, die übersprudelnde Gluth südlicher Leidenschaft.

#### 4. Ines de Castro.

##### Trauerspiel in 5 Akten.

Alphons IV, König von Portugal

Don Pedro, der Infant

Der Großmeister des Avisordens

Don Alvaro Gonsalez, Oberrichter des Reiches

Don Diego Lopez Pacheco

Don Pedro Coelho

Marquis von Montijo, arrag. Gesandter

Fernando de Castro

Ines, seine Schwester

Ihre Amme

Castellan des Schlosses zu Coimbra

Sein Gehülfe?

Ein portugiesischer Ritter (Nahmen)

Alvaro Gonzalez Träger der ganzen Intrigue. Tiefer Charakter, einer von den Menschen, deren Gott Ehrgeitz und äußere Achtung und welche die Befriedigung desselben auf dem Wege des Verdienstes und der äußeren Rechtlichkeit suchen. Er haßt den Prinzen.

1. weil er von diesem fürchtet, daß er einst sein Werk zerstöre und ihn bey Seite setze,

2. seines Charakters wegen (Pedro scharf und doch nicht vermögend sich zu beherrschen.)

3. weil er, wie alle Menschen dieser Art, seine kleinsten Schwächen mit der consequentesten Strenge gegen sich selbst hüheth, aber deswegen auch unversöhnlich gegen jene ist, die die wunden Stellen aufdecken und berühren.

Pedro hat ihn wegen des einzigen schwachen Augenblicks verspottet.

1. Akt.

Kgl. Burg zu Lissabon.

1. Coelho, Pacheco, rasch durch die Mitte auftretend.

P. von Fernando d. C., im Gemach der Königin mit ihm zusammentreffend, in Wortwechsel beleidigt. Der Zwist jedoch gestört und für den Augenblick unterbrochen, erzählt C. das Vorgefallene (rasch, lebendig zu halten). Andeutung des Hasses gegen D. Pedro (alles kurz).

P. heftig, leidenschaftlich, einst des Prinzen Gespiel und Vertrauter, jetzt zurückgesetzt — von diesem dem Strengen zur Grausamkeit geneigten gehaßt — er fürchtet, daß er nicht — — —

C. — ein lockerer Zeisig — Lichtblitze von Humor — Untergeordneter Spitzbube (Ines geliebt und verworfen??)

P. (am Schluß der Szene) Ich wüßte wo er am verwundbarsten, und — — — — den Schützen — — —

2. Fernando d. C. Die Vorigen. Wiederausbruch des Streites, Fernando zieht das Schwert, ebenso P.

3. Alvaro, die Vorigen. Bloße Schwerter im kön. Palast.

P. C. klagen Fernando an, der die Anklage mit verächtlichem Übermuth zurückweist. Alvaro wirft ihm strenge sein Vergehen vor. Dem König klag' ich — Fernando antwortet stolz, auf den Prinzen pochend (jedoch nur andeutend) ab.

4. C. bellt Fernando nach Alvaro kanzelt beide streng herab. P. Ich weiß dennoch, ihr haßt ihn A. Ich hass' ihn und die Saat meines Hasses reift. Wenn der Prinz abgereist ist (Maureneinfall) werden wir weiter sprechen (recht orakelmäßig; verschweigen sich ins Dunkel hüllend) Geht jetzt; der König kehrt aus dem Rath zurück; hier will ich ihn erwarten.

5. Alvaro Geht, Werkzeuge. — Haß gegen Pedro; ich hasse den Hassenden — Schuld seiner Liebe, die schon bey Constanzens Leben begonnen und dem Inter-

esse des Staats zuwider. — — — Verzeihlich vielleicht die Schwäche, aber Du schontest nicht der meinigen.

6. Alvaro und der König Gefolge bleibt zurück.

Alvaro klagt Castro an — der Widerwille des Prinzen gegen die arrag. Verbindung — ein entscheidender Schritt muß geschehen (für den Augenblick nicht mehr) und wenn er geschehen soll, jetzt während der Prinz zum Kampf auszieht. König er komme; Du bleibst in jenem Gemach.

7. König. Ich widerstrebte dem Vater — er mir.

8. König. Pedro.

Vom Kriegszug — Wenn Du zurückkehrst hoff' ich wirst Du Dich vermählen. — Prinz schweigt — Was bedeutet dies Schweigen? Du trägst noch die unwürdigen Fesseln, ich werde sie brechen — Was Gott zusammengefügt — Wie? heimliche Ehe — Nein ich glaub' es nicht aber wie dem sey — Ihr habt gegen euren Vater euren Willen behauptet; ich werde es gegen Euch.

9. König. Don Alvaro. K. Ich that, was heute noch mich als der herbste Vorwurf quält, und wodurch ich des Sohnes Trotz verschuldet. Ich that es und fühlte, daß ich Unrecht that — Strenge hätte vielleicht meinen Willen gebeugt. (zu A. der hereingetreten) Du hörtest, was der Infant sprach — Auch was Du sprachst hört' ich. Und so glaubst Du — Ich glaube

— — —

## 2. Akt.

Garten im Schloß zu Coimbra.

1. Ines. Der Castellan. Er kommt, er kommt — ich glaubte einsam diesen Tag (ihrer Verbindung) feiern zu müssen und nun — ich will mich schmücken wie an jenem Tag wo er mich zuerst sah und will die Kinder holen usw. —

2. Castellan [am Rand: Herrin sehr ergeben und fromm, scharf herauszustellen] Wie gut sie ist — Gott lasse Alles gut ausgehen.

3. Pedro, Fernando, Castellan geht Ines zu benachrichtigen. Pedro beklemmt, von der Mutter gewarnt —

F. warum machst Du das Geheimniß nicht offenbar.

Pedro Ich will nicht — Sie der Mißgunst entziehen — Als sie mir ihre Liebe schenkte, schwor ich mir zu, diesen Becher zu leeren ehe daß — — — — Alles bleibe verborgen bis — F. Und wenn — Pedro Nein, sie wagens nicht!

4. Vorige, Ines, Amme mit den Kindern mit welchen diese sich gegen Ende der Szene verliert. Ines trägt weiße Rosen im Haar. Pedro Weg damit (für sich) So lag Constanzia im Sarg — Er habe einen Umweg gemacht vom Zuge gegen die Mauren — sendet F. voraus.

5. Pedro, Ines geliebt schon während Constanziens Leben. Vorwürfe — Du gehst, bange Ahnungen — in Gottesnahmen — Thränen — Abschied.

6. Castellan — Fernando läßt sagen, man gewahre schon den Nachtrab der Scharen.

7. Kurze, bedeutende Szene mit Castellan über ihre Ahnungen. Er hofft in seiner Frömmigkeit das Beste.

### 3. Akt.

Saal im Schloß zu Lissabon.

1. Alvaro, Pacheco, Coelho.

A. zu P. Du hast mit dem Gesandten gesprochen.

P. Ja, alles wie verabredet. Alvaro (zu C.) Hast Du die Ritter bestochen — Deine Erfindung. C. verletzt Alvaros Stolz in der Genossenschaft ihrer Pläne sich ihm gleichstellend. Letzterer spricht seine Geringschätzung gegen Beyde aus. Ihr dient meinem Haß, vergleicht den meinigen nicht mit dem eurigen. Stellt kurz und energisch die Gründe seines Hasses gegen Pedro heraus.

C. Nicht das allein ist es, was ihr an Pedro haßt —

Alvaro stellt nun die von Pedro erfahrene Schmach lebendig heraus. Wie er mich an der schmerzlichsten

Stelle verletzt hat, so — Es kostet viel mich dieser Haß, doch wir führen aus, was wir beschlossen. Schon naht der König, nehmt euch zusammen.

2. König mit Gefolge. Habt ihr den Gesandten herbeschieden? Ja.

3. Gesandter verlangt Ines Entfernung und wenn sie wie das Gerücht sagt, Pedro vermählt sey, Auflösung des Bundes.

P. widerspricht der Vermählung — Liebestrank, Bezauberung — Anklage der Castro's und ihres Einflusses auf den Prinzen.

Coelho Sie stürzen das Reich in Schmach. Ein Ritter angekommen aus den Bergen — Hör' ihn —

4. Ritter Von F. geleitet, habe Pedro gegen den Rath Anderer das Gefecht begonnen; schmäbliche Niederlage; man sprach von Verrath und es ist zu glauben (ab)

5. König (lebhaft bewegt) Was zu thun?

A. I. drängt ihn nach Coimbra zu gehen und Gericht gegen Ines zu halten.

K. und wenn sie schuldig.

A. Ich Sorge trage, daß sie künftig nicht mehr schade (zweideutig).

König. Es sey.

#### 4. Akt.

Saal im Schloß zu Coimbra (maurische Bauart) Vorn zur Linken des Zuschauers eine Estrade, die sich etwas gegen den Hintergrund zieht, mit einem Thronsessel, beydes Estrade und Thronsessel aus Marmor. Im Hintergrund breite Pfeiler mit doppeltem Vorhang. Ganz ähnliche Eingänge zu beyden Seiten gegen den Hintergrund zu.

1. Coelho und Castellan von der Linken d. Z. zwey Ritter, die im Hintergrund bleiben. Vom Pallast zu Lissabon, daß der König komme. Cast. Der König. C. Er folgt uns auf dem Fuße und sein Gebot ist, daß sie sich bereit halte.

2. C. allein, kurze Fanfare! Sie kommen.

### 3. Der König mit Gefolge.

4. Ines mit den Kindern. Der Ankläger (Verführung, Zauberey, Einfluß auf Staatsangelegenheiten) ist P. Ines beruft sich bei Erwähnung ihrer Vermählung auf das Zeugnis des Großmeisters. C. straft sie heftig Lügen, und behauptet, der Großmeister habe der Lüge widersprochen; er will als Ritter dies verfechten, daß sie lüge um dem Tod zu entgehen.

Ines. Ihr wollt mich töten! [am Rand] Bermudez

A l. Sie ist schuldig; nicht länger höre sie. (er steht auf und so auch der König)

Ines fleht jetzt das Mitleid an.

Der König gibt Zeichen der Rührung, der Gesandte zieht den König fort, Alvaro ermahnt sie an das Wort des ersten Aktes und befiehlt Ines wegzuführen. C. und Pach. führen Ines hinter den Vorhang. Castellan (folgt) Allmächtiger Gott, Erbarmen! Die Bühne bleibt eine Minute lang leer. Jetzt stürzt der Castellan hinter dem Vorhang hervor mit dem Ausdruck des höchsten Entsetzens. Ihm folgen nach wenigen Sekunden P. und C. die im Heraustreten ihre Dolche einstecken und zur Linken abgehen. Der Castellan ist an den Stufen der Estrade in die Knie gesunken, wo er die Hände vor das Gesicht geschlagen regungslos kniet. Trompetenstoß. Nach einer kurzen Pause tritt Pedro von der Rechten des Z. rasch ein, er gewahrt den Castellan. Als er vor ihn tritt, weißt dieser mit der Linken nach der Pforte, indem er zugleich die Rechte gegen das Herz preßt und (entseelt?) auf die Stufen hinsinkt. Der Infant schreitet auf die Pforte zu, zwey Diener ziehen den Vorhang weg; man sieht Ines im Hintergrund ermordet auf dem Bett liegen. Der Saal füllt sich rasch mit dem Gefolge und den Kriegern des Infanten.

Pedro Mein Gott im Himmel (tonlos) Todt — Ermordet — (Der Gehülfe) der(s?) Castellan(s?) erzählt, stirbt Pedro wüthet. Gegen Lissabon, gegen die Mörder.

Großmeister Was ist's, vermittelnd. Pedro hört nicht und stürzt wüthend ab.

5. Akt.

Lager des Infanten auf den Hügeln von Lissabon. Erste Morgendämmerung. Im Vordergrund ein hoher Baum neben dem Zelt des Infanten; dessen Zelt zurückgeschlagen, links das Zelt des Großmeisters, der Infant unter dem Baum.

1. Infant, Großmeister. [am Rand] — — — Ruhe und sittliche Erhebung. Träger der Versöhnung, Großmeister strebt zu vermitteln.

2. Einfache Trauer — Ein langer Zug von Landleuten von der Rechten des Zuschauers kommend, bringt auf einer Bahre liegend Ines (— — — —) Pedro erzeigt seinen Schmerz gemäßigter, sinkt an der Bahre nieder. [Am Rand] Conv. Lex.

3. König, Großmeister. Stehe auf!

Die Landleute und Krieger gruppieren sich so, daß die Leiche verdeckt wird. Erwähnung der entflohenen Mörder, und ihre künftige Bestrafung.

Großmeister sagt Jedem streng und gerade seine Schuld. Versöhnung. Er fordert Pedro auf zu — — — dann kehrt das Glück und innerer Friede Dir zurück! Ich will — aber mein Glück liegt hier.

Der Kreis öffnet sich, er kniet vor der Bahre. Der König steht gesenkten Hauptes, der Großmeister drückt die Rechte unter das Kreuz seines Ordensmantels auf der Brust und blickt gegen Himmel. Der Vorhang fällt.



## Register.

### A.

Ackermann 9, 10.  
Alarcon 5, 59.  
Ganar amigos 57f, 156. Antes que de cases 68 A, 198, 201.  
Arnim, Achim v., 21.  
Aschbach 108, 109, 124.

### B.

Bances y Candamo 8.  
Bandello 177.  
Bekker 21.  
Bermudez 187 A, 251.  
Bertuch 5 A, 11f, 47, 186.  
Blankenburg 11 A.  
Boccaccio 175, 221.  
Bouterwek 14, 43, 188.  
Braunfels 57 A.  
Brentano 20f, 123 A.  
Bülow, Eduard v., 10 A, 11.  
Bürger 2, 186.

### C.

Calderon 1, 2, 4, 5, 7 A, 8, 11 A, 12 ff, 22, 38, 40 ff, 53, 54, 71, 72, 160 ff, 168 ff, 172, 176, 179, 180 f, 190, 199, 200, 204, 205, 207, 211, 212, 218, 220, 223 f.  
— Autos 23 A, 43.  
Alcalde de Zalamea 6, 9 ff,

24 A, 40, 67, 69, 78, 107, 168 ff [Garrote mas bien dado 69, 169]; Alcaide de si mismo 4; Amar despues de la muerte 226; Amigo, amante y leal 164 A; A secreto agravio secreta venganza 41, 181, 222, 224; La banda y la flor 7, 14, 22, 23, 200, 214; Conde Lucanor 67; Con quien vengo, vengo 67; Dama duende 70; Darlo todo y no dar nada 5; Devocion á la cruz 14, 18, 23, 35, 40; El escondido y la tapada 9; Guárdate del agua mansa 200, 201, 205; Gran Cenobia 20; Hija del aire 15, 24, 28, 143, 224; Indas Macabeo 19; Lances de amor y fortuna 5; Mágico prodigioso 18, 19, 24, 40, 217; Mayor encanto amor 14; Mayor monstruo los zelos 4, 5, 15; Médico de su honra 25, 41, 70, 178, 180 f, 197, 222, 224; Niña de Gomez Arias 184; Pintor de su deshonor 15, 28, 41, 70, 181, 197, 222, 224; Principe constante 14, 18, 20, 23, 24, 40, 207, 216; Puente de Mantible 14, 23; Purga-

- torio de S. Patricio 18, 20, 35, 40; Secreto á voces 28; Tres justicias en una 24, 59, 69, **160 ff**, 180; La vida es sueño 4, 5, 18, 20, 24, 25, 70, 179, 213 A, 214, 218.
- Cancer 64 A.
- Cantú 112 A, 121 A.
- Casa Valencia 14.
- Castro, Guillen de, El curioso impertinente 163.
- Celestina 4.
- Cervantes 12, 38, 43, 83, 163 ff; Don Quijote 1, 18 A, 53, 58 A, 163, 170; Curioso impertinente 58 A, **163 ff**, 206.
- Cienfuegos 58 A.
- Glajus 4.
- Coello 64 A.
- Collé 101.
- Conradi 4.
- Corneille 2, 5.
- Cosmas 123 A.
- Cronegk 6 f, 11 A, 80.
- Crowne 9 A.
- D.**
- Dalimil 123 A.
- Deinhardstein 42, 81.
- Diamante 188.
- Dieze 7, 11 A.
- Dohrn 57 A.
- Dodsley 101 A.
- E.**
- Eichendorff 22 f.
- Enciso, Diego de, Don Carlos 60, 65; Mayor hazaña de Carlos V. 65.
- Enk v. d. Burg 28, 38, **39 ff**, 52 ff, 70, 71, 73, 80 f, 90, 92, 101, 106 f, 111 A, 112 A, 113, 117, 126 f, 127 A, 128 f, 151 f, 153, 155, 156, 165, 168, 169, 170, 173, 177 ff, 186, 188, 197, 209. — Melpomene 39, 40 ff. Studien zu Lope de Vega 39, 40, 41 f, 106.
- Escosura 58 A.
- Euripides 105.
- F.**
- Förster, August, 100 ff.
- Fouqué 19.
- Fürwitz, Komödie vom unzeitigen, 163.
- G.**
- Gärtner 8, 10, 168.
- Gerstenberg 11 A.
- Goethe 2, 15 A, 19, 20, 21, 206, 216.
- Gottsched 8.
- Gozzi 27.
- Greflinger 4.
- Gries 15, 25, 70, 160 A, 168 f, 179, 207.
- Grillparzer 2, 12, 29, **30 ff**, 39, 40, 46 ff, 63, 71, 72, 80, 87, 89, 99, 105, 116, 154, 173, 177, 186, 206, 211, 215, 216, 218, 219, 228. — Bruderzwist in Habsburg 30, 36 f, 183; Goldnes Vließ 186, 188, 191; Jüdin v. Toledo 31; des Meeres u. d. Liebe Wellen 32 f; Ottokars Glück und Ende 34; Studien zum spanischen Theater 37 ff, 80, 84, 105, 106, 135, 187, 205, 211; Traum ein Leben 35, 36; Weh dem der lügt 192, 203.
- Gryphius 46.
- Guevara 5, 59. Baltasara 64 A; Reinar despues de morir 187.

**H.**

Halm, Friedrich (Münch-Bellinghausen), 25, 39, 43, 49, 50, 51 ff von da an ständig. Adept 177, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227; Alvaro de Luna 188; Astyages 188; Auge Gottes 52, 205; Begum Somru 91 A, 128, 204, 215, 220, 223, 224, 226; Brüderschaft von Valencia 187; Camoens 58 A, 173, 186; Cassandra (maurische) 186; Cymbelin 165; Esther 188; Fechter v. Ravenna 128, 204, 215, 220, 221, 224; Freund und Frau 91 A, 163 ff, 221; Granada 58 A, 183 ff, 188 f, 208 A, 215, 227, 241 ff; Griseldis 51, 128, 165, 173 ff, 186, 211, 217, 220, 222, 223, 224, 225, 226; Hayti 188 ff, 225; Haus a. d. Veronabrücke 165, 206; Heimatlose 209 A; Herodes 188; Imelda Lambertazzi 177, 212, 220, 221, 223, 224, 226; Ines de Castro 186 f, 246 ff; Jüdin von Toledo 58 A, 188; König u. Bauer 56, 73 ff, 107, 151, 170, 209, 228; König Wamba 56, 69, 80, 81, 103 ff, 128, 135, 151; Eine Königin 51, 81, 91 A, 128 ff, 221, 223; Marquise von Quercy 54; Nacht der Rache 172 f; Die Pförtnerin (Gedicht) 216 A; Sampiero 197 f, 220, 222, 223, 224, 226; Schultheiß von Zalamea 69, 107, 151, 168 ff, 253 ff; Sklavin ihres Geliebten (?) 57, 152 ff, 229 ff; Sohn der Wildnis 51, 190 ff, 212,

215, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 226; Tancred und Ghismonda 221; Mildes Urteil 178 ff, 208, 212, 220, 221, 223, 226, 227; Drei Urteile in einem 69, 151, 160 ff; Vellido Dolfos 187 f; Verbot und Befehl 198 ff, 205, 212, 216, 220, 221, 223, 224, 227, 228; Wahn und Wahrheit 58, 64, 155 ff; Wildfeuer 128, 204 f, 213, 215, 218, 223, 224, 226, 227.

Harsdörfer 5 A.

Hartzenbusch 67.

Haym 16.

Hebbel 187, 217.

Heinsius 4.

Herder 2, 42.

Hintz 4.

Hita, Guerras civiles de Granada 58 A, 183 ff, 241 ff.

Hoffmann, E. Th. A., 23, 206 A.

Holbein 23, 70.

Horaz 83, 103, 121.

Huerta 64 A, 188.

**I.**

Immermann 16, 23 ff, 100, 168, 207.

**K.**

Kempe 4.

Klein, Geschichte des Dramas 105, 156.

Kleist, Heinrich v., 177, 205.

Kuh, Emil, 151.

**L.**

Laube 25, 28, 70 f, 217.

Leopold I. (Kaiser) 28.

Lessing 2, 5, 6, 11, 11 A, 31, 168, 198, 215.

Linguet 8, 9, 151.  
Loeben 19.  
Ludwig, Otto, 117.  
Luna s. Salustrio del Poyo.

**M.**

Macchiavelli, Mandragora 206.  
Malsburg 13, 164 A, 168, 207.  
Mariana 58 A.  
Martinez de la Rosa 188.  
Matos Fragoso 8.  
Metternich 65.  
Mexia de la Cerda (55); 186.  
Mira de Mescua (Esclavo del Demonio) 55, 217; Animal profeta s. Lope de Vega.  
Molière 8.  
Montalban 7 A.  
Moratin 43.  
Moreto 8, 11 A, 59; El desden con el desden 25 ff, 70; S. Franco de Seva 64 f, Lindo Don Diego 57, 201, 205; Mayor amigo el rey 6; No puede ser 9 A; Valiente Iusticiero 180.  
Mylius 5.

**N.**

Nestroy 192.

**O.**

Ochoa, Tesoro del teatro español 39, 42 f, 44 A, 57, 59, 128, 151, 152, 153, 187.  
Osuna, Herzog von, 65.

**P.**

Pachler 151.  
Postel 4.  
Platen 22.

**Q.**

Quintana 58 A.

**R.**

Racine 2.  
Rambach 5 A.  
Rapp 103 A, 119 A, 189 A.  
Raupach 28.  
Rettich, Julie, 128.  
Riccoboni 5.  
Roca de Togores, Doña Maria de Molina 146 ff  
Rodriguez y Almela 123 A.  
Rojas 5, 64 A; Del rey abajo ninguno 226.  
Rousseau 78, 190, 191.  
Rudolf II. (Kaiser) 28.

**S.**

Salazar 7 A.  
Salustrio del Poyo (Luna) 55.  
Scarron 4.  
Schack, Spanisches Theater 23 A, 64, 66, 68, 69, 156.  
Scharfenstein 5.  
Scherer, Wilhelm, 188.  
Schiller 2, 27, 176, 182, 208 A, 209, 215, 227; Jungfrau v. Orléans 120; Kabale und Liebe 198; Räuber 180; Wallenstein 145 f, Tell 121, 177.  
Schlegel, A. Wilhelm, 13 f, 72, 188, 207.  
—, Friedrich, Alarkos 5 A, 13, 16, 72, 197.  
Schmidt, Valentin, 41, 67.  
Schreyvogel (West) 25 ff, 41, 70, 208.  
Schröder, Friedrich Ludwig, 8, 9 A, 10 f, 24, 168.  
Schumacher 28.  
Shakespeare 1, 2, 9, 26, 42, 58, 81, 146, 176, 209, 216,

227, 228; Cymbelin 165; Kaufmann von Venedig 136; König Heinrich VI. 116; Macbeth 112 f, 121; Romeo und Julia 177; Timon von Athen 226; Viel Lärm um nichts 198.

Soden 15; Ines de Castro 186.

Stephanie 8, 11, 168.

Stieler, Caspar, 4.

### T.

Ticknor 66, 67.

Tieck 10A, 11, 13, 18A, 24A, 28, 31; Genoveva 16 ff, 183, 216.

Timoneda 66 A, 123 A.

Tirso de Molina (Tellez) 5, 59, 128 ff, 155 ff; El amor y el amistad 58, 155 ff, 197 A; Don Gil 200, 205; Prudencia en la mujer 58, 128 ff.

Torquemada 58.

Tremler (Lembert) 28.

### U.

Uhland 21 f, 105, 106 A, 176, 206, 219.

### V.

Varnhagen 14.

Vega, Lope de, 6, 7A, 8, 11A, 14, 16, 31 ff, 42 ff, 54, 59 ff, 69, 70, 71, 72, 73, 78 f, 82 ff, 103 ff, 142, 152 ff, 167, 171, 172, 173 ff, 177, 183, 184, 186, 190 f, 193, 197, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 215, 216, 218 f, 220, 221 f, 225, 226, 227, 228; Adonis y Venus 63; Alcalde de Zalamea 78; Almenas de Toro 63, 187; Amistad

pagada 45, 46, 55, 62; Andromeda 62; Animal de Ungría 193 ff, 203, 213 f A, 219; Animal profeta [in Wahrheit von Mira de Mescua] 62; Anzuelo de Fenisa 61; Arcadia 62; Bamba 22, 36, 45, 46, 55, 56, 62, 69, 103 ff, Batuecas del duque de Alba 191 f; Benavides 7; Buena guarda 216; Carbonera 78, 180, 219; Carlos el perseguido 45, 68 A; Casamiento en la muerte 22, 38, 45, 62; Castelvines y Monteses 177, 206; Castigo del discreto 199; Castigo sin venganza 62; Cerco de S. Fé 45, 62; Comendadores de Cordova 55, 62; Conde Fernan Gonzalez 63; Condesa Matilda s. Resistencia honrada; Contra valor no hay desdicha 187; Cuerdo en su casa 78, 103; Dios hace reyes 104; Divino Africano 63; Donaires del Matico 35, 45, 193; Doncella Teodor 62; Ejemplo de casadas 60, 62, 173 ff, 225; Embidia de la nobleza 183 A; Enemigos en casa 62; Engañar á quien engaña 4; Esclava de su galan 9, 57, 151, 152 ff, 170; Esclavo de Roma 204 A; Escolastica zelosa 45, 49, 62; Estefania 62; Ester 63; Estrella de Sevilla 15, 28, 63, 71, 226; Ferias de Madrid 62, 206, 227; Flores de D. Juan 42, 62; Fuerza lastimosa 5 A, 12, 16, 32 f, 135 A, 197 f, 222; Galan Castrucho 61, 62; Galan de la Membrilla 62; Gran duque

de Moscovia 46, 219; Halcon de Federigo 63; Hermosura aborrecida 176, 225; Hidalgos de la aldea 62; Iacinto 63; Imperial de Oton 34, 35 A, 36, 62, 219; Inocente sangre 63, 149; S. Isidro 36, 46, 62; Juan de Dios 62; Judia de Toledo s. Paces de los reyes; Laberinto de Creta 63; Santa Liga 63; Madre de la mujer 63; Mayorazgo dudoso 47 ff, 199; Mayordomo de la duquesa 62; Mayor exemplo de desdicha 68 A; Mayor imposible 5, 57; Médico de su honra 90 f A, 178 A, 202 f, 222; Mejor alcalde el rey 15; Mejor maestro et tiempo 62; Milagros del desprecio 57 A; Mocedad de Roldan 63; Moza del Cantaro 15; Santo Negro Rozambuco 62; Niña de Plata 153, 180, 209 f; Niña inocente de la guardia 62, 137; Nueva arte 6; Nuevo mundo 17, 43, 55, 188 f, 190 f; Obras son amores 62; Paces de los reyes 31, 135 A, 188; Palacio confuso 4, 5; Perro del hortelano 42, 57 A; Piadoso Veneciano 206; Postrer godo en España 5, 36, 62; Premio del bien hablar 57; Primer Fajardo 46; Principe despeñado 49, 62, 222; Prueba de ingenios 62, 205;

Querer su prosapia desdicha 62; Reina luana 46; Reina Maria 65; Resistencia honrada 55 f, 62, 91 A, 203; Roma abrasada 204; Ruyseñor de Sevilla 63; Rustico del cielo 63; Servir á señor discreto 62; Si no vieran las mujeres 57 A, 62; Sol parado 63; Sortija del olvido 62; Tirano castigado 62; Tobias 63; Tres diamantes 18, 32; Ultimo godo s. Postrer Godo; Vaquero de Moraña 78; Venganza venturosa 62; Ventura de la fea 6; Villano en su rincon 7, 56, 62, 74 ff, 103, 107, 151, 170, 218.

Velasquez 7.

Virues 7 A.

Vos 5 A.

## W.

Wehl 169.

Weiße 74, 101 A.

Werner, Zacharias, 18 f, 215.

Wieland 2, 31, 204.

Wilbrandt 169 ff.

Wolf, Ferdinand, 44, 52, 53, 58 A, 59 ff, 65 f, 69, 106, 123 A, 172, 173, 187 A.

## Z.

Zachariä 8, 10, 168.

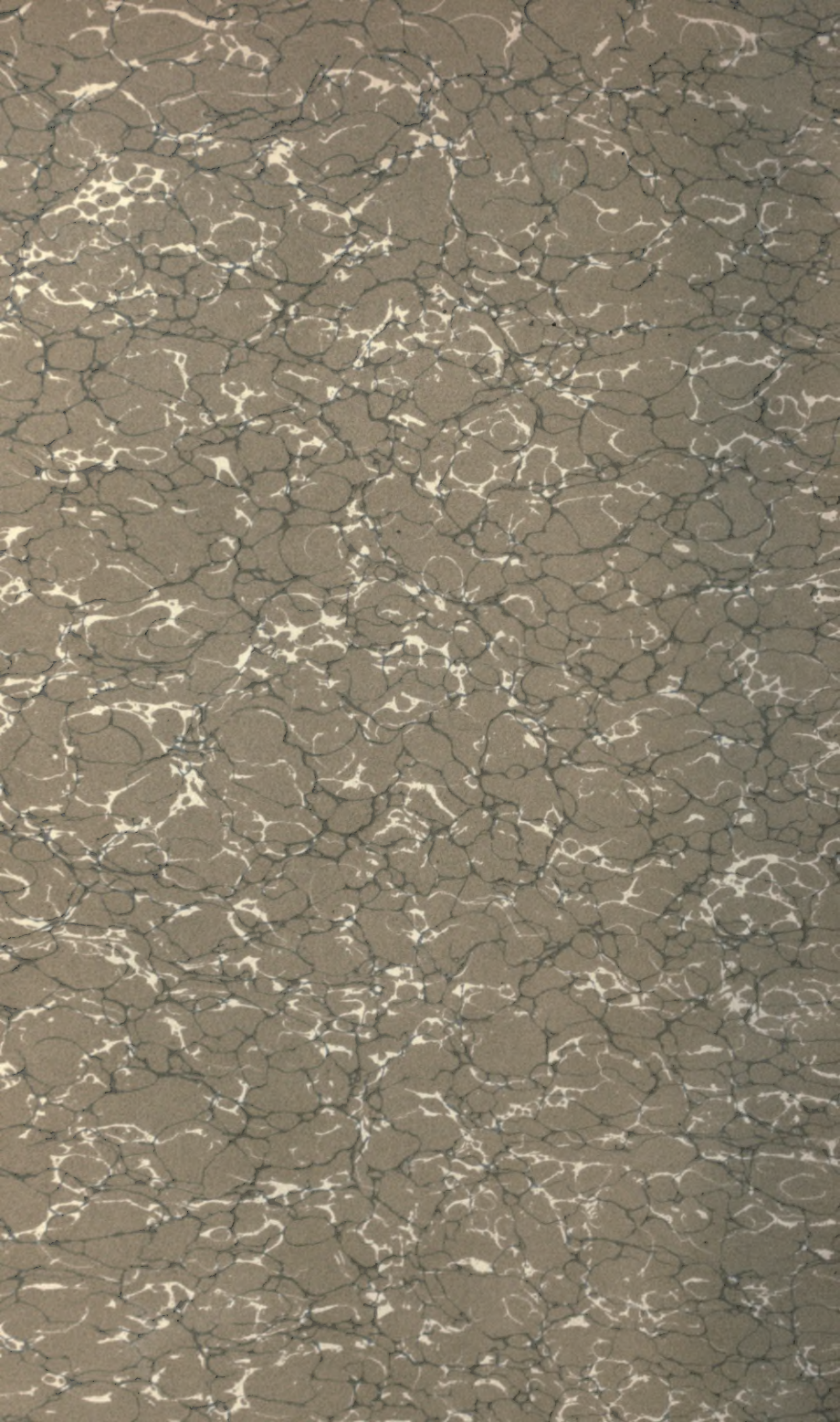
Zamora 7 A.

Zauberflöte 35.

Zedlitz 28, 72.

Zorilla 108.







125512

Halm, Friedrich (pseud.)

LG

Author Schneider, Hermann

H194

.Ys

Title Friedrich Halm und das Spanische Drama.

UNIVERSITY OF TORONTO  
LIBRARY

Do not  
remove  
the card  
from this  
Pocket.

Acme Library Card Pocket  
Under Pat. "Ref. Index File."  
Made by LIBRARY BUREAU

