Des Don Francisco de Rojas Tragödie „Casarse por vengarse“ und ihre Bearbeitungen in den anderen Litteraturen.

Von

Dr. Arthur Peter.

Wenn je eine Litteratur einen befruchtenden Einflufs auf andere zeitgenössische Litteraturen ausgeübt hat, so ist es ohne Zweifel die spanische in der zweiten Hälfte des 16. und im Laufe des 17. Jahrhunderts gewesen. Besonders die Franzosen, Italiener und Engländer erhielten reiche Anregung aus Spanien, sei es durch Novellen, sei es durch Dramen, die nun ihrerseits entweder in Übersetzung oder freier Nachahmung oder Umformung in einer anderen litterarischen Gattung eine neue Gestalt annahmen. So sehen wir, dass die spanischen Novellisten und Dramatiker von einem Rotrou, einem Pierre Corneille, Scarron, Lesage bei den Franzosen, von einem Cicognini, Goldoni, C. Gozzi bei den Italienern, von einem Beaumont und Fletcher, Congreve, Wicherley bei den Engländern auf ihrer Jagd nach dramatischen Stoffen geradezu geplündert worden sind. Schon die Nennung der Namen der hervorragendsten spanischen Dichter genügt, um daran zu erinnern, welch grossen Einflufs ihre Werke auf die Weltlitteratur gehabt haben. Es sind dies vor allen Cervantes mit seinem „Don Quijote“ und seinen „Novelas ejemplares“ und Lope de Vega mit seinen schier unzähligen Dramen. Neben diesen zwei leuchtenden Sonnen am Himmel der spanischen Litteratur erglänzen aber noch viele andere, die ihre hellen, wärmenden Strahlen auch über die Gefilde anderer Litteraturen ausgiefsen und dort neues Leben erwecken.

Wir wollen nun im folgenden an der Hand einer Tragödie eines der sechs gröfsten Dramatiker Spaniens zeigen, wie weit die direkte und indirekte Einwirkung der spanischen Litteratur auf andere Litteraturen reichte. Wir wählen zu diesem Zwecke die Tragödie „Casarse por vengarse“ des Don Francisco de Rojas, deren Schicksal in den verschiedenen Bearbeitungen der anderen Litteraturen verfolgt werden soll. Schon Ludwig Tieck hat darauf hingewiesen, dafs es sich verlohne, einmal die Bearbeitungen der Rojasschen Fabel mit dem spanischen Original zu vergleichen[1]). Neuerdings hat auch A. L. Stiefel in einer Rezension[2]) über Wenzels „Kritisch-aesthetische Studien über James Thomson's Tragödien“ die verschiedenen Bearbeitungen des Rojasschen Tragödienstoffes erwähnt.

Die frühesten Ausgaben von C. p. v.[3]) fallen in das Jahr 1636[4]), und zwar giebt es zwei aus diesem Jahre:

1. C. p. v. enthalten in der „Parte veinte y nueve de comedias de varios autores“, en Valencia, por Silvestre Esparsa, 1636; 4°.

In dieser Ausgabe geht C. p. v. fälschlich unter dem Namen Calderons.

---

[1]) Vorrede zu seiner Übersetzung des Romans „Marcos Obregon“ von Vicente Espinel, 1827; S. XXVII.

[2]) Litteraturblatt für roman. u. german. Philologie XIII (1892), Nr. 3, Sp. 85. — Für die Anregung durch diese Rezension, sowie vor allem für die wertvollen Winke und Ratschläge, welche er für seine Arbeit von ihm erhielt, spricht Verfasser an dieser Stelle Herrn Professor Stiefel in München nochmals seinen schuldigen herzlichsten Dank aus.

[3]) Wir wählen in Zukunft die Abkürzung C. p. v. für „Casarse por vengarse“.

[4]) Mit diesem Jahre ist zugleich der Terminus ad quem für die Abfassungszeit der Tragödie gegeben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

2. C. p. v. enthalten in der „Parte treinta de comedias famosas de varios autores", Zaragoza, en el Hospital Real y general de Nª Señora de Gracia 1636; 4⁰.

Nr. 1 und Nr. 2 sind in sogenannten Colecciones de Varios[1]), d. h. Sammelbänden, die Comedias von verschiedenen Autoren enthalten.

3. C. p. v. enthalten in der Ausgabe Sevilla 1638[2]).

4. Ausgabe Madrid 1640, die in einem Bande von Rojas selbst[3]) in diesem Jahre besorgt worden sein soll.

5. Ausgabe von 1680, 2. Auflage der Ausgabe von 1640. Ihr Titel lautet: Parte Primera de las Comedias de Don Francisco de Roxas Zorilla, Cavallero del Habito de Santiago. En Madrid 1680. 4⁰. Da Rojas im Jahre 1680 wohl schon tot war, ist diese 2. Auflage jedenfalls nur ein Wiederabdruck der ersten von 1640.

6. Ausgabe Brusélas 1704; 4⁰. (Comedias escogidas de diferentes libros de los mas célebres é insignes poetas). Gehört zu den sogen. Colecciones sueltas. (s. Barrera, a. a. O. p. 711).

7. Ausgabe von 1793, eine Suelta im Besitze A. Schaeffers.

8. C. p. v. in einem Sammelbande, ohne Titelblatt in Portugal gefunden. Darin ist unser Stück auch fälschlich Calderon zugeschrieben[4]). (Wahrscheinlich um 1650.)

9. C. p. v. in einem Sammelbande, ohne Titelblatt, auf der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden, ehemals im Besitze des Dichters L. Tieck.

10. Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorilla, por Don Ramon de Mesonero Romanos, Madrid 1866. (Band LIV der Biblioteca de autores españoles von Rivadeneyra).

Dank der gütigen Überlassung der ältesten Ausgaben (Nr. 1, 2 bezw. 3, 5) durch Herrn A. Schaeffer ist es uns möglich gewesen festzustellen, dass es zwei Redaktionen unter den verschiedenen Ausgaben giebt: Redaktion A und Redaktion B. A gründet sich auf Nr. 1, B auf Nr. 2, bezw. 3 [5]). Nr. 1 scheint jedoch die Editio princeps zu sein, da Nr. 2, bezw. 3, trotz ihrer ziemlich bedeutenden Abweichungen von Nr. 1 mit ihr gemeinsame Fehler aufweist, wie „porque el rey Don Sancho inuicto" (I. Akt, 1. Szene) und „Que tienes? Que de quimeras no quisiera que te fueras". (I, 2).

Da hier nicht der Ort ist, die Einzelheiten unserer Untersuchung bezüglich der Abhängigkeit der Ausgaben von Redaktion A oder B ausführlich wiederzugeben[6]), begnügen wir uns mit der Mitteilung des Resultates. Auf Redaktion A gehen nur die Sueltas Nr. 7 und Nr. 9 zurück[7]), während auf Redaktion B die Ausgaben Nr 4, 5, 6 und Nr. 10 sich gründen[8]). Ob die Ausgabe Nr. 8 sich auf Redaktion A oder B gründet, müssen wir unentschieden lassen, da wir sie nicht zur Vergleichung heranziehen konnten. Trotzdem dafs Redaktion A die Editio princeps in Ausgabe Nr. 1 vorzustellen scheint, sind doch die Ausgaben nach Redaktion B als die authentischeren anzusehen; denn Rojas selbst, der Verfasser der Tragödie, ist in seiner Ausgabe 1640 (= Nr. 4) auf Redaktion B zurückgegangen. Auch zeigt sich in B das Bestreben deutlicher und klarer zu sein, was gerade in dem an geschraubten Ausdrücken und dunklen Stellen überreichen Stücke sehr nötig

[1]) s. auch Barrera y Leirado, Catálogo del teatro antiguo español, Madrid 1860, p. 685.

[2]) Nach einer gütigen Mitteilung Adolf Schaeffers in Frankfurt a. M. enthält die Ausgabe Sevilla 1638, die bei Barrera gar nicht erwähnt und die möglicherweise ein blosser Wiederabdruck der Ausgabe Zaragoza 1636 ist, die Tragödie C. p. v. Ich unterlasse nicht, Herrn A. Schaeffer, der im Besitze von fünf Ausgaben von C. p. v. ist, für die grosse Liebenswürdigkeit, mit der er mir mehrere Ausgaben zur Benutzung überlassen hat, an dieser Stelle herzlichst zu danken.

[3]) s. Ramon de Mesonero Romanos, Comedias de Rojas, Madrid 1866, p. IX; und s. Prölss, Geschichte des neueren Dramas, I, 1, S. 367. Die Gesamtausgabe der Werke des Rojas war auf drei Bände berechnet; es sind aber nur zwei (der zweite 1645) erschienen.

[4]) s. Barrera, a. a. O. p. 708.

[5]) Wir müssen Nr. 2, bezw. 3 sagen, da dem betr. von uns benutzten Band das Titelblatt fehlt und er nach Schaeffers Meinung die Ausgabe Zaragoza 1636 oder Sevilla 1638 vorstellen kann.

[6]) Wir werden uns darauf beschränken, gelegentlich der Inhaltsangabe die wesentlichsten Abweichungen der Redaktion B von A anzugeben.

[7]) Die Ausgaben Nr. 7 und Nr. 9 zeigen hier und da einige Abweichungen von Nr. 1, die in Verkürzungen oder Hinzufügungen bestehen; dies erklärt sich jedoch aus ihrem Charakter als Sueltas. Die Herausgeber der Sueltas kürzten oft willkürlich, lediglich aus dem Grunde, um eine bestimmte Bogenzahl nicht zu überschreiten; sie setzten dann selbst an die verstümmelte Stelle einen verbindenden Text ein.

[8]) Da uns Nr. 6 und Nr. 7 nicht vorlagen, hat Herr A. Schaeffer die Güte gehabt, uns durch Textvergleichung zu dem Resultate zu verhelfen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist. Wir werden daher im folgenden unsere Inhaltsangabe sowie Citate immer der Redaktion B und zwar der in moderner Orthographie gedruckten Ausgabe 1866 (= Nr. 10) entnehmen[1]).

Wir gehen nun auf den Inhalt der Tragödie C. p. v. des näheren ein. Das Stück ist in drei Akte (jornadas) eingeteilt, die keine weitere, äusserlich kenntliche Szeneneinteilung haben. Was den Ort der Handlung anbetrifft, so spielt sie teils in Palermo, teils in einem Landhause bei Palermo, und zwar zur Zeit der normannischen Königsherrschaft in Sizilien.

Die handelnden Personen sind folgende:

Blanca, dama, — Enrique, infante de Sicilia, — Roberto, padre de Blanca, — el Condestable de Sicilia, — Cuatrin, gracioso, — Rosaura, dama, — Silvia, criada.

Das in Versen geschriebene Stück beginnt damit, dass Blanca und Enrique sich gegenseitig ihre Liebe versichern. Aus ihrem Gespräche erfahren wir, dass beide zusammen in dem Landhause Robertos, des Vaters von Blanca, aufgewachsen sind. Enrique war schon als Kind von seinem Bruder Rugero, dem regierenden Könige, vom Hofe verbannt und Roberto, dem Minister des Reiches, zur Erziehung übergeben worden. Schon von ihrer Kindheit an haben sich Blanca und Enrique zärtlich geliebt. Um seine Geliebte öfters heimlich sehen zu können, ersann Enrique folgendes Mittel: er liess in der Wand von Blancas Zimmer eine verborgene Thür anbringen. Da Blancas Vater gerade in Palermo weilt, sie sich also länger und ungehinderter sehen und sprechen können, benutzt Blanca die günstige Gelegenheit, in Enrique, dessen königliche Abstammung sie ja kennt, zu dringen, den Ehebund bald mit ihr zu schliessen. Dieser verspricht ihr, sogleich nach des Vaters Rückkehr um ihre Hand anzuhalten; denn ihr Vater habe bis jetzt noch keine Ahnung von ihrer Liebe —

„Pues tu padre no ha entendido
De nuestro amor las finezas,
Ni en crédito ni en indicios". —

Blanca ist viel daran gelegen, die Gemahlin Enriques noch vor dem Tode des regierenden Herrschers zu werden; denn als König könnte er vielleicht anderen Sinnes werden. Während sie noch im Gespräche sind, werden sie durch die unerwartete Ankunft Robertos überrascht, der sie mit freundlichen Worten begrüsst. Schon will Enrique ihm seine Liebe zu seiner Tochter gestehen, da wird er von Roberto plötzlich durch die Mitteilung unterbrochen, dass sein königlicher Bruder Rugero soeben gestorben, und dass er (Enrique) sein Nachfolger geworden sei; er komme, um ihm zuerst zu huldigen. Um Blanca zu beweisen, dass er auch in seiner neuen Würde dieselbe Gesinnung gegen sie hege, überreicht Enrique ihr in Gegenwart Robertos ein Papier mit seiner Namensunterschrift (una firma en blanco) mit der Weisung, es ihrem Vater zu übergeben, damit dieser ihren Heiratsvertrag darüber setze. Nichts ist Roberto willkommener als diese Namensunterschrift; denn er ist sofort entschlossen dem Staatsinteresse die persönlichen Wünsche seines Pflegesohnes und seiner Tochter zu opfern. Infolge des unerwartet eingetretenen Ereignisses, des Todes seines Bruders, ist Enrique gezwungen nach Palermo, der Hauptstadt des Reiches, zu gehen, um sich dort von den Grossen seines Reiches huldigen zu lassen. Dort treffen wir am Hofe zunächst den Connetable im Gespräch mit seinem Diener Cuatrin, der den Spassmacher (gracioso) im Stücke vorstellt. Jener teilt diesem mit, dass er infolge einer Begegnung mit Blanca, der schönen Tochter Robertos, in heisser Liebe zu ihr entbrannt sei, dass er bei ihrem Vater schon um ihre Hand angehalten, und dass dieser sie ihm zugesagt habe.

In der nun folgenden wichtigen und entscheidenden Szene, der Krönungsszene, macht Roberto in Gegenwart Enriques, Rosauras und der versammelten Grossen den letzten Willen des verstorbenen Königs bekannt, der darin besteht, dass Enrique unter der Bedingung König werde, dass er sich mit Rosaura, seiner Base, vermähle und sie so zur Königin mache; willige er nicht ein, so gehe er der Krone verlustig, und diese erhalte sein jüngerer Bruder Don Pedro, der in Messina lebt, denn nach ihrem Hausgesetze könne der König, wenn er ohne direkte Nachkommen stirbt, irgend einen Verwandten zu seinem Nachfolger ernennen. Zum Beweise dafür, dass Enrique

[1]) Wir werden bald zu zeigen Gelegenheit haben, dass auch alle Bearbeitungen von C. p. v. in anderen Litteraturen sich auf Redaktion B gründen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seine Einwilligung zu seiner Vermählung mit Rosaura gebe, verliest Roberto ein Schriftstück mit Enriques und Rosauras eigenhändiger Unterschrift. Enrique, in dessen Innerem ein heftiger Kampf zwischen der Liebe zu Blanca und dem Verlangen nach der Krone tobt, sieht sich durch die Lage der Dinge gezwungen, sich zunächst in das Unvermeidliche zu fügen. Er beschliesst aber bei sich, sobald er sich treuer Anhänger versichert hat, diese schändliche Kabale Robertos, während die päpstliche Erlaubnis[1]) zu seiner Vermählung mit Rosaura eingeholt würde, zu zerstören und noch in derselben Nacht Blanca von dem Vorgefallenen und von seinen Plänen zu unterrichten.

Der Connetable, der Erzieher und Freund seines Bruders Pedro, tritt nun vor den König und beglückwünscht ihn. Dieser nimmt ihn sehr gnädig auf und bietet ihm an, sich eine Gnade auszubitten. Da bittet der Connetable um Enriques Einwilligung in seine Vermählung mit Blanca, deren Hand Roberto ihm schon versprochen habe. Der König ist sehr überrascht; doch er darf sich jetzt nichts merken lassen Anstatt eines bestimmten Bescheides ernennt er ihn zu seinem Major domus und trägt ihm auf, die Anstalten zur Eidesleistung zu treffen.

Zum grössten Schrecken Enriques erscheint jetzt Blanca, welche Roberto nach der Hauptstadt hat kommen lassen, damit sie bei der Krönungsfeier alles mit eigenen Augen sehe und sich von der Unmöglichkeit ihrer Verbindung mit Enrique überzeuge. Verzweiflung im Herzen, muss sie sich doch soweit bezwingen und verstellen, dass sie dem königlichen Paare ihre Glückwünsche ausspricht. Aber das Mass ihrer Seelenqualen ist noch nicht voll: sie soll noch aus dem Munde Enriques vernehmen, dass der Connetable bei ihm um ihre Hand angehalten habe. Blanca ist ausser sich und erwidert nichts auf Enriques Eröffnung. Enrique ist ebenso wie Blanca nahe daran, die Fassung zu verlieren. Wie Roberto dies merkt, steht es bei ihm fest, dass er Blanca noch am selben Abende heimlich in seinem Landhause mit dem Connetable vermählen müsse, um allen Verlegenheiten und Fährlichkeiten ein Ende zu machen. Nachdem er ihr dies eröffnet, überlässt er sie ihrem wilden Schmerze und ihrem Herzeleid. In einem ergreifenden Monologe kommt ihre Verzweiflung und Empörung über Enriques Untreue zum Ausbruch. „Ach! ruft sie aus, so hast du die betrogen, der du angehörst; du solltest mein Gemahl sein! Gegen sechs Jahre treuer Liebe hast du eine kurze Herrschaft eingetauscht. Treuloser Enrique, um Rosauras willen hast du mich undankbar verlassen!“ Grässliche Verwünschungen stösst sie gegen beide aus, um schliesslich auch sich selbst die bittersten Vorwürfe zu machen und zu beschliessen, sich an sich selbst dadurch zu rächen, dass sie sich mit dem Connetable vermähle (Casarse por vengarse).

Im Beginn des zweiten Aktes ist der Schauplatz der Handlung wieder auf dem Landsitze Robertos, wo die Vermählung Blancas mit dem Connetable schon statt gefunden hat. Roberto kommt gerade dazu, wie der Graf halb angekleidet mit dem Degen in der Hand aus dem Zimmer Blancas stürzt. Er ist höchst verwundert, seinen Schwiegersohn, dem er noch vor wenig Stunden seine Tochter vermählt hat, mit verstörter Miene mitten in der Nacht zu sehen. Der Connetable berichtet ihm nun ganz entsetzt, was ihm Seltsames begegnet sei: wie seine ihm eben angetraute Gattin heftig geweint und geschluchzt, wie er Schritte im Gemach gehört und die Worte „Blanca, Blanca!“ deutlich vernommen habe. Als er aufgesprungen, um dem frechen Eindringling mit Schwert und Schild entgegenzutreten, habe dieser seine Hiebe pariert und sie sogar erwidert; dann sei er aber plötzlich verschwunden. Roberto sucht dem Connetable alles auszureden und ihn mit der Versicherung zu beruhigen, dass diese nächtliche Erscheinung ein Trugbild seiner erregten Phantasie gewesen, und giebt ihm zugleich den Rat, Blanca ruhig und rücksichtsvoll zu behandeln, um so ihre Zuneigung und Liebe zu erwerben. Beide trennen sich in bestem Einvernehmen.

Es tritt nun Blanca auf. Ehe sie sich ihrem Gemahl nähert, giebt sie ihre Verzweiflung kund, die durch den nächtlichen Besuch Enriques nur noch vermehrt worden ist.[2]) Dieser war in das Zimmer Blancas gekommen, ohne eine Ahnung zu haben, dass Blanca schon mit dem Connetable vermählt sei (no sabiendo el desposorio). Sie verstellt sich jetzt ihrem Gemahl gegenüber, indem sie ihm Vorwürfe macht, dass er sie so plötzlich verlassen. Dieser beteuert ihr seine aufrichtige

[1]) Die Stelle mit der päpstlichen Erlaubnis bildet den Teil einer Interpolation von etwa 52 Zeilen in Redaktion B, findet sich also in Redaktion A nicht.

[2]) Dieser Monolog Blancas, eine Interpolation von 46 Zeilen, findet sich nur in den Ausgaben der Redaktion B.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Liebe, worauf sie jedoch doppelsinnige Antworten giebt, die selbst dem Connetable auffallen. Ihr Gespräch wird durch das Auftreten Enriques unterbrochen, der angiebt gekommen zu sein, um den Connetable und Roberto wegen der so eiligen Vermählung Blancas, die ohne seine ausdrückliche Einwilligung vollzogen worden sei, zur Rede zu setzen. Während der Connetable sich entfernt, um Roberto zu holen, macht Enrique seiner ehemaligen Braut die heftigsten Vorwürfe über ihre Treulosigkeit; doch diese bezahlt ihn mit derselben Münze, indem sie ihm sein treuloses Verhalten bei der Krönungsfeier vorhält. Nach kurzer Zeit erscheinen der Connetable, Roberto und — Rosaura, die zur grössten Verwunderung Enriques hierher gekommen ist. Dieser sucht seine Anwesenheit im Landhause Robertos damit zu entschuldigen, dass er sagt, er wolle Roberto, von dem er hier erzogen worden sei, einen pflichtschuldigen Besuch abstatten. Mit weiblichem Scharfsinn hat jedoch Rosaura den wahren Grund seines Besuches in dem Landhause erkannt: nicht Roberto gilt er, sondern Blanca; denn sie hat schon an dem sonderbaren Benehmen Enriques gegen Blanca bei der Krönungsfeierlichkeit gemerkt, dass zwischen ihnen ein näheres Verhältniss bestehen müsse. Trotzdem zeigt sie sich freundlich und teilnehmend gegen die beiden Neuvermählten, besonders gegen Blanca. Nachdem der König mit Rosaura fortgegangen, fängt der Connetable an, den wahren Sachverhalt zu ahnen, d. h. das Liebesverhältnis Enriques zu Blanca, und er spricht seine Verdachtsgründe in einem erregten Monologe aus. Um alle seine Zweifel zu besiegen, nimmt er sich vor, in der kommenden Nacht Blanca auf die Probe zu stellen, und damit soll sich entscheiden, ob sie schuldig ist oder nicht. Zu diesem Zwecke lässt er ihr durch seinen Diener Cuatrin sagen, dass er in der nächsten Nacht nicht im Hause anwesend sein werde[1]). Er will sie durch diese Mitteilung sicher machen, damit sie Enrique, wenn er kommt, nicht zurückweise, um dann beide zu überraschen.

In der folgenden Szene ist es Nacht. Silvia, Blancas Dienerin und Vertraute, meldet ihrer Herrin, dass der König von neuem ins Haus gekommen sei, um sie zu sehen und zu sprechen. Es erfolgt nun die erschütternde Szene zwischen den beiden Liebenden, in welcher Blanca Enrique wiederholt der Treulosigkeit anklagt. Indem sie ihren Schmerz und ihre Verzweiflung über ihren unüberlegten Schritt zu erkennen giebt, versichert sie jedoch zugleich, dass sie die ihrem Gemahl geschworene Treue halten werde; ja ihre Hand, die einst Enrique Treue geschworen, will sie an der Flamme einer Kerze verbrennen. Wie sie jedoch die Hand nach dem Lichte ausstreckt, verlöscht sie es damit. In demselben Augenblicke ertönen Schläge an der Thür. Da Enrique vermutet, es könnte der Connetable sein, entflieht er durch die geheime Thür, ohne dass Blanca etwas merkt. Diese aber glaubt in ihrer seelischen Erregung noch immer Enrique vor sich zu haben, zumal es finster ist; sie gesteht ihm, dass sie ihn noch immer liebe, zugleich aber beschwört sie ihn, auf die Kniee fallend, aus Rücksicht auf ihre und ihres Gemahls Ehre, sie nicht mehr zu besuchen und sie auf immer zu meiden. Wie sie noch auf den Knieen liegt, bringt Silvia ein Licht, und nun bemerkt Blanca zu ihrem Entsetzen, dass sie die letzten Worte

„Déjame, Enrique atrevido,
Que aunque es verdad que á mi esposo
No reportada aborrezco,
No tampoco, no tampoco
Te quiero, si ántes te quise“,

die ihrem Geliebten galten, nicht an diesen, sondern an ihren Gemahl gerichtet hat. Sie weiss nicht, was sie in ihrer Verwirrung stammeln soll. Dem Connetable ist damit auch der letzte Zweifel geschwunden: er ist nun von der Schuld Blancas überzeugt. Er schliesst sie in ihr Zimmer ein, um bald zurückzukehren und sie zu einem Geständnisse ihrer Schuld zu zwingen. Blanca, die jetzt das Schlimmste fürchtet, entflieht unterdessen durch die geheime Thür, um bei ihrem Vater Schutz zu suchen. Kaum ist sie fort, da erscheint der Connetable wieder, der sich nicht erklären kann, wie Blanca aus diesem Zimmer entkommen ist. Durch diesen Umstand wird sein Argwohn nur noch vermehrt.

---

[1]) Die Mitteilung ist in Redaktion B klarer und verständlicher als in A.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der dritte Akt beginnt damit, dass Blanca in höchster Aufregung, halb angekleidet, mit einem Dolche in der Hand aus ihrem Zimmer stürzt und nach dem ihres Vaters eilt. In grösster Furcht und Angst fleht sie ihren Vater um Schutz an, indem sie ihm erzählt, dass ihr argwöhnischer und eifersüchtiger Gemahl sie mit einem Dolche, den sie ihm entrungen, habe umbringen wollen. Während ihres Kampfes mit ihm habe sie laut um Hilfe geschrien, und eine Stimme habe plötzlich vom Felde her gerufen: „Graf, halte ein!“ Daraufhin sei er hinausgeeilt, um den Rufer zur Rechenschaft zu ziehen. Robertos erste Frage ist, ob ihre Ehre noch ohne Makel sei, ob sie sich ganz schuldlos fühle. Da sie ihm ihre Unschuld beteuert, beschliesst Roberto, mit ihr zu ihrem Gemahl zurückzukehren; er meint, es sei besser, selbst der Gefahr sich auszusetzen, als durch feige Flucht sich den Verdacht einer Schuld zuzuziehen. Sie hören Tritte, und Blanca zittert schon bei dem Gedanken, es sei ihr Gemahl. Er ist es aber nicht, sondern Enrique, der als Grund seines Kommens angiebt: er habe die Hilferufe Blancas gehört, als er auf der Jagd zufällig bei dem Landhause vorbeigekommen sei; er sei erschienen, um sich zu vergewissern, ob Blanca noch lebe. (In Wirklichkeit ist jedoch Enrique im Hause gewesen und ist nur hinausgetreten, als er die Hilferufe gehört hat, um dem Grafen Einhalt zu gebieten.) Enrique ist noch nicht lange in Robertos Zimmer, dessen Thür er hinter sich verschlossen hat, als der Connetable von seiner Nachforschung wieder zurückkehrt. Er verlangt Einlass in das verschlossene Zimmer; er wird ihm erst gewährt, nachdem Enrique sich in einem anstossenden Zimmer versteckt hat. Als er hier Enrique nicht findet, vermutet er ihn sogleich in dem Nebenzimmer und will daher eintreten. Doch Roberto verwehrt ihm den Eintritt. Nach einigem Hin- und Herreden tritt endlich Enrique selbst heraus. Mit wütender Stimme fährt er den Connetable an und sagt ihm, er habe wohl von den hochverräterischen Plänen gehört, die er mit seinem Bruder Pedro gegen ihn im Schilde führe; er sei gekommen, um ihn und seinen Bruder, den er auch in diesem Hause vermute, darüber zur Rechenschaft zu ziehen.

„Sabed que tuve noticia
Que á mi hermano desde ayer
Teneis ocultado en la quinta[1]),
Y que viene á conjurar
Lo más noble de Sicilia
Por quitarme la corona.“

Nachdem er ihm diese Eröffnung gemacht hat, entfernt er sich mit Roberto und lässt den Connetable in der grössten Bestürzung zurück. Dieser ist anfangs wirklich geneigt zu glauben, dass Enrique nur deshalb so oft nach dem Landhause gekommen ist, um einer von ihm vermuteten Verschwörung auf die Spur zu kommen. Schon ist er im Begriff mit diesem Hoffnungsschimmer im Herzen zu seiner Gemahlin zu gehen, um sie für das ihr angethane Unrecht um Verzeihung zu bitten, da bemerkt er zufällig, wie eine geheime Thür in der Wand von Blancas Zimmer sich öffnet und Silvia mit einem Brief in der Hand daraus hervortritt. Sofort ist ihm nun klar, wie alles, was ihm als Täuschung und Trug erschienen war, in Wirklichkeit vor sich gegangen ist. Die Schuld Blancas ist ihm nun bewiesen, und er weiss nun auch, weshalb Enrique so oft das Haus Robertos besucht hat. Während er noch mit bitteren Worten sein Unglück, das ihm durch die Untreue seiner Gemahlin widerfahren ist, beklagt, sieht er Cuatrin mit demselben Briefe, den soeben Silvia trug. Er nimmt ihn ihm ab und öffnet ihn. Er ist von Blanca an den König gerichtet; darin teilt sie ihm u. a. mit, dass sie sich nur aus Rache mit dem Connetable vermählt habe („por tomar venganza de mi misma, y dar pesadumbre á vuestra Majestad me casé“). Jetzt weiss endlich der Graf, aus welch verwerflichem Grunde Blanca sich mit ihm vermählt hat. Sein Entschluss ist nun schnell gefasst: Der Schandfleck auf seiner Ehre kann nur durch den Tod seiner ruchlosen Gattin getilgt werden; auch soll sie zugleich erfahren, was es kostet, sich aus Rache zu vermählen:

„Presto verá cuanto cuesta
El casarse por vengarse.“

[1]) Die Stelle vom Aufenthalte Pedros im Landhause Robertos ist in Redaktion B eingefügt, um die Anwesenheit Enriques besser zu motivieren.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Er verlässt die Szene, und Blanca tritt auf. Auch sie spricht die bittere Wahrheit, die sie so sehr an sich selbst erfahren, aus, dass, wer sich aus Rache verheiratet, es immer zu bereuen hat:

„Quien se casa por vengarse
¡Que de veces se arripiente!
Porque el enojo se acaba,
Y el agravio vive siempre!“

Der Connetable tritt wieder ein, um jetzt zur Ausführung seines Mordplans zu verschreiten. Er richtet freundliche Worte an sie, die jedoch doppelsinnig sind. Dann heisst er sie sich an ihren Schreibtisch setzen, der an der verhängnisvollen Wand mit der geheimen Thür steht, und einen Brief an den König schreiben, in dem sie ihn bitten soll, ihren Gemahl, der auf seinen Befehl in den Krieg ziehen soll, zu Hause bei seiner Gemahlin zu lassen[1]). Blanca, die ganz arglos ist, ist sofort bereit, ihm diesen Gefallen zu erweisen. Sie setzt sich an den Schreibtisch und während sie schreibt, stürzt der Connetable die Wand, deren Balken er schon vorher gelockert hat, auf sein Opfer, das so erschlagen wird. So gebraucht er die Wand, die nach seiner Meinung seine Ehre zerstört hat, als Werkzeug zu seiner Rache:

„¿Esta pared no derribó mi honra?
¿No fué instrumento vil de mi deshonra?
Pues porque sirva al mundo de escarmiento
Sea el castigo de que fué instrumento;
Porque desta manera
Viva mi fama y mi deshonra muera.“

Da der Connetable weiss, dass er vor Enrique und Roberto heucheln muss, stösst er wehklagend Hilferufe aus. Enrique und Roberto stürzen ganz erschrocken herein. Der König ahnt sofort den Sachverhalt, zieht jedoch vor, aus Politik, sowie aus Rücksicht auf Blancas und Robertos Ehre den Mörder nicht auf der Stelle zu strafen, sondern eine günstige Gelegenheit abzuwarten, den Tod seiner geliebten Blanca zu rächen. —

Wie man nun schon aus dem Titel der Tragödie schliessen, noch deutlicher aber aus der Inhaltsangabe ersehen kann, ist die der ganzen dramatischen Handlung zu Grunde liegende Idee folgende: Ein in seiner Liebe sich für betrogen haltendes Mädchen heiratet aus Rache einen ungeliebten Mann. Der treibende Beweggrund hierzu ist die Preisgebung einer Herzensneigung infolge der Umtriebe eines übereifrigen Staatsmannes im Interesse der hohen Politik. Erinnert schon die Grundidee an unsere modernen Gesellschaftsdramen, so könnte man nach dem treibenden Motiv dem Stücke nicht unpassend den Titel des Schillerschen Trauerspiels „Kabale und Liebe“ geben[2]).

Aus dem Konflikt zwischen Liebe und Staatskunst entwickelt sich die ausserordentlich belebte Handlung des Stückes, die das bedeutende dramatische Genie des Rojas zeigt. Wenn er sich auch wie alle Dramatiker seiner Zeit im allgemeinen an die von Lope de Vega, dem „Schöpfer des spanischen Nationaldramas“, aufgestellten Regeln[3]) hält, so müssen wir doch auf seine Rechnung die allenthalben geschickt durchgeführte Handlung schreiben. Knapp und kurz wird in I, 1 u. 2 die Exposition gegeben. Ohne Stillstand steigert sich dann die Handlung in mehreren Stufen bis zum Höhepunkt am Ende des ersten Aktes, der gebildet wird durch den Entschluss Blancas, sich aus Rache mit dem Connetable zu vermählen. Mit grossem Geschick hat Rojas aber auch die sinkende Handlung in seiner Tragödie durchzuführen gewusst, füllt sie doch bis zur Katastrophe

[1]) In Redaktion A ist von einem Briefe an den König nicht die Rede; dort ist gar nicht motiviert, weshalb sich Blanca an den Schreibtisch setzt. Woher weiss denn der Connetable, dass sich Blanca gerade an den Schreibtisch setzen wird, damit er sie dann von der einstürzenden Wand erschlagen lassen kann? Diesem Mangel an Begründung ist in Redaktion B abgeholfen.

[2]) Die Helden beider Trauerspiele zeigen auch eine gewisse äussere Ähnlichkeit: Der Schillersche Ferdinand, ein junger Adliger, entspricht dem Rojasschen Enrique, einem königlichen Prinzen; und der Luise, einem Mädchen aus bürgerlichem Stande, entspricht Blanca, die Tochter eines hohen Staatsbeamten.

[3]) Diese Regeln sind enthalten in Lopes Gedicht „Arte nueva de hacer Comedias“ (s. Schaeffer, Geschichte des span Nationaldramas, Leipzig 1890, I, 78 ff.).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zwei ganze Akte aus. So weiss Rojas besonders wirksam die Beweise für die Schuld Blancas in den Augen des Connetable immer mehr anwachsen zu lassen, so dass die Katastrophe gewissermassen von selbst eintreten muss. Leider übt sie nicht die Wirkung aus, die man nach der geschickten Vorbereitung erwarten sollte; denn die Art, wie der Mörder sein Opfer zu vernichten sucht, ist zu raffiniert und brutal[1]), als dass dadurch unser Mitleid erweckt werden könnte[2]); sie kann nur unseren Abscheu erregen, der noch dadurch vermehrt wird, dass der Tod des unschuldigen Opfers keine Sühne findet; denn wir sehen ja den Mörder straflos ausgehen. Es kann nicht genügen, wenn der Zuhörer auf ein künftiges Strafgericht mit den Worten Enriques vertröstet wird:

„Que el tiempo dará ocasion
De vengarla y de vengarme".

Und Rojas macht sich gleichsam selbst über den Schluss seines Stückes lustig, wenn er den Gracioso Cuatrin ausrufen lässt:

„Y ansi tendrá fin dichoso
El Casarse por vengarse".

Ausserdem muss man Rojas in der Intrigue tadeln, die er Roberto gegen Enrique anstiften lässt. Sie ist nicht gerade geschickt angelegt. Er, der sich sonst in seinen Stücken als geübter und gewandter Dramatiker zeigt, hätte wohl eine bessere Intrigue erfinden können, welche die Verwicklung auf natürlichere, ungezwungenere Weise herbeigeführt hätte. Infolgedessen erscheint das Verhalten Enriques bei der Krönungsszene als höchst unsicher und mufs als zaghaft und treulos angesehen werden.

Was die Charaktere in C. p. v. angeht, so ist zu bemerken, dass sie nicht originell sind, sondern dass sie, wie die meisten Charaktere im spanischen Drama jener Zeit, etwas „Konventionnelles" an sich haben. Die beiden Hauptpersonen, Enrique und Blanca, flössen uns zwar Teilnahme durch ihre unglückliche Liebe und ihr beklagenswertes Geschick ein, vermögen aber nicht durch ihre Persönlichkeit uns noch weiter zu interessieren. So erregt Enrique durch sein eigennütziges, unsicheres Benehmen in der Krönungsszene geradezu unseren Unwillen, während Blanca sich zugleich willenlos und rachsüchtig zeigt. Auf der anderen Seite, bei den Personen des Gegenspiels, gelingt es dagegen dem Dichter nicht, gegen die Person des Connetable unseren Abscheu zu erwecken; denn dieser ist von Anfang an aufrichtig und ehrlich in seiner Liebe zu Blanca gewesen. Kein Wunder, wenn sie dann, wo er sich für betrogen hält, in das Gegenteil, in Hass und Eifersucht, umschlägt, und wenn das Mittel, das er ergreift, um den Flecken auf seiner Ehre abzuwaschen, ein gewaltsames ist; er zeigt sich doch wenigstens konsequent in seinem Handeln. Eher könnte man Roberto, Blancas Vater, als den Schurken des Stückes bezeichnen, der zwar nicht aus egoistischen Beweggründen, doch als Vater höchst unnatürlich und grausam handelt. Darum ist er aber noch lange nicht so verworfen und gemein wie etwa der Sekretär Wurm in „Kabale und Liebe", weil seiner Handlungsweise ein edles Motiv, das Wohl des Vaterlandes, zu Grunde liegt.

Wenn wir der Sprache von C. p. v. noch einige kurze Bemerkungen widmen wollen, so ist vor allem hervorzuheben, dass sich Rojas leider auch in diesem Stücke von der Modethorheit seiner Zeit, der ja auch Calderon in manchem seiner Stücke huldigt, nicht ganz losmachen kann, d. i. von dem sogenannten Cultismus oder Gongorismus; ja in dieser Beziehung vertritt er die erste Richtung des Niedergangs des spanischen Dramas: die Roheit und Überladenheit[3]). Dieser Cultismus oder Gongorismus zeigt sich in unserem Stücke hauptsächlich in übertriebenen Bildern,

[1]) Die Todesart lässt sich allenfalls damit entschuldigen und begründen, dass sich der Connetable der Wand mit der geheimen Thür, dem Hülfsmittel der Liebenden, als Rachewerkzeug gegen die vermeintliche Schuldige bedient. — Unwillkürlich wird man bei dem Tode Blancas durch die einstürzende Wand an den Tod Desdemonas in der italienischen Novelle, der Quelle zu Shaksperes „Othello", erinnert. Da wird auf das unglückliche Opfer, nachdem ihm allerdings schon vorher der Kopf von Mörderhand zerschmettert worden ist, die morsche Decke des Schlafzimmers herabgestürzt, um den Glauben zu erwecken, Desdemona sei von dem herabstürzenden Gebälk erschlagen worden (s. Delius, Einleitung zu Othello, S. IV).

[2]) Schon Carlo Gozzi, der, wie wir weiter unten sehen werden, C. p. v. bearbeitet hat, macht sich in der Vorrede zu seiner Tragödie „Bianca" über die „trappola" (Falle) lustig; sie habe auf die Zuschauer eher eine komische als tragische Wirkung ausgeübt.

[3]) s. Schaeffer, a. a. O. I, S. 11.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wie „en nuevos Etnas me enciendo", ungewöhnlicher Satzbildung und dunkeln Stellen, die oft das Verständnis erschweren. Dadurch wird das Stück oft stellenweise ungeniessbar und die Wirkung, die es sonst ausübt, hier und da beeinträchtigt. Da wo er sich frei hält von Schwulst, zeigt sich Rojas als wahrer Dichter, der die Sprache der Leidenschaft besonders kräftig und packend zu reden versteht; und dann kann er ruhig den Vergleich mit seinem grossen Zeitgenossen Calderon aushalten; werden doch sogar einige seiner Stücke in manchen Ausgaben diesem zugeschrieben, so unser Stück C. p. v. selbst in den Ausgaben Nr. 1 und Nr. 8[1]).

Wir wollen schliesslich nicht unterlassen, noch die deutschen Kritiker namhaft zu machen, die eine Inhaltsangabe von C. p. v. gemacht und es beurteilt haben; es sind dies besonders: L. Tieck, von Schack[2]), Klein[3]) und Schaeffer[4]). Derjenige von ihnen, der das Verdienst hat, zuerst auf die Tragödie des Rojas aufmerksam gemacht zu haben, ist Ludwig Tieck, der im Nachtrag[5]) zur Vorrede zu seiner Übersetzung des spanischen Romans „Marcos Obregon" von Vicente Espinel auch zugleich den Inhalt von C. p. v. angiebt.

Schwierig gestaltet sich bei unserem Stück die Quellenfrage. Dem ersten Anscheine nach ist der Stoff aus der sizilischen Geschichte des Mittelalters entnommen, und zwar weisen uns zwei Namen auf die Normannenzeit hin: Rugero, der regierende König, dessen Tod im Anfange des Stückes vermeldet wird, und Enrique, sein jüngerer Bruder. In diesen beiden liessen sich wohl die Brüder Ruggiero, Herzog von Pouille († 1161) und Enrico, Prinz von Capua († 1172), die Söhne Wilhelms I., Prinzen von Tarent († 1166), vermuten[6]) Es finden sich aber nirgends in der normannisch-sizilischen Geschichte Andeutungen, die auf ähnliche Verhältnisse wie die in C. p. v. hinweisen. Aus dem Umstande, dass in den Ausgaben Nr. 1 und Nr. 2 von C. p. v. an zwei, bezw. an einer Stelle, für Rugero der Name Sancho, ein nur dem Spanischen eigentümlicher und nur in Spanien selbst gebrauchter Name, vorkommt, kann man vielleicht schliessen, dass der Dichter die Begebenheit, die er in seinem Stücke darstellt, von spanischem Boden auf sizilischen verlegt hat, eine Erscheinung, die sich bei spanischen Dichtern des öftern findet. Ebenso weist der Name Pedro, der sich nur bei den sizilischen Herrschern aus dem Hause Aragonien (z. B. Pedro I. 1282—1285) findet, auf Spanien hin.

Eine weitere Vermutung bezüglich der Quelle von C. p. v. ist die, dafs Rojas, dem Beispiele seines Zeitgenossen Calderon[7]) folgend, wie dieser den Stoff zu seiner Tragödie einem spanischen Dramatiker, vielleicht Lope de Vega, entlehnt hat. Sie läfst sich um so eher aussprechen, als von diesem fruchtbarsten aller spanischen Dramatiker nach Schaeffer etwa 1500 Stücke verloren gegangen, bezw. noch nicht wieder aufgefunden worden sind.

Schaeffer[8]) hebt zwar bei Rojas rühmend hervor, dafs dieser in Bezug auf Erfindung und Behandlung seiner Stoffe ganz selbständig verfahren sei; und doch läfst sich gerade bei dem Stücke C. p. v. eine gewisse Ähnlichkeit der Fabel mit der des Lopeschen bezw. Calderonschen Stückes „El Médico de su honra" nicht ableugnen. Schon L. Tieck[9]) hat seinerzeit die Ansicht ausgesprochen, dass C. p. v. dem Don Gutierre[10]) ähnelte. Schack[11]) scheint allerdings Tiecks Ansicht bezüglich des Ähnlichkeitsverhältnisses von Rojas' Tragödie zu der Lopes, bezw. Calderons nicht geteilt zu haben; denn an der betreffenden Stelle, wo er im Gegensatz zu Tieck Calderon vor Rojas in Bezug auf diese ihre Stücke den Vorzug giebt, erwähnt er nichts davon Da wir auch die Ansicht L. Tiecks vertreten, so wollen wir versuchen, die übereinstimmenden Züge der betreffenden Dramen ausfindig zu machen. Da das Stück Calderons nur eine „Refundicion" des gleichnamigen Lopeschen ist, und da beide vor dem des Rojas erschienen sind (das Calderonsche spätestens

---

[1]) s. oben S. III und S. IV.

[2]) Schack, Gesch. der dramat. Literatur und Kunst in Spanien 1854, III, S. 313—315.

[3]) Klein, Gesch. des Dramas, 1874, XI, 1; 4. Bd., 1. Abteil.

[4]) a. a. O. II, S. 114—115.

[5]) a. a. O. S. XIL—L.

[6]) s. Stokvis, Manuel d'histoire de généalogie et de chronologie, Bd. III.

[7]) Calderon hat bekanntlich im ausgiebigsten Mafse fremde Dramen benutzt und bearbeitet. Wir erinnern nur an seinen „Alcalde de Zalamea", der eine „Refundicion" (Umarbeitung) des Lopeschen „Alcalde de Zalamea" ist.

[8]) a. a. O. II, S. 133.

[9]) a. a. O. S. L.

[10]) Don Gutierre = El Médico de su honra.

[11]) a. a. O. III, S. 318.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

1633)[1]), so ist es gleich, mit welchem Stücke der beiden Autoren wir C. p. v. vergleichen. Wir ziehen das Calderonsche Stück, da es uns gerade zur Verfügung stand[2]), zum Vergleiche heran.

a. Örtlichkeit.

1. Wie bei Calderon das Stück zum Teil in der Stadt (Sevilla) im königlichen Palast, zum Teil in dem Landhause Don Gutierres bei Sevilla spielt, so geht bei Rojas die Handlung teils in der Stadt (Palermo) im Königspalaste, teils im Landhause Robertos bei Palermo vor sich.

b. Namen.

2 Der erste Geliebte der Doña Mencia ist der Infant Enrique; ebenso heisst auch der Geliebte Blancas bei Rojas Enrique und ist Infant.

3. Bei Calderon heisst der ältere Bruder Enriques Pedro, bei Rojas hat denselben Namen sein jüngerer Bruder.

4. Der Doña Mencia Calderons entspricht die Blanca des Rojas.

5. Der Connetable, der Gemahl Blancas, entspricht dem Edelmanne Don Gutierre, dem Gemahl Mencias.

6. Coquin, der Diener und Vertraute Don Gutierres, spielt bei Calderon dieselbe Rolle wie bei Rojas Cuatrin, der Diener und Vertraute des Connetable.

c. Handlung.

7. Die Handlung baut sich im Médico auf dem einen Motiv auf: Der Ehemann kann die durch die Frau verletzte Ehre nur mit deren Tode sühnen; dasselbe Motiv wird bei Rojas auch behandelt, jedoch erst in der fallenden Handlung.

8. Bei beiden Autoren sind die Todesarten, die die Ehemänner für ihre Frau wählen, gleich raffiniert-brutal; nur überbietet Calderon an Grausamkeit noch Rojas, indem er Don Gutierre seiner Frau im Schlafe durch einen Barbier die Adern öffnen läfst. Übrigens wird diese Todesart gar nicht weiter begründet, während bei Rojas das Motiv der einstürzenden Wand wenigstens im Zusammenhang mit der übrigen Handlung steht.

9. Wie bei Calderon Don Gutierre nichts von der früheren Liebschaft zwischen seiner Frau und dem Infanten Enrique weifs[3]), hat ebenso wenig bei Rojas der Connetable von dem Liebesverhältnis Blancas zu Enrique eine Ahnung.

10. Der Verdacht des Connetable gegen seine Frau wird in C. p. v. in gleicher Weise durch einen Brief, den sie an Enrique geschrieben, und den er aufgefangen hat, vermehrt wie im Médico, wo dasselbe seitens Don Gutierres geschieht (III,9).

11. Wie bei Calderon Don Gutierre aus dem Munde der Doña Mencia, die eingeschlummert ist, nachdem er die Lichter ausgelöscht und durch Nachahmen der Stimme Enriques sie befragt hat, ob sie ihn noch liebe, die Bestätigung ihrer Liebe zum Infanten erhält (II,18), so vernimmt auch bei Rojas der Connetable aus dem Munde Blancas, die nach Verlöschen des Lichtes noch immer glaubt, Enrique vor sich zu haben, dass sie ihn (Enrique) noch liebe.

12. Wie bei Calderon geht auch bei Rojas der Mörder des unschuldigen Opfers straflos aus; ja bei ersterem billigt sogar der König die Handlungsweise Don Gutierres, während bei Rojas die Bestrafung des Mörders auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben wird.

---

[1]) Vergl. Hartzenbusch, Ausgabe der Comedias von Calderon (Madrid 1872—1874), Bd. IV, S. 669 und derselbe, Ausgabe der Comedias escogidas de Lope de Vega (Madrid 1859), Bd. IV, S. 551; Schack, a. a. O. III, Nachträge S. 82—85 — Tieck dagegen meint, dass die Tragödie Calderons „höchst wahrscheinlich um vieles später geschrieben sei" (a. a. O. S. L.).

[2]) Herrn Dr. Krenkel in Dresden, der mir mehrere Bücher aus seiner Bibliothek geliehen, sowie manche Auskunft bereitwilligst gegeben hat, sei an dieser Stelle herzlichst gedankt.

[3]) Ein wichtiger Punkt übrigens, in dem Calderon von seinem Vorbilde Lope de Vega abweicht (s. Schaeffer, a. a. O. II, S. 7).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das Angeführte beweist zwar nicht zwingend eine direkte Abhängigkeit unseres Stückes vom Médico und eine bewusste Beeinflussung des Rojas durch Lope-Calderon; doch kann nicht in Abrede gestellt werden, dass Rojas die betreffenden Stücke der beiden grössten Dramatiker Spaniens gekannt hat und durch das eifrige Studium derselben in manchen Motiven unwillkürlich beeinflusst worden ist.

Die Bearbeitungen der Tragödie „Casarse por vengarse“ in den anderen Litteraturen.

I. Marco Napoleones und Andrea Cicogninis Tragödien „Il Maritarsi per vendetta“.

Fast um dieselbe Zeit, da die hauptsächlich durch Lope de Vega, den „Phönix der Dichter“, zu herrlicher Blüte gediehene dramatische Litteratur Spaniens auf die ihrer Nachbarn, der Franzosen, einen befruchtenden und entscheidenden Einfluss ausübte (s. Corneilles „Cid“), machte sich auch auf italienischem Boden die mächtige Wirkung des spanischen Dramas geltend. Während vorher in Italien das Renaissancedrama herrschte, erschien schon am Ende des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts, im Jahre 1619, eine Sammlung von Übersetzungen von Comedias von Lope de Vega in Mailand. Unter den Bearbeitern spanischer Dramen nennen wir zuerst Marco Napoleone. Bei Allacci [1]) wird in dem Verzeichnis der 22 Stücke des Marco Napoleone, „detto il Flaminio“ [2]), auch der Titel „Il Maritarsi per vendetta“ aufgeführt. Dieses Stück scheint nie gedruckt worden zu sein [3]); daher haben wir es auch trotz aller Bemühungen nicht zu Gesicht bekommen können. Da bei Allacci [1]) von ihm gesagt ist: „hà tradotto le sottoscritte opere dram(!)atiche“, so gilt ohne Zweifel von diesem Stücke dasselbe wie von den anderen, d. h. es wird eine blosse Übersetzung des spanischen Originals gewesen sein. Unter dem Namen „Francesco de Roxa“ sind auch noch drei weitere Stücke angeführt [4]).

Der Hauptvertreter nun der spanischen Richtung im italienischen Drama jener Zeit ist Giacinto Andrea Cicognini. Was nun diesen Dichter anbetrifft, so führt Allacci [5]) 32 Stücke an. Da die Drammaturgia im Jahre 1666 erschien, so ist für die Abfassungszeit seiner Stücke wie der Napoleones der Terminus ad quem gegeben, nämlich spätestens 1666 [6]). Da das Stück Cicogninis „Il Maritarsi per vendetta“ bei Allacci genau denselben Titel hat wie das Napoleones, so kann man wohl zu dem Zweifel gelangen, ob beide Stücke wirklich bestanden haben, ob nicht vielleicht nur eins von einem der beiden Autoren verfaſst und dem anderen aus Versehen bei Allacci mit zugeschrieben worden ist. So bezweifelt Stiefel [7]) die Verfasserschaft Cicogninis bei diesem Stücke. Wir neigen der gegenteiligen Ansicht zu; denn 1. ist von Napoleones Stück nirgends eine Spur aufzufinden, sei es gedruckt, sei es handschriftlich; 2. das Stück „Il Maritarsi per vendetta“ findet

[1]) Allacci, Drammaturgia, Roma 1666, p. 617.

[2]) Nach Stiefel (s. Rezension, a. a. O.) ist Marco Napoleone ein Schauspieler um die Mitte des 17. Jahrhunderts gewesen.

[3]) Diese Vermutung verdanken wir Herrn Prof. Stiefel, der dabei auch mit auf Allacci hinweist. — Ob das uns angehende Stück überhaupt noch handschriftlich vorhanden ist, darüber haben wir weder bei italienischen Gelehrten, noch auf Anfrage bei der Biblioteca nazionale in Rom etwas in Erfahrung bringen können.

[4]) s. Allacci, S. 618: a) Il Gran Catalan Sacralonga = El catalan Serrallonga, b) Persile e Sigismonda = Persiles y Sigismunda, c) Il Macometto = El Profeta falso Mahoma. Von spanischen Autoren finden sich bei Marco Napoleone noch Lope de Vega, Calderon, Montalvan u. a. vertreten.

[5]) a. a. O. S. 401.

[6]) Da Cicognini nach Quadrio (Della Storia e della ragione d'ogni poesia) schon im Jahre 1660 starb, so ist der Terminus ad quem noch weiter zurückzuschieben (aus Prölss, a. a. O. I,2, S. 249, Anm. 1).

[7]) s. Rezension, a. a. O.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

sich gedruckt in einem Bande [1]), der nur Stücke (5) Cicogninis enthält, und im Vorwort zu unserer Tragödie und in der Widmung des Verlegers wird ausdrücklich auf C. als den Verfasser hingewiesen und er „Terentio Toscano“ genannt.

Wie schon oben angedeutet wurde, ist Cicognini der bedeutendste Vertreter der spanischen Richtung im italienischen Drama des 17. Jahrhunderts, sowohl auf dem Gebiete des Trauerspiels wie dem des Lustspiels. Alle seine Stücke sind in Prosa geschrieben, ausgenommen die Operntexte, die in Versen abgefafst sind.

Originalität kann C. nach dem Urteile von Prölss [2]) nicht beanspruchen; denn er sei im Grunde nichts weiter als ein geschickter Bearbeiter spanischer Dramen gewesen. Er lobt jedoch an ihm, dass seine Stücke voll dramatischen Lebens, voll Spannung und szenischer Wirkung sind. [3])

Gehen wir nun zu einem Vergleich unseres Stückes mit dem spanischen Original über. Zunächst sei bemerkt, dass es wie das spanische drei Akte hat, daneben aber auch äusserlich gekennzeichnete Szeneneinteilung. Im Personenverzeichnis stimmt es in der Hauptsache auch mit dem spanischen überein. Die Namen der Hauptpersonen haben die italianisierte Form. Da C. offenbar das Bedürfnis gehabt hat, dem Connetable, der bekanntlich bei Rojas keinen besonderen Namen hat, einen Eigennamen zu geben, hilft er sich damit, dafs er die italienische Form von Condestable = Contestabile in seine beiden Bestandteile zerlegt und einen Conte Stabile daraus macht. Nur die Namen der Bedienten hat er geändert: Für Silvia setzt er Diamantina und für Cuatrin Passarino ein. Eine Person ist jedoch von ihm neu hinzugefügt worden. Es ist dies „D Alvaro di Corte“. Merkwürdigerweise tritt aber dieser Alvaro nur einmal auf (II,4), nämlich da, wo er dieselben Worte spricht, die bei Rojas Rosaura zu sprechen hat. Warum C. diese ganz überflüssige Rolle eingeführt hat, ist nicht recht einzusehen. [4])

Da das Stück C.'s nur eine freie Übersetzung des spanischen Originals ist, so ist eine Inhaltsangabe überflüssig. Einige Gegenüberstellungen sollen uns genügen, um die Art der Übertragung des spanischen Originals zu zeigen.

Blanca: **Rojas:**	*Bianca:* **Cicognini:**
Pardo risco de sauzes coronado, Alegre y fértil prado, Por quien aquella selva, esta ribera Todo el año es florida primavera; Arroyuelo sonoro Vihuela de cristal con trastes de oro, Que huyendo de esa fuente Apresurado al mar, tan imprudente, Dejas de esa campaña el azul raso, Que aun no es tu Oriente, cuando ya es tu ocaso; Sabed (si os enternece cuanto lloro) Que á Enrique, infante de Sicilia, adoro. Arpadas y sonoras, dulces aves Que cantando suaves, Flores con voz os jusga ese elemento, O copos que ha llovido el sol al viento, Sabed (si os enternece cuanto lloro) Que á Enrique, infante de Sicilia, adoro. (Anfang des I. Aktes.)	Eccelfa rupe coronata di fiori, belliffimo prato tempeftato di Gigli, eterna Primauera di quefte felue; soaui augelli al cui dolce canto, quefto rifonante fiume diuenuto inftromento di criftallo, con tafti d'oro porta sonori accenti per tributo al mare, intenereteui al mio pianto Ohimè ch'io moro: Enrico solo di Sicilia adoro. (I,1)

[1]) In diesem Bande, der sich auf der Königl öffentl. Bibliothek zu Dresden befindet, ist bei allen Stücken die Jahreszahl 1663 angegeben mit Ausnahme des unsrigen, das nur den Verlagsort „Venetia“ angiebt. Bei Allacci, S. 209, wird auch eine Ausgabe Venetia, 12°, ohne Jahreszahl angeführt Jedenfalls ist sie identisch mit der in Dresden befindlichen und von uns benutzten Ausgabe.

[2]) a. a. O. I,2, S 253.

[3]) Diese Vorzüge werden wohl auch zum gröfsten Teil mit auf Rechnung der spanischen Vorbilder zu schreiben sein. — Wir werden dasselbe Urteil, besonders in Bezug auf die enge Anlehnung an das Original, über seine Tragödie Il Maritarsi per vendetta zu fällen haben.

[4]) Vergl. unten S. 27.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Man sieht schon aus diesem Vergleiche, dass bei der Übertragung der spanischen Verse in Prosa der Italiener besonders stark kürzt. Und dies ist hier bei dieser schwülstigen und mit Bildern überladenen Stelle geradezu notwendig. Andere Stellen wiederum zeigen eine fast wörtliche Übersetzung; so der Monolog Blancas am Ende des I. Aktes, mit alleiniger Weglassung der Worte, in denen sie Rosaura mit einer Tigerin vergleicht.

Rojas:	**Cicognini:**
Blanca:	*Bianca.*
¡Oh, tú, columna del cielo,	O tu monte colonna del Cielo;
Tú, monte del sol Atlante,	Atlante del Sole, Cittadino delli
Ciudadano de los astros!	Astri [Cortegiano delle stelle][1]),
¿En qué entiendes, que no abates	in che ti occupi, perche non
Sobre este misero objeto	precipiti sopra questo mifero
Tanta roca incontrastable	corpo le tue rocche incontraftabili?
. . . . .	. . . . .
. . . . .	Come potrò dunque di me stessa
¿Cómo podré castigarme	vendicarmi? [Come potrei viuendo
Yo misma? Mas ya sé el cómo.	ad vn continuo morire darmi
¿No me ha dicho aquí mi padre	la morte?] Hò penfato il modo;
(A fuerza de mi obediencia)	mio padre mi hà detto, che à
Que con el Conde me case?	forza della mia obbedienza
¿Pues qué mayor muerte quiero,	hò da maritarmi con il
Si le aborrezco constante,	Conte Stabile, in qual peggior
Para vengarme de mí?	morte potrò incontrare, fe più
. . . . .	della morte il Conte abborifco.
. . . . .	(I, 6)
(Ende des I. Aktes.)	

Um noch einmal auf die Rolle des Alvaro zurückzukommen, so seien vergleichsweise die Worte Rosauras und die Alvaros nebeneinander gestellt:

Rosaura:	*D. Alvaro:*
Vos, Conde, ¿qué os suspendeis?	Conte, di che vi fofpendete?
Roberto . . . me cuenta	Roberto mi diffe, che volete
Que quereis á Blanca mucho. (II.)	gran bene à Bianca. (II, 4)

Die Worte, die C. den Alvaro in Gegenwart des Königs und Rosauras sprechen lässt, weisen darauf hin, dass dieser ein Bruder Rosauras sein muss; auch giebt Alvaro das Zeichen zum Aufbruch nach Palermo, nicht der König; ebenso heisst Alvaro den Grafen bei seiner jungen Frau bleiben und ihn nicht nach der Hauptstadt begleiten. Solche Befehle in Gegenwart des Königs kann doch nur eine in königlichem Range stehende Person geben

Eine Stelle, die darauf hinweist, dass Cicognini nach einer Ausgabe der Redaktion B (vielleicht Nr. 4 von 1640) gearbeitet hat, ist die, wo der Connetable kurz vor der Katastrophe seine Gemahlin einen Brief an den König schreiben lässt.

In der Schlufsszene nach der Katastrophe zeigt das italienische Stück mit dem Originale gar keine wörtliche Übereinstimmung mehr, es ist alles kürzer und freier übersetzt; die langen Reden und Gegenreden des Grafen und Enricos und auch ihr Beiseitesprechen sind weggelassen. Der Schluss erscheint noch schwächer als bei Rojas, da Enrico nicht einmal in Aussicht stellt, dass er den Tod Biancas am Conte Stabile rächen werde. Die Schlussworte des Stückes enthalten die Lehre: „Vadi adagio chi vole Segreto agrauio, segreta vendetta[2])“.

---

[1]) Die Parenthese [...] bezeichnet eine Stelle, die C. selbst hinzugefügt hat.

[2]) Diese Worte entsprechen wörtlich dem Grundsatz des spanischen Ehrencodex: A secreto agravio, secreta venganza.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Man kann nicht behaupten, dass die Übertragung der spanischen Tragödie C. p. v. ins Italienische dem Original gegenüber eine Verbesserung und ein Fortschritt sei. Schon durch Auflösen der Verse in Prosa musste dem spanischen Kunstwerk Abbruch gethan werden; die oft von poetischem Feuer durchglühten Verse des spanischen Dichters mussten bei der Umformung in die nüchterne Prosa, und noch dazu in eine allen poetischen Schwunges bare Prosa, sehr leiden. Das einzige Verdienst, das Cicognini beanspruchen kann, ist, dass er manche Fehler des Rojas, besonders schwülstige und dunkle Stellen, das störende Beiseitesprechen, die doppelsinnigen Reden, die oft sehr langen Reden und Gegenreden vermieden hat. Dabei weiss er aber auch den Weizen von der Spreu zu sichten, d. h. er behält die Bilder, die nicht hyperbolisch übertrieben sind, bei: so den Vergleich der beiden Liebenden mit zwei Blumen auf ein nnd demselben Stengel (due fiori quaſi del mede[ſi]mo ſtelo vniti) und lässt ihn dann Enrico weiter ausführen[1]). Die Bedientenrollen, besonders die des Cuatrin — Passarino, hat er, da sie nur Beiwerk sind, gekürzt. Dass er den Passarino, der an manchen Stellen auch Arlecchino = gracioso genannt wird, im venezianischen Dialekt sprechen lässt, ist ein ganz glücklicher Einfall, den andere Dichter[2]) vor und nach ihm auch gehabt haben; denn dadurch wird die komische Wirkung dieser Rolle nur noch erhöht.

II. Die Novelle „Le Mariage de vengeance" von Lesage,

ihr Verhältnis zu der Tragödie „Casarse por vengarse" und ihre dramatischen Bearbeitungen.

Wie schon Voltaire[3]) erkannt hatte und nach ihm L. Tieck[4]), ist der weltberühmte Roman „Gil Blas" von Lesage durchaus keine Originalschöpfung des französischen Autors, sondern weiter nichts als eine die Schicksale des Helden Gil Blas behandelnde Rahmenerzählung, in welche eine Menge Episoden[5]) eingeflochten sind. So ist die Novelle „Le Mariage de vengeance" auch eine solche in den Roman eingewobene Episode. Sie bildet das IV. Kapitel des II. Bandes der Originalausgabe in 4 Bänden 1715—1735[6]) und knüpft an den Aufenthalt der Aurore de Guzman und ihres Dieners Gil Blas auf dem Schlosse der Doña Elvira, der Witwe Don Pedros de Pinarès, an, wo sie gastfreundliche Aufnahme gefunden haben. Die Schlossherrin erzählt unsere Novelle an der Hand eines Gemäldes, worauf ein tragischer Vorgang dargestellt ist, nämlich die Schlusskatastrophe der Novelle: der Tod des Connetable und Blanches. Am Schlusse der Novelle giebt die Erzählerin selbst an, dass sie zu den Personen des Gemäldes, „que Leontio mon ayeul fit faire, pour laisser à sa postérité un monument de cette funeste avanture", in verwandtschaftlicher Beziehung stehe. L. Tieck hatte selbst schon die Behauptung aufgestellt[7]), dass die „Heirat aus Rache" einer spanischen Komödie entnommen sei, und später in einem Nachtrag[8]) giebt er selbst die Quelle zu dieser Novelle an, nämlich das Trauerspiel C. p. v. des Francisco de Rojas.

Da mit Ausnahme der Vorfabel und der Schlusskatastrophe der Verlauf der Handlung der Novelle sich mit dem der Tragödie im grossen und ganzen deckt, wollen wir bei Besprechung der Novelle sogleich das spanische Stück zum Vergleiche mit heranziehen.

---

[1]) Einige Gongorismen sind ihm doch auch in sein Stück hineingeschlüpft, z. B. „fenice de vostro foco" und „salamandra della vostra fiamma".

[2]) So spricht in den älteren Mysterien und Mirakelspielen des Mittelalters das Volk und der Teufel oft in der Volkssprache, während die biblischen Personen die Sprache der Vulgata reden. In einem der jüngsten Dramen, in der „Versunkenen Glocke" von Gerhart Hauptmann, ist auch eine Dialektrolle verwendet.

[3]) Siècle de Louis XIV, S. 221 des XXII. Bandes d. Ausg. Paris 1785. Voltaire geht hier zu weit in seiner Behauptung, dass der Gil Blas völlig aus „Marcos Obregon" des Vicente Espinel entnommen sei.

[4]) a. a. O. S. XVII—XXX u. S. XL ff.

[5]) Tieck, a. a. O. S. XXVII, tadelt die Art, wie in Gil Blas die Episoden eingeführt sind; er findet sie weder geistreich noch nachahmungswürdig.

[6]) Wir werden nach der Ausgabe des II. Bandes, Amsterdam 1733, citieren.

[7]) a. a. O. S. XXVIII.

[8]) a. a. O S. XL u. XLI.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Was den Ort der Handlung der Novelle angeht, so ist er wie im Drama teils in Palermo im Königspalast, teils im Schlosse des Leontio Siffredi bei Palermo; ja Lesage legt dem Schlosse Siffredis den Namen „Belmonte“ bei, anknüpfend an den Namen eines heute noch bestehenden Schlosses in der Nähe von Palermo (à deux petites lieues de Palerme).

Lesage beginnt seine Novelle mit der Darstellung der Verwandtschaftsverhältnisse der Hauptpersonen. Wie bei Rojas heifst der regierende König von Sizilien Roger (= Rugero). Dieser hat bei Lesage einen Bruder Mainfroi (Manfred) und eine Schwester Mathilde gehabt. Mainfroi hatte einst einen Aufstand gegen seinen Bruder erregt, war geschlagen worden und hatte seine Throngelüste in harter Gefangenschaft büssen müssen, aus der ihn endlich der Tod erlöste. Seine Schwester, die ihn gehasst hatte (cette Princesse avoit en effet toûjours haï ce Prince & ne ceffa point de le perfécuter tant qu'il vécut), war immer auf der Seite Rogers gewesen. Sie hat bei ihrem, bald nach Mainfroi erfolgten Tode eine Tochter, Namens Constance, hinterlassen, die am Hofe Rogers erzogen worden ist. Mainfroi hat bei seinem Tode zwei Söhne, Enrique[1]) und Pedre[1]) hinterlassen. Den älteren, Enrique, hat Roger seinem Minister Leontio Siffredi und den jüngeren, Pedre, dem Connetable von Sizilien zur Erziehung übergeben. Leontio, der Enrique in sein Haus aufgenommen hat, hat selbst zwei Töchter: Blanche, die ältere (sie ist ein Jahr jünger als Enrique, mit dem sie zusammen aufgewachsen ist), und Porcie, die jüngere, deren Geburt ihrer Mutter das Leben gekostet hat, und deren Person nur in die Novelle eingeführt ist, um die Erzählerin in einen gewissen Zusammenhang mit den Personen der Novelle zu bringen. Diese ist, wie sie selbst am Schlusse erzählt, die Enkelin des unglücklichen Leontio Siffredi und die Tochter Porcies, die Don Jerôme de Silva geheiratet hat, als sie mit ihrem Vater nach Blanches Tode Sizilien verlassen hatte und nach Spanien gekommen war.

Die Abweichung in den Verwandtschaftsverhältnissen der Personen der Novelle von denen der Tragödie besteht hauptsächlich darin, dass in ihr Enrique und Pedre Neffen des Königs Roger sind und Constance ihre Cousine ist, während bei Rojas Enrique und Pedro Rugeros Brüder sind und Rosaura ihre Base (prima) ist. Dagegen entsprechen der Connetable, Blanche und Leontio Siffredi genau dem Condestable, Blanca und Roberto. Als überflüssig hat Lesage den Cuatrin weggelassen, der schon in der Tragödie weder hemmend noch fördernd eingreift, sondern nach Art der „Fools“ der englischen Bühne seine nicht gerade geistreichen Bemerkungen macht. Wenn Lesage in der Vorfabel selbständig die Personen des Mainfroi und der Mathilde[2]) hinzufügt, so thut er dies offenbar in der Absicht, der Erzählung einen glaubwürdigeren historischen Hintergrund zu geben; denn Roger, Constanze und Manfred sind Namen, welche den dynastischen Geschlechtern der Normannen und Hohenstaufen Siziliens angehören[3]).

Während sich in der Vorfabel der Novelle einige Abweichungen von der Exposition der Tragödie besonders in Bezug auf die Namen finden, folgt dann die Erzählung dem Gange der Handlung bis auf manche wörtliche Übereinstimmungen ziemlich genau, so dass Tieck mit Recht sagen konnte, dass bei Lesage „alles dramatisch, szenisch und theatralisch zugeschnitten ist[4])“. Einen Beweis für die direkte Abhängigkeit von der Tragödie liefert sogleich der eigentliche Anfang der Erzählung durch das Zwiegespräch zwischen Enrique und Blanche, das inhaltlich der ersten Szene des I. Aktes entspricht. In der Beschreibung der Szenerie folgt Lesage getreulich seinem Vorbilde. So wird auch bei ihm die geheime Thür in der Wand von Blanches Zimmer genau beschrieben; wie bei Rojas wird hinzugefügt, dafs der Verkehr der Liebenden ein unschuldiger und harmloser gewesen sei, wie die Gegenüberstellung der betreffenden Stellen zeigen mag.

---

[1]) Die spanische Form dieser Namen hat Lesage in der Novelle durchgehends beibehalten.

[2]) Offenbar hat Lesage Mathilde in Anlehnung an die historische Überlieferung eingeführt, wo sie eine Schwester Rogers I., des Königs von Sizilien ist. (s. S. 361 der „Généalogie des rois de Sicile“ im Appendix, zu Aimé, L'ystoire de li Normant et la chronique de Robert Viscart, ed. Champollion-Figeac, Paris 1835.

[3]) An einer späteren Stelle bringt Lesage sogar auch einen Namen aus der Dynastie der Anjous an: le roi Charles (p. 69), dem Roger einst auf dem Königsthron gefolgt ist. Ja es wird an anderer Stelle noch von Blanche direkt auf die Anjous in den Worten hingewiesen: „Mon époux eft comme vous, Seigneur, de la noble Maifon d'Anjou (p. 74). Man sieht hieraus zugleich, dass es Lesage mit den historischen Verhältnissen nicht genau nimmt.

[4]) a. a. O. S. XXVIII.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Rojas:	Lesage:
Blanca: Y deste jardin florido De noche por ella [scil. la puerta secreta] passas Con recato, pues no ha avido Mancha que pueda eclipsar Mis afectos bien nacidos.	L'amoureux Enrique s'introduisoit par-là [scil. la porte secrète] quelquefois dans la chambre de sa maîtresse, mais il n'abusoit point de ses bontez. (p. 35.)

Die kurze Erwähnung der Werbung des Connetable um die Hand Blanches entspricht der langatmigen Szene zwischen dem Connetable und Cuatrin. Die Überbringung der Nachricht vom Tode des Königs Roger durch Leontio erfolgt in ganz ähnlicher Weise bei Lesage:

Rojas:	Lesage:
Roberto: Vengo con mucha tristeza De traer mucha alegria.	La nouvelle que je vous apporte aura de quoi vous affliger; mais la consolation qui l'accompagne doit modérer votre douleur. (p. 36.)

Wie bei Rojas überreicht dann Enrique auch bei Lesage Blanche ein unbeschriebenes Blatt mit seiner Namensunterschrift, das sie ihrem Vater zur Aufbewahrung übergiebt.

Der Verlauf der Krönungsszene ist bis auf einige geringe Abweichungen nach der Darstellung der Tragödie beschrieben und erzählt. So ist die Werbung des Connetable um die Hand Blancas bei dem Könige als unwesentlich weggelassen worden; ja der Novellist weiſs aus dem Umstande, daſs der König keine Ahnung einer Verlobung oder gar Vermählung Blanches mit dem Connetable hat, später eine viel wirksamere Szene zwischen Blanche und Enrique zu machen.

Erst von dem Punkte an, da Enrique aus Blanches Munde selbst erfährt, daſs sie die Gemahlin des Connetable sei, weicht die Handlung bei Lesage in den Hauptzügen von der bei Rojas ab[1]). Enrique läſst durch den Hauptmann seiner Leibwache den Connetable von Belmonte gefangen nach Palermo führen[2]), damit er seine frühere Geliebte um so ungestörter in ersterem Orte sehen und sprechen kann. Leontio kommt sofort nach diesem Geschehnis zum König, erhebt Einspruch gegen die unbegründete Gefangennahme seines Schwiegersohnes und verwendet sich für diesen. Enrique erklärt, daſs er den Connetable wegen hochverräterischer Pläne, die er mit seinem Bruder Pedre gegen ihn im Schilde führe, habe verhaften lassen (Reminiszenz aus Rojas III,3); zugleich macht er seinem früheren Erzieher und jetzigen Minister die heftigsten Vorwürfe wegen der Überrumpelung mit dem Testamente des verstorbenen Königs und seiner tückischen, verräterischen Handlungsweise hinsichtlich des mit seiner Unterschrift versehenen Papiers. Leontio rechtfertigt sich mit der Erklärung, er habe nur in seinem (Enriques) Interesse seine Tochter dem Connetable zur Gemahlin gegeben, damit er (Enrique) diesen mit dem Heere als Freund und Stütze gegen die Umtriebe Don Pedres habe. Am Schlusse ihrer Unterredung verspricht Enrique dem Leontio, den Connetable am nächsten Morgen wieder in Freiheit zu setzen. Während bei Rojas der Connetable ganz allmählich über das Liebesverhältnis Enriques und Blancas Klarheit gewinnt und sein Mordplan langsam reift, geht ihm bei Lesage durch seine Gefangensetzung plötzlich ein Licht darüber auf, und seine Eifersucht und Rachsucht sind damit schon auf dem höchsten Punkte angelangt, zumal er sich sagt, daſs Enrique seine Abwesenheit benutzen werde, um sich seiner Gemahlin zu nähern. Dieses Bewuſstsein ist ihm unerträglich, und er bittet den „Gouverneur du château", ihn während der Nacht aus dem Gefängnis zu entlassen, er werde sich am nächsten Morgen noch vor Tages-

[1]) Jedenfalls ist Lesage von dem Schlusse bei Rojas nicht befriedigt gewesen; daher läſst er seine Novelle anders schliessen. Er scheint hierzu einige Anregung aus dem „Médico de su honra" Lopes oder Calderons erhalten zu haben, da einige Motive in der Novelle sich auch in diesem Stücke finden. Lesage, der ja in der spanischen Litteratur ausserordentlich belesen war, wie sein Gil Blas und andere Werke zeigen, kann sehr wohl eine solche Anleihe bei Lope oder Calderon für seine Novelle gemacht haben. Wir werden an passender Stelle die ähnlichen, bezw. übereinstimmenden Motive angeben.

[2]) Bei Calderon lässt allerdings nicht Enrique, sondern der König die beiden Streitenden Arias und Gutierre verhaften. Enrique freut sich, daſs die Abwesenheit Gutierres ihm die günstige Gelegenheit verschafft, seine frühere Geliebte in Ruhe besuchen und sprechen zu können.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

anbruch wieder einfinden. Seine Bitte wird ihm gewährt[1]). Zu Pferde begiebt sich der Connetable eiligst nach Belmonte. Hier versteckt er sich in dem Vorzimmer zu Blanches Gemach hinter eine spanische Wand, um von hier eine etwaige Unterredung zwischen Enrique und Blanche zu belauschen. In der That kommt Enrique durch die geheime Thür in Blanches Zimmer. Er sucht vor ihr zunächst seine Handlungsweise bei der Krönungsfeierlichkeit zu rechtfertigen, um sie dann mit seinen erneuten Liebesbeteuerungen zu bestürmen. Da tritt plötzlich der Connetable mit entblöfstem Degen aus seinem Versteck hervor. Es kommt zwischen ihm und Enrique zu einem erbitterten Kampf, in dem ersterer von letzterem durchbohrt wird[2]). Blanche wird bei dem Anblick ihres zu Tode getroffenen Gemahls von Mitleid ergriffen und eilt zu ihm, um ihm beizustehen; doch dieser wird von plötzlich neu erwachender Eifersucht gepackt. Er hat noch so viel Kraft, um ihr seinen Degen ins Herz zu stofsen. In einer rührenden Sterbeszene nimmt Blanche Abschied von ihrem Geliebten und ihrem Vater, nachdem sie jenen gegen diesen versöhnlich zu stimmen gewufst hat.

Wir sehen also, dafs die Katastrophe in der Novelle auf andere Weise herbeigeführt wird und sich vollzieht als in der Tragödie, dafs demnach in jener der Schlufs befriedigender ist und versöhnender wirkt, da ja der Mörder seine blutige That an seinem Opfer mit dem Leben büfsen mufs. Das Motiv des Zweikampfes der Nebenbuhler ist hier recht glücklich verwendet[3]). Dafs es Rojas nicht verwendet, hatte jedenfalls seinen Grund in der Anschauung seiner Zeit, dafs ein Unterthan nicht das Schwert gegen seinen Landesherren ziehen und sich in einen Kampf mit ihm einlassen durfte[4]). Lesage giebt seiner Novelle den üblichen Abschluss, indem er den Leser noch mit dem weiteren Schicksal der überlebenden Personen bekannt macht: „Le Roi conſerva toute ſa vie un tendre ſouvenir de ſon amante. Il ne put ſe réſoudre à épouſer Conſtance. L'Infant Don Pedre ſe joignit à cette Princeſſe & tous deux ils n'épargnerent rien pour faire valoir la diſpoſition du teſtament de Roger; mais ils furent enfin obligez de céder au Prince Enrique qui vint à bout de ſes ennemis“ (p. 79/80). Siffredi verläfst Sizilien mit seiner Tochter Porcie und begiebt sich mit ihr nach Spanien. Dieser Schlufs ist abweichend von Rojas von Lesage selbständig hinzugefügt worden.

Wie wir schon oben bemerkt haben, verdankt Lesage in seiner Novelle die Entwicklung der Handlung mit ihrer Steigerung und Spannung zum gröfsten Teil dem Rojas. Auch die Charaktere tragen im allgemeinen dieselben Züge wie die in C. p. v. Nur Constance, die bei Lesage nur einmal, in der Krönungsszene, hervortritt, zeigt sich liebenswürdiger und versöhnlicher als Rosaura; denn es heifst von ihr an der betr. Stelle: „Conſtance qui, par l'intérêt de sa gloire et par un sentiment de tendreſſe choiſit ce temps pour l'aſſurer de sa reconnoiſſance“. Vom Charakter des Connetable bei Lesage ist jedoch das Gegenteil zu sagen; er zeigt sich grausamer und wilder[5]). Als sein Eigentum in der Novelle darf der französische Autor eigentlich nur seine Darstellung und Sprache beanspruchen. Und das fällt hier um so mehr ins Gewicht, als gerade dem gewandten und fliefsenden Stil des französischen Meisters die Novelle neben dem Inhalte ihre Berühmtheit und

---

[1]) Bei Calderon erhält der gefangene Gutierre vom Kerkermeister auch die Erlaubnis, zur Nachtzeit zu seiner Gemahlin zu gehen, mit dem Versprechen, noch vor Tagesanbruch ins Gefängnis zurückzukehren.

[2]) Mit dieser Szene tritt bei Lesage die Schlufskatastrophe ein. — Das Motiv des Zweikampfes zwischen Enrique und dem Connetable hat vielleicht Lesage Calderons „El Médico de su honra“ entlehnt, wo auch ein Zweikampf zwischen D. Arias und D. Gutierre stattfindet, jedoch ohne tödlichen Ausgang.

[3]) Tieck, a. a. O. S. L u. LI, wundert sich, dafs sich der Erzähler eines so sicheren Motivs, wie der einstürzenden Wand, nicht bedient hat, das sehr wirksam in der Erzählung gewesen wäre, wirksamer noch als auf dem Theater, „wo dergleichen ins Lächerliche fallen kann“. — In der italienischen Novelle von Desdemona und dem Mohren wird das ähnliche Motiv verwendet (s. oben S. X, Anm. 1), während Shakspere in seinem „Othello“ es als nicht geeignet fallen läfst.

[4]) So wagt Don García in dem berühmtesten und bekanntesten Stück des Rojas „Del Rey abajo ninguno“ auch nicht, sein Schwert gegen Don Mendo, den Räuber seiner Ehre, zu erheben, weil er ihn für den König hält, und weil für ihn die Person des Königs geheiligt und unverletzlich ist. Aus demselben Grunde weist in Victor Hugos „Hernani“ Don Carlos den Zweikampf mit Hernani mit den Worten zurück: Je suis votre seigneur, le roi. Frappez; mais pas de duel. (II, 3.)

[5]) s. auch Tieck, a. a. O. S. L u. LI.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Beliebtheit verdankt. Lesage hat demnach gegenüber Rojas das Verdienst, seine Tragödie in Novellenform gebracht und so ihren Inhalt allgemein bekannt gemacht zu haben [1]).

Dank dem Umstande, dafs der Roman „Gil Blas“ des Lesage im 18. Jahrhundert und auch noch im Anfange unseres Jahrhunderts eins der gelesensten Bücher der Weltlitteratur war, ist auch unsere Novelle mit grofser Teilnahme gelesen worden und hat die Dichter verschiedener romanischer und germanischer Völker begeistert, sie in ein Trauerspiel zu verwandeln und auf die Bühne zu bringen, ohne dafs sie, mit Ausnahme eines einzigen, Carlo Gozzis, im geringsten ahnten, dafs die Novelle selbst schon ein in Prosa verwandeltes Drama ist. Jedenfalls haben sie mit richtigem Gefühle herausgefunden, dafs gerade diese Novelle des Lesage wegen ihrer bewegten Handlung sich zur Dramatisierung eignete. Hat doch auch L. Tieck, ehe er die spanische Quelle, die Tragödie des Rojas, entdeckt hatte, schon mit Bestimmtheit ausgesprochen, dafs „diese Novelle einer spanischen Komödie entnommen sei“; es sei daher leicht, eine solche Erzählung mit Glück wieder in ihr dramatisches Element zurückzuversetzen. Zugleich weist der deutsche Dichter und Kritiker darauf hin, dafs es einmal interessant sein werde, „das spanische Original mit diesen Kopien zu vergleichen, die erst durch das Medium der Erzählung auf einem sonderbaren Umwege zum Theater zurückgekehrt sind“ [2]). Und an anderer Stelle [3]) bemerkt er noch, „dafs sich wohl keiner der späteren dramatischen Dichter, welche diesen Gegenstand nach dem Gil Blas wieder für das Theater aufnahmen, sich mit dem Spanier messen dürfte“. Ob und inwiefern sich diese Behauptung Tiecks als richtig erweist, das wird nun die folgende Untersuchung über die auf der Novelle beruhenden dramatischen Bearbeitungen mit ergeben.

I. Goldonis Tragödie „Enrico re di Sicilia“ (1737).

Die erste Tragödie, welche nach der Novelle „Le Mariage de vengeance“ gedichtet worden ist, stammt von dem berühmten italienischen Lustspieldichter Carlo Goldoni, der im Jahre 1737 [4]) seinen „Enrico re di Sicilia“ verfafste. Er hatte wie mancher andere Lustspieldichter im Anfange seines poetischen Schaffens den Ehrgeiz, Tragödien zu dichten, und hatte schon vier geschrieben [5]), ehe sein „Enrico“ auf der Bühne erschien. Nach seiner eigenen Angabe verfafste er ihn, um der Schauspielertruppe Saint-Samuel in Venedig, in die der berühmte Arlecchino Sacchi mit seiner Familie eintrat, nach dessen Namen sie später benannt wurde, für die Karnevalszeit, also

[1]) Anmerkungsweise sei darauf hingewiesen, dafs Lesage bei Bearbeitung der Tragödie C. p. v. in Novellenform sich einer Ausgabe der Redaktion B bedient haben mufs, wie folgender Vergleich lehrt:

Rojas:	Lesage:
Enrique: ¿Qué haré? Mas si aqué la [Rosaura] dejo, Gano á Blanca, á quien adoro, Y si Blanca, el reino pierdo — Yo disimulo, y convengo En ello, que miéntras viene La dispensacion, intento Conjurando mis vasallos, Tenerlo todo desecho (I, Krönungsszene).	Il [Enrique] ne pouvoit ſe réſoudre à quitter Blanche, & partagé entre elle & l'intérêt de ſa gloire, il fut assez long-temps incertain du parti qu'il auoit à prendre. — — — — — — — — — — Il feignit de vouloir ſe ſoûmettre aux volontez de Roger, ſe propoſant, tandis qu'on solliciteroit à Rome la diſpenſe de ſon mariage avec ſa couſine de gagner par ſes bienfaits les Grands du Royaume. (p. 42/43).

Die Stelle vom päpstlichen Dispens findet sich in Redaktion A nicht.

[2]) a. a. O. S. XXVII.

[3]) a. a. O. S. XLI u. XLII.

[4]) s. Spinelli, Bibliografia Goldoniana, Milano 1884, p. 270; Rabany, Ch. (Dissertat.), De Goldonio Italicae scaenae correctore, Parisiis et Nantiaci 1893, p. 8, Anm. 1 u. Appendix, p. 151, und Rabany, Ch., Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie as XVIIIe siècle, Paris 1896, p. 30. — In letzterem Buche ist auf S. 393 bei „Enrico re di Sicilia“ eine Jahreszahl 1748 angegeben. Soll diese das Entstehungs- oder Druckjahr des Stückes angeben? Beides würde falsch sein; denn es widerspräche den bisherigen Angaben.

[5]) Es sind dies: Belisario (1733), Rosmonda (1735), Griselda (1735), Rinaldo di Montalbano (1736); s. Rabany, Carlo Goldoni, p. 30/31.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Anfang 1737, eine Neuheit für das Theater zu liefern [1]). Aber Goldoni fühlte sich, wie dies Rabany [2]) hervorgehoben hat, nicht auf die Dauer zur tragischen Muse hingezogen, da seine Gemütsart sich nicht zum tragischen Dichter eignete, und da er sehr geringe Erfolge mit seinen Trauerspielen erzielte [3]); auch beherrschte er nach Rabany die toskanische Sprache nicht genug, um sie für das Trauerspiel in ergiebiger Weise verwenden zu können. Er, der der Reformator der italienischen Komödie werden sollte, wandte sich vom Jahre 1738 an fast ausschliefslich seinem eigentlichen Schaffensgebiete, dem des Lustspiels, zu, auf dem er sich nach seinem eigenen Geständnis schon als Knabe von 8 Jahren versucht hatte, indem er den oben erwähnten italienischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts, Andrea Cicognini, nachahmte [4]).

Die Tragödie „Enrico re di Sicilia“ [5]) ist in versi sciolti, die Endecasillabi sind, geschrieben und hat fünf Akte, die wiederum Szeneneinteilung haben.

Dem Geschmacke der klassisch-französischen Tragödie, der damals fast in allen Litteraturen herrschte, konnte der junge Goldoni sich nicht entziehen. Daher beobachtet er im „Enrico“ genau die pseudo-aristotelischen Grundsätze der Einheit des Ortes und der Zeit. So giebt er im Scenario genau die Szenerie an: „La Scena rappresenta un Salone Reale con cinque porte corrispondenti“. Für jede der Hauptpersonen ist eine besondere Thür für ihr Auf- und Abtreten bestimmt. In einem Saale des Königsschlosses zu Palermo spielt sich also die ganze Handlung innerhalb 24 Stunden ab.

Da das Stück sich inhaltlich mit der Novelle des Lesage deckt und in Aufbau und Ökonomie nichts Wesentliches geändert worden ist, begnügen wir uns mit einer kurzen Analyse.

I. Akt. Liebesszene zwischen Enrico und Matilde. Das Paar wird durch die Ankunft Leonzios überrascht, der jenem die Nachricht vom Tode des Königs Ruggiero, seines Oheims, überbringt und ihm zugleich als Nachfolger auf dem Thron Siziliens huldigt. Als Zeichen seines Dankes überreicht Enrico Matilde ein mit seiner Namensunterschrift versehenes Blatt, das diese ihrem Vater übergiebt. Nach der Entfernung Enricos macht Leonzio seine Tochter auf die Unmöglichkeit ihrer Verbindung mit dem jungen König aufmerksam. Leonzio kommt es sehr gelegen, dafs, nachdem Matilde fort ist, Ormondo erscheint und ihn um die Hand seiner Tochter bittet. Vor der Krönungsszene treten Costanza, die Tochter des verstorbenen Königs, und Matilde, die beiden Nebenbuhlerinnen, einander gegenüber. Jene weifs aus dieser das Geständnis ihrer Liebe zu Enrico herauszulocken.

II. Akt. Krönungsszene: Sie hat denselben Verlauf wie bei Rojas-Lesage. Matilde erzählt darnach Leonzio und Enrico einen Traum, der nicht mifszudeuten ist. Sie sei von einem Throne, auf dem sie gesessen, plötzlich von dem hinuntergestossen worden, der sie hinaufgeführt. Enrico macht ihr durch verheifsungsvolle Andeutungen wieder Mut. Bald wird sie jedoch durch die Ankündigung ihres Vaters, dafs sie noch am selben Tage Ormondo heiraten soll, entmutigt. In einem Monologe beschliefst sie sich für die Falschheit ihres Geliebten dadurch zu rächen, dafs sie den ihr verhafsten Ehebund mit Ormondo eingeht.

III. Akt. Ormondo erzählt seinem Schwiegervater von seiner Begegnung mit einem Manne vor Matildes Thür in der Brautnacht und klagt eifersüchtig diese der Untreue an. Als sie fort sind, treten Matilde und Enrico auf. Aus ihrem Munde erfährt er, dafs sie schon mit Ormondo vermählt ist.

IV. Akt. Ormondo wird durch Riccardo, den Hauptmann der Leibwache, im Namen des Königs gefangen genommen. Costanza, die jetzt mehr in den Vordergrund tritt, und die Enrico wirklich liebt, beklagt sich gegen diesen über die Vernachlässigung, die er ihr widerfahren läfst.

---

[1]) s. Goldoni, Mémoires de Goldoni etc., Paris 1782, I, p. 322.

[2]) a. a. O. p. 8 (Dissertat.) u. p. 30 (Goldoni).

[3]) Goldoni, Mémoires, I, p 322.

[4]) Mémoires, I, p. 11, 12.

[5]) Es hat uns die Ausgabe Venezia 1740, Giuseppe Betinelli, vorgelegen; jedenfalls ist es dieselbe, auf die Spinelli, a. a. O. p. 270, hinweist. Was den Titel „Enrico terzo re di Sicilia“ anbelangt, den auch Stiefel in seiner Rezension so wiedergiebt, so beruht der Zusatz terzo auf einer Erfindung Gozzis, der in der Vorrede zu seiner Tragödie „Bianca“ diesen zuerst aufgebracht hat (p. 140).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sie will lieber auf seine Hand verzichten, wenn er sie nicht liebt, nicht aber auf den Thron ihres Vaters. Leonzio erscheint hierauf vor Enrico, um die Freilassung seines Schwiegersohnes zu erbitten. Auch Matilde kommt und verwendet sich für ihren Gemahl. Enrico bestürmt sie von neuem mit der Versicherung seiner unwandelbaren Liebe; doch sie will nicht wortbrüchig werden und die mit Ormondo eingegangene Ehe aufgeben.

V. Akt. Riccardo bringt Costanza die hochwillkommene Nachricht einer Verschwörung Pietros gegen seinen Bruder Enrico, der ihr zu ihrem Rechte verhelfen will. Ormondo kommt mit Leonzio, der ihn selbst aus dem Gefängnis geholt hat, hinzu. Noch ein drittes Mal versucht Enrico, Matilde zu sprechen und sie zu bewegen, den ungeliebten Ormondo zu verlassen und seine Gemahlin zu werden. Diese Szene führt die Katastrophe herbei; denn Ormondo, der ihre Unterredung belauscht hat, tritt plötzlich zwischen sie. Einem heftigen Wortwechsel zwischen Enrico und Ormondo droht ein Zweikampf zu folgen. Schon kreuzen sich ihre Degen. Auf den Waffenlärm eilen die Wachen herbei, denen Enrico den Befehl erteilt, Ormondo den Degen zu entreifsen. Dieser verteidigt sich, als die Wachen des Königs Befehl ausführen wollen, und wird hierbei tödlich verwundet. Er wird nun hinter die Szene geführt. Matilde eilt ihm nach, um dem Schwerverwundeten zu helfen. Bei ihrem Samariterdienste wird sie jedoch von dem sterbenden Ormondo, der sie für treulos und schuldig hält, unter Fluchen und Verwünschungen mit einem Dolche getötet. Der Tod beider, der nicht auf der Bühne erfolgt, wird von Riccardo Leonzio und Enrico berichtet. Dieser klagt Leonzio als Urheber des ganzen Unglücks an In der Schlufsszene erscheint Costanza und teilt Enrico mit, dafs er des Anrechts auf den Thron von Sizilien verlustig gegangen sei, da Pietro sich schon des ganzen Landes bemächtigt habe und sie mit diesem vereint das Land regieren werde. Enrico, welcher jetzt sieht, dafs alles verloren ist, eilt hinweg, um wenigstens kämpfend einen ehrenvollen Tod zu finden. Leonzio giebt den Überlebenden noch gute Lehren und stellt Enrico mit seiner ungestümen Leidenschaft als abschreckendes Beispiel hin.

Nach dem Argument, das Goldoni seinem Stücke vorausschickt, und das zugleich als Exposition mit dient, hat der König Ruggiero eine Tochter Costanza. Er hat seinen Bruder Manfredi aus Argwohn und Eifersucht in harter Gefangenschaft gehalten, in der dieser gestorben ist. Dieser Manfredi hat bei seinem Tode zwei Söhne hinterlassen, die ihr Oheim erziehen läfst: Enrico, den älteren, von Leonzio, gran Canceliere di Regno, und Pietro, den jüngeren, von Ormondo, Cavaliere del Regno. Zugleich wird bemerkt, dafs Enrico mit Matilde, der Tochter Leonzios, aufwächst und sich in sie verliebt. Dieses Argument hat Goldoni der Einleitung der Novelle des Lesage mit der geringfügigen Abänderung entlehnt, dafs er Costanza nicht die Tochter Matildes, der Schwester Ruggieros und Manfredis, die er überhaupt nicht kennt, sein läfst, sondern Ruggieros selbst [1]), und mit Recht; denn damit erhält die Bedingung des Testamentes des Königs, dafs sein Neffe als sein Nachfolger auf dem Throne von Sizilien seine Tochter heiraten soll, mehr Berechtigung; auch kann dann Costanza als Erbin des Thrones gegen Enrico ganz anders auftreten. Wie das Argument, zeigt auch das Personenverzeichnis der Tragödie genaue Übereinstimmung mit den Namen der Personen der Novelle. Nur den Namen Blanche hat Goldoni mit dem Namen Matilde vertauscht, der jedoch, wie wir wissen, auch bei Lesage vorkommt. Der Connetable, der bei Lesage wie bei Rojas keinen besonderen Namen hat, erhält bei Goldoni den Namen Ormondo [2]); er hat bei ihm auch nicht mehr den Titel „Connetable", sondern „Cavaliere del Regno". Ebenso erhält der Hauptmann der Leibwache, der bei Lesage keinen Namen hat, bei Goldoni den Namen Riccardo.

---

[1]) Goldoni hat sich hier ohne Zweifel an die historischen Verhältnisse angelehnt, wonach Konstanze eine Tochter Rogers II. von Sizilien ist Konstanze wurde kurz nach dem Tode ihres Vaters im Jahre 1154 geboren. Da dieser keinen männlichen Nachfolger hatte, war sie die berechtigte Erbin des sizilianischen Reiches. Daher lenkte die Prinzessin wegen ihrer glänzenden Aussichten die Blicke Friedrich Barbarossas auf sich, der sie für seinen Sohn Heinrich (VI.) zur Gemahlin auserkor (s. Schack, Geschichte der Normannen in Sizilien, Bd. II, S. 285 ff.).

[2]) Da dieser Name „Ormondo" sich sonst nirgends findet, wohl aber in einem Stücke Cicogninis „La donna più sagace fra l'altre", wo Ormondo der Name des Königs von Numidien ist, ist es sehr wahrscheinlich, dafs ihn Goldoni da entlehnt hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wie aus der Inhaltsangabe hervorgeht, folgt die Tragödie in der Entwicklung der Handlung Schritt für Schritt ihrem Vorbilde, der Novelle; ja an manchen Stellen finden sich sogar wörtliche Übersetzungen.

Es bleibt uns nur noch übrig, diejenigen Punkte zu beleuchten, in denen Goldoni von Lesage abweicht. Da fällt einem zunächst auf, dafs er die Rolle der Costanza, die bei dem Franzosen nur flüchtig skizziert ist, bedeutend erweitert, ja fast zu einer Hauptrolle gemacht hat, so dafs sie störend zwischen die Hauptpersonen Enrico und Matilde tritt[1]). Dafs Goldoni diesen Charakter liebevoll behandelt hat, gereicht seinem Stücke durchaus nicht zum Nachteil; im Gegenteil, es gewinnt dadurch mehr Kolorit, und die Handlung wird etwas reicher.

Wenn in der Katastrophe Enrico nicht mit Ormondo kämpft, sondern die Wachen auf diesen eindringen und ihn tödlich verwunden, so erscheint der Kampf zwar viel unritterlicher als bei Lesage; jedoch ist Goldoni insofern zu entschuldigen, als er der Anschauung der klassisch-französischen Tragödie folgte, wonach ein Fürst nicht mit seinen Unterthanen sich in einen Zweikampf einlassen durfte[2]). Allerdings mufs die dramatische Wirkung durch einen so ungleichen Kampf abgeschwächt werden. Dasselbe geschieht auch dadurch, dafs Goldoni Matilde und Ormondo hinter der Bühne sterben und ihren Tod nur durch den Bericht eines Boten melden läfst, ganz wie es die Kunstregel des klassischen Dramas der Franzosen verlangt[3]). Eine weitere Abweichung Goldonis von Lesage ist folgende: Während in der Novelle berichtet wird, dafs trotz der gemeinsamen Verschwörungspläne Constances und Pedres Enrique nicht besiegt werden konnte (ils furent enfin obligez de céder au Prince Enrique, qui vint à bout de ses ennemis), teilt in der letzten Szene bei Goldoni Costanza Enrico mit, dafs er des Thrones verlustig gegangen ist, da sie als rechtmäfsige Thronerbin seinen Bruder Pietro zum Gemahl auf dem Throne auserwählt hat; und zu gleicher Zeit meldet ihm Riccardo, dafs sein Bruder Pietro alle Zugänge zur Hauptstadt Palermo besetzt halte und vom Volke schon König genannt werde. Wenn auch darauf Enrico erwidert, im Kampfe entweder zu siegen oder zu sterben, so ist doch aller Wahrscheinlichkeit nach die Sache Enricos verloren und sein Untergang gewifs. Goldoni läfst also Enrico im Gegensatze zu Lesage untergehen, da er richtig gefühlt hat, dafs sein Held, der doch ebenso grofsen Anteil an der tragischen Schuld hat wie Matilde, sie wie diese mit dem Tode sühnen mufs.

Was die Charaktere in Goldonis Stück anbelangt, so sind sie denen der Novelle nachgezeichnet. Nur der Charakter Costanzas ist, wie wir schon oben sahen, besser und folgerichtiger durchgeführt, hauptsächlich deswegen, weil sie hier als Tochter und Erbin des verstorbenen Königs Ruggiero auftritt und Enrico anfangs in aufrichtiger Liebe zugethan ist, die sich aber bald in Hafs verwandelt, als sie merkt, dafs dieser falsches Spiel mit ihr getrieben hat. So ist sie für den Zuschauer in ihrem Handeln eine sympathischere Persönlichkeit als Matilde, deren Charakter hin- und herschwankt, und die schon deshalb nicht unsere Teilnahme erwecken kann, weil sie trotz der beruhigenden Versicherungen Enricos, die dieser ihr giebt, als sie ihm ihren Traum erzählt hat (II,2), bald danach sich von ihrem Vater bewegen läfst, sich dem Ormondo in die Arme zu werfen[4]).

In Bezug auf die Sprache unserer Tragödie ist anzuerkennen, dafs sie Goldoni leicht handhabt[5]), dafs seine Verse aber von geringem poetischen Gehalte sind und manchmal prosaischen Anstrich haben, wohl infolge des allzu engen Anschlusses an die Novelle, wie wir noch zeigen werden. Gegenüber der mit Bildern überladenen schwülstigen und dunkeln Sprache des Rojas bildet Goldoni mit seiner etwas nüchternen, einfachen und leichtverständlichen Ausdrucksweise allerdings ein heilsames Gegengewicht. Leider fehlt ihr aber der dramatische Schwung und die auflodernde Glut der Leidenschaften.

---

[1]) Enrico tritt in 18, Matilde auch in 18 und Costanza in 12 Szenen auf.

[2]) s. unsere Bemerkung oben S. XIX, Anm. 4.

[3]) vgl. beispielsweise den Bericht vom Tode des Hippolyt in Racines „Phädra“.

[4]) In diesem Punkte zeigt sich bei Goldoni eine gröfsere Inkonsequenz im Charakter Matildes und eine gröfsere Unwahrscheinlichkeit in der Handlung als bei Lesage-Rojas.

[5]) Dies widerspricht allerdings der Behauptung Rabanys, dafs Goldoni sich von der Tragödie zum Lustspiele wandte, weil er die toskanische Sprache nicht genügend beherrschte (s. oben S. XXI, Anm. 2).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aus den verschiedenen Beobachtungen, die sich teils auf die Handlung, teils auf die Charakteristik, teils auf die Sprache erstrecken, erklärt es sich zur Genüge, warum Goldonis Tragödie von schwacher Wirkung auf der Bühne gewesen ist. Und der Autor bestätigt dies selbst in seinen Memoiren[1]). Er will allerdings den geringen Erfolg seines Stückes dem Stoffe selbst zuschreiben: „il est des sujets malheureux qui ne sont pas faits pour réussir.“ Zugleich sucht er sich mit einem späteren Bearbeiter desselben Stoffes zu trösten, dem Franzosen Saurin, dem es mit seinem Stück ähnlich ergangen sei. Nach unserer Darlegung liegt jedoch die Hauptschuld nicht am Stoff, sondern an seiner Behandlung.

Anhangsweise wollen wir noch einige Stellen der Tragödie mit den entsprechenden der Novelle vergleichen, um die Art der Benutzung zu zeigen.

Lesage:

Vous pleurez, Madame, lui dit-il [Enrique], que dois-je penſer de la triſteſſe où je vous vois plongée? — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

Blanche:

Quand j'enviſage combien votre nouvelle grandeur va vous éloigner de moi, je vous avoue que j'ai de l'inquiétude. Un Monarque voit les choſes d'un autre œil qu' un amant, & ce qui faiſoit tous ſes deſirs quand il reconnoiſſoit un pouvoir au deſſus du ſien, ne le touche plus que foiblement sur le Trône. (p. 34.)

Siffredi:

Seigneur [lui dit ce Miniſtre], la nouvelle que je vous apporte aura de quoi vous affliger; mais la conſolation qui l'accompagne doit modérer votre douleur. Le Roi votre oncle vient de mourir. Il vous laiſſe par ſa mort héritier de ſon Sceptre. (p. 36.)

Enrique:

Sage Siffredi, je vous regarde toûjours comme mon père. Je ferai gloire de me régler par vos conſeils & vous regnerez plus que moi dans la Sicile. (p. 37.)

Blanche:

— — — — — — — — —

Que les careſſes de Conſtance verſent un poiſon dans ton cœur infidele! puiſſe ton hymen devenir auſſi affreux que le mien! Oui, traître, je vais épouſer le Connétable que je n'aime point pour me venger de moi-même, pour me punir d'avoir ſi mal choiſi l'objet de ma folle paſſion etc.

Monolog (p. 48).

[1]) a. a. O., I, p. 322.

Goldoni:

Enrico:

Voi piangete, o mia cara? E che degg'io
Dunque penſar della meſtizia voſtra?
— — — — — — — —

Matilde:

Ah quando penſo,
Che la nuova grandezza a me vi toglie,
Contenermi non poſſo.
— — — — — — — —
— — — — — — — —
— — — — Suole il Monarca
Con altr' occhi mirar, che quel d'amante;
E all' altezza del Trono in van s'innalza
Baſſo amor di Vaſſalla. (I,1)

Leonzio:

Signor, i' vegn[!]o apportator di nuove
Meſte inſieme, e gioconde. Il Re Ruggiero
Spirò l' ultimo fiato; e qui prendete
La cagion del dolor. Ma ſerenate
All' annunzio felice il voſtro ſpirto:
Voi l' Erede del Trono: Il Re Voi ſiete. (I,2.)

Enrico:

Leonzio Amico, anzi dirovvi: Padre,
Che tal sempre mi foſte, e tal ſarete.
Fia mia gloria ſeguir voſtri consigli.
Voi mi reggete, mi guidate al Trono,
Regolando i miei paſſi; anzi dovete
Voi regnar più di me. (I,2.)

Matilde:

— — — — — — — —

Sian veleno al tuo cor della novella
Tua Spoſa i vezzi. Orribile ti ſembri
Queſt' odiato Imeneo. — — — —
— — — — — — — —
Si, draditor, ſarà mio Spoſo Ormondo,
Ormondo, che non amo, anzi abborriſco.
Punirommi così d' aver mal ſcelto
Di mia folle paſſion l'indegno oggetto.
etc. Monolog (II,5).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die wörtliche Übersetzung, die geradezu Plagiat genannt werden kann, betrifft zwar nur Dialog- bez. Monologstellen der Novelle; wir sehen aber schon aus dem kurzen Vergleiche, dafs Goldoni seinem Vorbilde nicht nur inhaltlich, sondern hier und da auch sogar textlich sklavisch gefolgt ist. Als Entschuldigung für diese unselbständige Benutzung seiner Vorlage kann nur der Umstand geltend gemacht werden, dafs Goldoni bestellte Arbeit zu einem bestimmten Zeitpunkte liefern mufste[1]). Einen dauernden litterarischen, wie auch ästhetischen Wert darf demnach Goldonis Tragödie nicht beanspruchen.

2. Thomsons Tragödie „Tancred and Sigismunda" (1745).

Es dürfte nicht allgemein bekannt sein, dafs James Thomson, der durch Joseph Haydns Komposition berühmt gewordene Dichter der „Seasons", eine Anzahl Trauerspiele geschrieben hat. Kein Geringerer als Lessing hat in seiner „Theatralischen Bibliothek[2])" Thomson als Dramatiker gewürdigt und auf seine Vorzüge und Schattenseiten hingewiesen. Er hat selbst die Mühe nicht gescheut, zu einer Übersetzung seiner (Thomsons) Tragödien in deutsche Prosa, der sogen. Weisseschen[3]), die von verschiedenen Übersetzern herrührt, ein empfehlendes Vorwort zu schreiben[4]); ja Lessing hat sich sogar daran gemacht, die Tragödie „Tancred and Sigismunda" in deutsche Prosa zu übersetzen; er ist aber schon in den ersten Anfängen stecken geblieben, nämlich in der ersten Szene des ersten Aktes[5]).

Eine ausführliche Arbeit über Thomsons Trauerspiele war seit Lessing nicht wieder erschienen, bis es im Jahre 1890 G. Wenzel unternommen hat, eine mit grosser Wärme geschriebene Untersuchung über seine Tragödien zu veröffentlichen[6]). Was die Tragödie „Tancred and Sigismunda" im besonderen angeht, so erschien sie auf dem Theater zum ersten Male im Jahre 1745 (nach Lessing 1744), und zwar mit gutem Erfolge, so dafs sie eine Zeit lang ein Zugstück war Sie mufs zum ersten Male vor dem Jahre 1756 gedruckt worden sein, da ja die „Weissesche" Übersetzung schon 1756 erschienen ist. Ausgaben, in denen unsere Tragödie enthalten ist, erschienen 1761, 1762 (eine in 2 (4°) und eine in 4 (8°) Bänden), 1773[7]) und 1778. Aufser der deutschen Übersetzung vom Jahre 1756 erschien noch eine zweite ohne Angabe des Übersetzers im Jahre 1771, die von der ersten unabhängig ist[8]). Sie ist jedoch nur eine Sonderausgabe unseres Trauerspiels und hat weder Prolog noch Epilog wie die von 1756.

Das Stück hat einen Prolog und Epilog, die aber nach Wenzel ganz ohne Belang sind und daher in den meisten Ausgaben weggelassen werden. Es ist in Blankversen geschrieben und beobachtet nach dem Muster des klassisch-französischen Dramas die Regeln der drei Einheiten; doch hält Thomson sie nicht streng inne, zumal die des Ortes; denn obgleich unter dem Personenverzeichnis ausdrücklich angegeben ist, dafs die Handlung in Palermo spielt, wird im III. Akte die Szene still-

[1]) s. oben S. XX/XXI und dazu Anm. 1. — Zu verwundern bleibt nur, dafs Goldoni, obgleich er schon als Knabe von 8 Jahren eine Komödie Cicogninis bearbeitet haben will (s. oben S. XXI und dazu Anm. 4), bei Abfassung seines Stückes gar nicht dessen Tragödie „Il maritarsi per vendetta" benutzt hat. Entweder hat er sie gar nicht gekannt, oder er hat die Novelle aus bestimmten Gründen für seine dramatische Bearbeitung vorgezogen. In seinen „Mémoires", I, p. 322, giebt er übrigens selbst Lesages Novelle als Quelle für seine Tragödie an.

[2]) s. Lessings Werke XI (Hempel) S. 248 ff.

[3]) Ihr Titel lautet: Des Herrn Jacob Thomsons sämmtliche Trauerspiele etc. Mit einer Vorrede von Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig 1756.

[4]) s. auch Hempel XI_1 S. 855—860.

[5]) s. Hempel XI_2 S. 517 u. 518.

[6]) G. Wenzel, Kritisch-ästhetische Studien über James Thomsons Tragödien, in Herrigs Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen und Litteraturen, 1890, Bd. 84, S. 25—70.

Von neueren Arbeiten über Thomson sind noch erschienen:

a) G. Schmeding, Jakob Thomson, ein vergessener Dichter des 18. Jahrhunderts, Braunschweig 1889;

b) L. Morel, James Thomson, sa vie, ses œuvres, Paris 1896, Hachette.

[7]) Uns hat der 4. Bd. der Ausgabe 1773, die sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet, vorgelegen.

[8]) Ihr Titel lautet Tancred | und | Sigismunda | ein | Trauerspiel | in | fünf Aufzügen. | Aus dem Englischen | Herrn Jacob Thomsons. Frankfurt und Leipzig verlegts Michael Macklot 1771.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schweigend nach Belmont verlegt, wie dies deutlich aus III,1 hervorgeht, ebenso im IV. Akt und in V,4, wo der Ortswechsel noch besonders angegeben ist.

Ehe wir die Tragödie eingehender behandeln, wollen wir eine kurze Analyse derselben geben [1]).

Tancred ist im Hause Matteo Siffredis, des Grofskanzlers von Sizilien, als sein Pflegesohn zusammen mit dessen eigener Tochter Sigismunda erzogen worden. Er weifs nichts von seiner königlichen Abstammung bis zum Tode des Königs Wilhelms II., des „Guten". Da erst erfährt er aus Siffredis Munde, dafs er als Sohn des unglücklichen Manfred, den sein Bruder Wilhelm der „Böse", der Vorgänger und Vater Wilhelms des Guten und Constantias, seiner rechtmäfsigen Krone beraubt und ermordet hatte, als Nachfolger seines Vetters in der Regierung ausersehen sei In seiner Freude über diese Nachricht giebt er Sigismunda, mit der ihn schon seit dem Kindesalter innige Liebe verbindet, ein mit seiner Unterschrift versehenes Blatt mit der Weisung, es von ihrem Vater als Ehekontrakt zwischen ihnen ausfüllen zu lassen. Sobald Siffredi dieses Blatt von seiner Tochter erhält, weifs er sofort, zu welchem Zwecke er es als willkommenes Werkzeug gebrauchen will. Im Interesse des Staats ist er fest entschlossen, die eheliche Verbindung Tancreds mit seiner Tochter zu hintertreiben, zumal er weifs, dafs nach der Testamentsbestimmung des verstorbenen Königs Tancred nur unter der Bedingung den Königsthron besteigen soll, dafs er seine Base Constantia znr Frau nehme, widrigenfalls diese sich als Königin mit dem Sohne Barbarossas, Heinrich (VI.), vermählen soll. Daher kommt es Siffredi höchst gelegen, dafs Graf Osmond, der Connetable von Sizilien, ihn um die Hand seiner Tochter angeht, worein er auch sofort willigt.

Als man bei der Krönungsszene Siffredi das Testament Wilhelms des Guten verliest, fügt er eigenmächtig hinzu, dafs Tancred bereit sei, die Bedingungen desselben einzugehen, ja schon einen Ehevertrag zwischen ihm und Constantia mit seiner Unterschrift unterzeichnet habe. Bei dieser Feierlichkeit, der auch Sigismunda beiwohnt, und die nur berichtet, nicht dargestellt wird, mufs Tancred, um einen öffentlichen Skandal zu vermeiden, vorläufig gute Miene zu bösem Spiele machen; er ist aber fest entschlossen, Constantia nicht zu heiraten, sondern Sigismunda die geschworene Treue zu halten. Um sie über sein Verhalten während der Krönungsszene aufzuklären, beschliefst er, ihr durch seinen Freund Rodolpho einen Brief zu schicken. Sigismunda ihrerseits ist über das Benehmen ihres Verlobten ganz empört; sie wird von ihrem Vater und ihrer Freundin Laura in ihrem Glauben bestärkt, dafs Tancred sie um der Krone willen treulos verlassen und seine Hand Constantia reichen will. Von Rachegefühlen erfüllt, läfst sie sich von ihrem Vater bestimmen, Osmond die Hand zu reichen. Ihre Vermählung wird noch vor dem Eintreffen von Tancreds Brief vollzogen. In seiner Unterredung mit Sigismunda erfährt Tancred bald das Unglaubliche, dafs sie Graf Osmonds Weib sei. Die erregte Szene wird durch das plötzliche Erscheinen Osmonds unterbrochen. Es kommt zunächst nur zu einem heftigen Auftritt zwischen Tancred und dem Gemahl Sigismundas. Um ungestört seine frühere Geliebte sprechen zu können, läfst jener bald darnaeh Osmond von Rodolpho, seinem Vertrauten und Hauptmann der königlichen Leibwache, gefangen nehmen. Doch Goffredo, der Schlofshauptmann, gestattet diesem, während der Nacht das Gefängnis zu verlassen. Als Osmond in das Zimmer seiner Frau eintritt, trifft er Tancred in erregtem Gespräche mit Sigismunda. Er setzt ihn als den Räuber seiner Ehre in heftigen Ausdrücken zur Rede. Es kommt schliefslich zum Zweikampfe, und Osmond wird von Tancreds Degen durchbohrt. Tödlich verwundet stürzt er hin. Sigismunda eilt ihm zu Hülfe. Ehe er jedoch stirbt, stöfst er ihr seinen Degen in die Brust, um sich wenigstens durch ihren Tod an seiner treulosen Gemahlin und an ihrem Geliebten zu rächen. Vor Verzweiflung über den Tod Sigismundas will sich Tancred in sein Schwert stürzen; doch Rodolpho hält ihn davon zurück. Sigismunda scheidet ohne Groll und versöhnt mit ihrem Geliebten und ihrem Vater aus dem Leben. Siffredi bekennt an der Leiche seiner Tochter sein Unrecht, dafs er mit allen Mitteln eine Herzensneigung im Interesse der Politik unterdrücken zu können glaubte. Er spricht in den Schlufsworten die etwas hausbackene Moral aus, dafs die Eltern die Herzen ihrer Kinder nur sanft leiten, nicht tyrannisch brechen sollen.

---

[1]) s. ausführliche Inhaltsangabe bei Wenzel, a. a. O. S. 53—55.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aus der Inhaltsangabe ist ohne weiteres zu ersehen, dafs Thomsons Tragödie inhaltlich und in ihrem Aufbau auf Lesages Novelle beruht. Wie kommt es nun, dafs fast durchgehends die Namen der handelnden Personen geändert sind? Da Th. auch nirgends, nicht einmal im Prolog, mit einem Worte Lesages Novelle als seine Quelle angiebt, mufs man mit Recht den Verdacht schöpfen, dafs er es geflissentlich vermeiden wollte, sein Vorbild zu nennen [1]), zumal er im Gange der Handlung ihm zu sklavisch folgt. Doch es sollte ihm diese Verheimlichung seiner Quelle nicht lange glücken; konnte Th. sich doch selbst sagen, dass ein so bekannter Roman wie Gil Blas von allen Gebildeten seiner Zeit gelesen wurde, und dafs gerade die in ihm enthaltene Novelle „Le mariage de vengeance" als eine der interessantesten Episoden allgemein bekannt war. Kein Wunder also, dafs schon Lessing in dem Abschnitt „Leben des Herrn Jakob Thomson" [2]) als Quelle zu Tancred and Sigismunda den Roman Gil Blas angiebt. Irrig ist die Angabe Wülkers [3]), dafs Th. sein Stück nach dem Trauerspiel „Tancred und Gismonda", das 1568 zum ersten Male gespielt worden ist, gedichtet habe. Was zunächst den Titel unseres Trauerspiels angeht, so glaubt Stiefel [4]), dafs Th. ihn aus Boccaccios Decamerone entlehnt hat und zwar aus der 1. Novelle des 4. Tages, wo entsprechend benannte Personen, Tancredi und Ghismonda, vorkommen. Wir sind der Ansicht, dass Th. durch näher liegende nationale Litteraturerzeugnisse zur Wahl des Titels „Tancred and Sigismunda" veranlasst worden ist, und zwar durch das alte englische Trauerspiel „Tancred and Gismunda" [5]), das im Jahre 1568 zum ersten Male vor Königin Elisabeth von sieben Studenten gespielt worden ist. Bekanntlich ist es eine dramatische Bearbeitung der eben erwähnten Novelle Boccaccios. Wenn Th. nur die Novelle des Italieners gekannt hätte, so würde er wohl seinen Helden nicht Tancred, sondern Guiscard genannt haben, denn Tancredi ist dort der Vater Ghismondas und Guiscardo ihr Geliebter.

Die beiden Hauptpersonen, Tancred und Sigismunda, entsprechen genau den Hauptpersonen der Novelle des Lesage: Enrique und Blanche. Die Namen der anderen Personen, sowohl der Vorgeschichte als der Handlung selbst, ändert Th. ebenfalls, und zwar hat er Namen gewählt, die thatsächlich in der normannisch-sizilischen Geschichte vorkommen, offenbar um dadurch seinem Stücke einen historischen Hintergrund zu verleihen [6]). Von den Namen der französischen Novelle hat Th. nur Siffredi und Constantia beibehalten. Letztere tritt jedoch bei ihm nicht auf, jedenfalls deshalb nicht, weil bei Lesage Constance nur flüchtig erwähnt wird. Was die Namen Rodolpho, friend to Tancred, und Laura, sister of Rodolpho and friend to Sigismunda, angeht, so meint Stiefel (a. a. O.), dafs es von Th. erfundene Personen sind. Sie entsprechen aber auch Personen, die in der Novelle vorkommen: so ist Laura = Nise, Blanches Dienerin, und Rodolpho entspricht dem Hauptmann der Leibwache (ohne Namen). Allerdings haben sie bei Th. grössere und wichtigere Rollen erhalten; und insofern hat Stiefel recht, als er sagt, dafs Th. die unvermeidlichen Vertrauten nach dem Vorbilde des französischen Dramas nicht entbehren wollte. Endlich haben wir noch den

[1]) Schon L. Tieck spricht darüber seine Verwunderung aus: a. a. O. S. LI.

[2]) a. a. O. XI,1, S. 248. — Gerade dieser Umstand beweist, dafs, obgleich G. Wenzel (a. a. O.) von einem historischen Hintergrunde unserer Tragödie spricht, er sich doch durchaus nicht in der zeitgenössischen und späteren Litteratur (z. B. Tiecks Vorrede zu Marcos Obregon) nach einer mutmafslichen Vorlage umgesehen hat. Auch Stiefel spricht in seiner Rezension sein Befremden über diese Unterlassungssünde aus.

[3]) Geschichte der englischen Litteratur, Leipzig 1896, S. 143.

[4]) a. a. O. Sp. 85 ff.

[5]) Abgedruckt bei Dodsley, Old Plays, Bd. II, S. 155—233. Daselbst finden sich weitere Angaben über die Bearbeitungen der Novelle des Boccaccio im Englischen, Französischen und Lateinischen. — Den Namen Trancred wird Th. noch aus dem Grunde gewählt haben, dafs er in der sizilisch-normannischen Geschichte wirklich vorkommt. Denn Tancred „count of Lecce" ist der natürliche Sohn Rogers III. (II.) († 1149), Herzogs von Pouille, während Constanze die Schwester seines Vaters ist. Sie verläfst im Alter von 52 Jahren mit päpstlicher Einwilligung das Kloster, um Heinrich VI., den römisch-deutschen Kaiser, zu heiraten und damit ihre Herrschaftsansprüche auf Sizilien gegen Tancred um so wirksamer zu verteidigen und aufrecht zu erhalten (s. Matthieu Turpin, Histoire de Naples et de Sicile, Paris 1630, livre Ier, p. 10).

[6]) Auch die Erwähnung Heinrichs, des Königs von Rom, des Sohnes Barbarossas (V,2) beweist, dafs Th. gern Bezug auf historische Persönlichkeiten nimmt. Dieser Heinrich ersetzt bei Th. den Don Pedre des Lesage. Wie dieser den Thron Siziliens besteigen und die Hand Constances erhalten soll, wenn sich Enrique weigert, deren Gemahl zu werden, so Heinrich bei Th. gegenüber Tancred.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Namen einer der Hauptpersonen zu erwähnen: den Osmonds. Hinsichtlich des Charakters entspricht er dem des Connetable bei Lesage [1]). Da dieser bei Lesage keinen besonderen Namen hat, und da Th. ohne Zweifel das Bedürfnis empfand, ihm wie dem Hauptmann der Leibwache einen Namen zu geben, so nennt er ihn Osmond. Dieser Name erinnert unwillkürlich an „Ormondo" in Goldonis Tragödie „Enrico", der, wie wir gezeigt, genau dem Connetable der Novelle entspricht. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs Th., da er offenbar in der italienischen Litteratur bewandert war (besonders nach seiner italienischen Reise 1731), Goldonis Stück bald nach seinem Erscheinen kennen gelernt hat. Dafs er es als Vorlage neben der Novelle mit benutzt hat, dafür bieten sich sehr wenig greifbare Anhaltspunkte [2]).

Wie schon die Inhaltsangabe gezeigt hat, stimmt unsere Tragödie im Verlaufe der Handlung im allgemeinen mit ihrer Quelle, der Novelle, überein. Es bleibt uns daher nur übrig, die wichtigsten Abweichungen zu bemerken. So ist die geheime Thür in den ersten Akten von Th. ganz weggelassen worden, jedenfalls um die Einheit des Ortes zu wahren. Trotzdem kann er der Versuchung nicht widerstehen, in V,4 Tancred durch die geheime Thür in Sigismundas Zimmer treten zu lassen. Während bei Lesage Enrique, der Pflegesohn Siffredis, von seiner Abstammung und seinem Verhältnis zum König Roger weifs, ist Tancred bei Th. bis zur Nachricht vom Tode des Königs von seinem Pflegevater in dem Glauben gelassen und bestärkt worden, dafs er nicht königlicher Herkunft sei. Dieses Geheimnis der Abstammung ist eine glückliche Erfindung Th.'s, die kein anderer, ausser Saurin, aufweist; erscheint doch das Liebesverhältnis Sigismundas zu Tancred infolgedessen selbstloser und poetischer. Nicht so glücklich ist Th. mit der Weglassung der Krönungsszene gewesen, die doch verschiedene Momente zu einer wirksamen Steigerung bietet. Es wird von ihr ganz nach Art des klassisch-französischen Dramas nur als vollzogener Thatsache berichtet.

Ehe wir unser Urteil über Thomsons Tragödie abgeben, wollen wir nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, dafs sie von allen dramatischen Bearbeitungen der Rojasschen Fabel wohl die meisten, oft einander entgegengesetzten Beurteilungen erfahren hat. Der wärmste Beurteiler aus der neuesten Zeit ist G. Wenzel (a. a. O.). Er scheint wohl hauptsächlich aus Opposition gegen Hettners [3]) sehr scharfes Urteil über Th.'s Tragödien sich ihrer besonders angenommen und ihre guten Seiten etwas überschwänglich hervorgehoben zu haben. Doch muss man Wenzel die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dafs er auch hier und da Worte des Tadels findet und nicht ausschliesslich lobt, wie wir dies bei seiner Beurteilung unserer Tragödie besonders bestätigt gefunden haben. Wie Lessing, Johnson [4]), Prölfs [5]), Wülker u. a. rechnet Wenzel die Tragödie „Tancred and Sigismunda" zu Th.'s besten und wirkungsvollsten Stücken. Er rühmt besonders an ihm die „Darstellung vieler effektvoller Situationen und lebhafter Dialoge, die durch den Gegensatz in den Charakteren und die teilweise wirkungsvolle Schilderung von Leidenschaften gehoben werden". Auch findet er die Charaktere gut und scharf gezeichnet. Hätte Wenzel die Quelle Thomsons gekannt, so würde er wohl über die Charaktere anders und richtiger geurteilt haben. In dieser Hinsicht finden wir das Urteil Lessings treffender [6]). Die Ausstellungen, die Wenzel macht, beziehen sich auf einige Punkte der Handlung.

---

[1]) Tieck, a. a. O. S. LI, meint, der Charakter des Connetable weiche von dem bei Lesage ab, indem er „dem Könige, wie es der englische Zuschauer wohl erwartet, dreister und öffentlicher Trotz bietet". Wir können keinen so grofsen Unterschied herausfinden.

[2]) Folgende Anregungen hat vielleicht Th. von Goldoni erhalten: a) Bei Goldoni wirbt in einer besonderen Szene (I,6) Ormondo bei Leonzio Siffredi um die Hand seiner Tochter; dasselbe geschieht bei Th. von seiten Osmonds (II,2); b) Ormondo teilt vor seiner Gefangennahme seinem Schwiegervater den Plan mit, mit seiner jungen Frau das geräuschvolle Hofleben zu verlassen und um sich in die Stille seiner Besitzung zurückzuziehen (IV,1); bei Th. macht Siffredi Osmond den Vorschlag, seine junge Gemahlin, um sie vor den Nachstellungen Tancreds zu schützen, in den „heiligen Bezirk" eines Klosters zu bringen (V,2). — Bei Lesage ist kein solcher Gedanke ausgesprochen.

[3]) Hettner, Gesch. d. englischen Litteratur, 5. Aufl. 1894, S. 484—489.

[4]) S. Johnson, The Lives of the Poets, London 1783, IV, S. 258.

[5]) a. a. O. II,2, S. 330. Nach Prölss hat Th. den anhaltenden Bühnenerfolg hauptsächlich dem in seinem Stücke „eingemischten Rührenden" zu danken, das ja damals in den bürgerlichen Dramen beliebt und in der Mode war.

[6]) Lessing, a. a. O. XI,1, S. 249 behauptet gerade das Gegenteil von den Charakteren bei Th.; sie wären nicht genug unterschieden, da sie sich fast durchgängig auf einerlei Art ausdrückten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So tadelt er die ungeschickte Herbeiführung der Verwicklung durch den Betrug Siffredis, die unbesonnene Handlungsweise sowohl Tancreds als auch Sigismundas und die allzu grofse Breite in der Durchführung der Handlung, was besonders durch die ausgedehnte Exposition (I,1—4), in den langen Reden und Gegenreden und durch die grofse Redseligkeit störend hervortritt. Wie Lessing schon richtig hervorgehoben hat, ist Th.'s Hauptfehler der, „dafs er niemals wufste, wann er aufhören müsse, dafs er jeden Charakter so lange reden läfst, so lange noch etwas zu sagen ist". Die Folge davon sei, dafs „die Handlung während der gedehnten Unterredung still stehe und die Geschichte matt werde" [1]).

Wir pflichten im allgemeinen mit Stiefel (s. Rezension) auch dem schon angeführten Urteile Lessings [2]) über Th.'s Tragödie bei und möchten noch, besonders im Gegensatze zu Goldoni, seine grofse Selbständigkeit in der Diktion hervorheben. Auch ist seine Sprache edler, gefühlvoller, mit einem Worte poetischer als die des Italieners. Oft erhebt sie sich zu einem Pathos, das an Rojas erinnert; sie ist jedoch frei von Geschraubtheit und fliefst in gut gebauten Versen glatt dahin.

---

3. Saurins Tragödie „Blanche et Guiscard" (1763). [3])

Die Ausgaben, die Saurins Tragödie enthalten, sind folgende:

1., Blanche et Guiscard | tragédie imitée de l'anglais de Thomson | par M. Saurin | de l'académie française | nouvelle édition corrigé[e], et tel[le] qu'il (!) a été représen | -tée, pour la premiere fois, par les Comédiens | François à la Haye le 31 octobre 1767 | A la Haye | chez Le Febure, libraire 1767. [4])

2., Blanche et Guiscard, tragédie | représentée pour la première fois par les | Comédiens François ordinaires du Roi | le 25 Septembre 1763. [5])

3., Oeuvres choisies de Saurin. 1812, 12°

4., Répertoire du Théâtre Français, publié par Petitot.

Übersetzungen in andere Sprachen, ausser ins Italienische [6]) scheint Saurins Tragödie nicht gefunden zu haben.

Da Saurin ein sehr wenig gekannter Dichter des französischen Parnasses ist, so halten wir es für angezeigt, einige Nachrichten über sein Leben zu geben [7]).

Bernard-Joseph Saurin wurde in Paris im Jahre 1706 geboren. Er war Jurist und zwar Advokat beim Parlament. Er trat erst mit 40 Jahren als Dichter auf dramatischem Gebiet hervor. Im Jahre 1731 wurde er in die Akademie aufgenommen. Diese Aufnahme verdankt er seiner Tragödie „Spartacus", welche als seine beste gilt. Saurin starb als hochangesehener Mann und geschätzter Dichter im Jahre 1781. Er hat fast ausschliesslich Tragödien geschrieben. Ein Lustspiel „Les Mœurs du Temps" hat seinerzeit viel Beifall gefunden. Unser Dichter scheint in der englischen Litteratur bewandert gewesen zu sein, denn zwei seiner Stücke hat er nach englischen Stücken gearbeitet. Das sind „Beverley", Tragédie bourgeoise und „Blanche et Guiscard." Letztere

---

[1]) a. a. O. XI,1, S. 249.

[2]) Wir meinen natürlich nicht die überschwängliche Empfehlung, die L. Th.'s Tragödien in der Vorrede zur sogen. Weisseschen Übersetzung, Leipzig 1756, giebt, sondern sein Urteil über sein Trauerspiel in d. Theatral. Biblioth. (a. a. O. XI,1, S. 248 ff).

[3]) Da Saurins Stück in besonderem Verhältnis zu dem Thomsons steht, haben wir die zeitliche Reihenfolge der zu besprechenden Tragödien hier unterbrochen.

[4]) Sie befindet sich in einem Sammelband von sechs Tragödien verschiedener Autoren auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Es scheint eine unrechtmäfsige Ausgabe zu sein.

[5]) Enthalten im I. Bande der „Oeuvres Complettes de M. Saurin etc. Paris 1783⁴ (2 Bände) auf der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Nr. 1 und 2 haben uns vorgelegen.

[6]) Gozzi erwähnt in der Vorrede (p. 140) zur Ausgabe seiner Tragödie „Bianca", dafs Saurins Stück übersetzt und auf italienischen Bühnen gespielt worden sei.

[7]) Ausführliches über das Leben Saurins findet man im I. Bande der Ausgabe 1783.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erschien drei Jahre nach dem „Spartacus“ zum ersten Male auf der Bühne, also im Jahre 1763[1]). Dass sie nach „Spartacus“ abfallen musste, wird man, wenn man sie kennt, begreiflich finden. Soweit wir in Erfahrung gebracht haben, spricht S. nirgends von seinem Stücke als einer Nachahmung einer Tragödie Thomsons. Er verfährt in dieser Beziehung genau wie sein Gewährsmann selbst, der ja auch nirgends seine Quelle, Lesage, genannt hat. Ein Umstand, welcher darauf hinweist, dafs S. es vermeiden wollte, sogleich sein Vorbild merken zu lassen, ist der, dafs er nicht den Titel des englischen Stückes beibehalten hat. Er hält es also wie Thomson für nötig, seinen Helden andere Namen zu geben. Wie ist nun Saurin zu den Namen Blanche und Guiscard gekommen? — Offenbar hat er, da er Lesages Novelle gekannt hat, den Namen Blanche, der ja der Sigismunda Thomsons entspricht, gewählt. Und Guiscard hat er vielleicht angenommen, da dieser Name bei Th. selbst als der des Ahnherrn der normannisch-sizilischen Könige erwähnt wird[2]). Eine andere Vermutung, dass S. den Namen Guiscard noch anders woher genommen hat, ist die, dafs der in der englischen Litteratur belesene Dichter Drydens[3]) poetische Erzählung, die denselben Stoff wie Boccaccios Novelle (IV,1) behandelt, gekannt hat. Natürlich kann auch Saurin den Namen direkt aus Boccaccios Novelle entnommen haben. Da der Name Blanche vorkommt, so ist man, wenn man Th's Tragödie nicht kennt, zuerst versucht, für Saurins Tragödie Lesages Novelle als Quelle anzusehen. Nichts lag übrigens für Saurin, den Franzosen, näher als die Novelle des Lesage, nach der er sein Stück hätte dichten können. Doch es scheint, dass er es bequemer fand, nach einem Drama, das sich selbst schon auf die Novelle gründet, ein anderes zu verfassen. Dafs er dabei in den Fehler verfallen ist, sich zu eng an seine Vorlage anzulehnen, ja dafs sein Stück geradezu ein Plagiat des Thomsonschen genannt werden kann, wird uns ein eingehender Vergleich lehren. In dieser Beziehuug verhält sich Saurin zu Thomson wie Cicognini zu Rojas, oder wie Calderon in manchen seiner Stücke, wie „El Médico de su honra“ und „El Alcalde de Zalamea“, zu Lope de Vega, oder wie die „Sophonisbe“ des Claude Mermet zu Trissinos „Sofonisba“. Schon die Gegenüberstellung der Personenverzeichnisse beider Tragödien zeigt die sklavische Abhängigkeit Saurins von Thomson.

Thomson:	**Saurin:**
Tancred, Count of Lecce	Le comte de Guiscard
Matteo Siffredi, Lord High Chancellor of Sicily .	Siffredi, Grand Chancelier
Earl Osmond, Lord High Constable of Sicily . .	Le Comte Osmont, Connétable de Sicile
Rodolpho, friend to Tancred and Captain of the Guards	Rodolphe, frère de Laure et confident de Guiscard
Sigismunda, daughter of Siffredi	Blanche, fille de Siffredi
Laura, sister of Rodolpho and friend to Sigismunda	Laure, amie et confidente de Blanche
Scene: the city of Palermo in Sicily	La Scène est à Palerme et à Belmont[4]).

Der französische Dichter hat aber nicht allein die Personen Thomsons (mit Ausnahme der beiden Namensänderungen Blanche für Sigismunda und Guiscard für Tancred) und den Ort der Handlung vollständig beibehalten, sondern er hat auch die Fabel des englischen Stückes und den Gang der Handlung genau adoptiert, so dafs sich in Bezug auf die Oekonomie die französische Tragödie vollständig mit der englischen deckt. Es genügt daher, die Szenenfolge mit der bei Thomson zu vergleichen und etwaige Abweichungen und Umstellungen festzustellen.

---

[1]) Schon oben ist in einem der Titel (in Nr. 2) angegeben, dafs B. et G. 1763 zum ersten Male auf dem Theater dargestellt wurde.

[2]) Tancred, „ein Prinz von des mächtigen Guiscards Stamm“ (Tancred and Sigismunda V,2).

[3]) s. Dryden's Works, vol. III, p. 251. Übrigens ist der Titel „Sigismonda and Guiscardo“ bei Dryden zutreffender und richtiger als etwa Sigismonda and Tancred, wie ihn beispielsweise das alte Drama des 16. Jahrhunderts hat, da das Liebespaar bei Boccaccio Ghismonda und Guiscardo ist, während Tancredi der Vater Ghismondas ist.

[4]) Da S. bei der Lektüre von Thomsons Stücke erkannt hatte, dafs dieser die Einheit des Ortes nicht streng beobachtet, indem die Szene zwischen Palermo und Belmont wechselt, folgt er auch hierin genau seinem Vorbilde und giebt sogleich unter dem Personenverzeichnisse die Orte Palermo und Belmont als Schauplätze der Handlung an.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Im **I. Akte** folgt Saurin in den ersten fünf Szenen Thomson in der äufseren Einteilung sowie inhaltlich ganz sklavisch:

Thomson:		**Saurin:**
1. Sz. (Sigismunda, Laura)	=	1. Sz. (Blanche, Laure)
2. Sz. (Siffredi, Sigismunda, Laura)	=	2. Sz. (Blanche, Siffredi, Laure)
3. Sz. (Siffredi alone)	=	3. Sz. (Siffredi seul)
4. Sz. (Tancred, Siffredi)	=	4. Sz. (Guiscard, Siffredi)
5. Sz. (Tancred alone)	=	5. Sz. (Guiscard seul)

Die 6. Szene zwischen Tancred und Sigismunda, eine der schönsten Liebesszenen bei Thomson; in der Tancred Sigismunda das verhängnisvolle Blatt mit seiner Namensunterschrift übergiebt, hat Saurin ganz weggelassen. Er läfst Guiscard darüber seinem Vertrauten Rodolphe erst in II,1 berichten.

Im **II. Akte** nimmt Saurin verschiedene Umstellungen von Szenen vor: 1. Sz. (Guiscard, Rodolphe) = 9. Sz. (Tancred, Rodolpho). In dieser Szene berichtet Guiscard seinem Freunde den Verrat Siffredis, den dieser an ihrer (Guiscards und Blanches) Liebe bei der Krönungsszene, von der auch nur berichtet wird, begangen hat.

2. Sz. (Guiscard, Siffredi, Rodolphe) = 8. Sz. (Tancred, Siffredi, Rodolpho)
3. Sz. (Siffredi seul) = 1. Sz. (Siffredi alone)
4. Sz. (Siffredi, Osmont) = 2. Sz. (Siffredi Osmond). Die 3. — 7. Szene, die allerdings so gut wie nichts zur Entwickelung der Handlung beitragen, sondern sie eher aufhalten, läfst Saurin weg.

Im Anfang des **III. Aktes** giebt Saurin mit den Worten „La scène est à Belmont" sogleich den Ortswechsel an, da er aus der 1. Szene des III. Aktes bei Thomson ohne weiteres ersehen hat, dafs auch dort der Schauplatz der Handlung von Palermo nach Belmont verlegt worden ist.

1. Sz. (Blanche seule) = 1. Sz. (Sigismunda alone)
2. Sz. (Blanche, Siffredi) = 2. Sz. (Sigismunda, Siffredi)
3. Sz. (Blanche, Laure) = 3. Sz. (Sigismunda, Laura)
4. Sz. (Blanche, Siffredi, Osmont, Laure) = 4. Sz. (Siffredi,Osmond, Sigismunda, Laura);

Die 5. Szene, der Monolog Osmonds, ist bei S. weggelassen.

IV. Akt.

1. Sz. (Blanche seule) } = 1. Sz. (Sigismunda and Laura)
2. Sz. (Blanche et Laure) }
3. Sz. (Guiscard, Blanche, Laure) = 2. Sz. (Tancred, Sigismunda)
4. Sz. (Osmont et les acteurs précédents) = 3. Sz. (Tancred, Sigismunda, Osmond)
5. Sz. (Les précédents, Siffredi) = 4. Sz. (Tancred, Siffredi, Osmond)
6. Sz. (Osmont, Siffredi) = 5. Sz. (Osmond, Siffredi)
7. Sz. (Les précédents, Rodolphe à la tête des gardes) = 6. Sz. (Siffredi, Osmond, Rodolpho, guards).

V. Akt.

1. Sz. (Siffredi seul) = 1. Sz. (Siffredi alone)
2. Sz. (Siffredi, Osmont) = 2. Sz. (Siffredi, Osmond)
3. Sz. (Osmont seul) = 3. Sz. (Osmond alone)
4. Sz. (Blanche, Laure) = 4. Sz. (Sigismunda, Laura)
5. Sz. (Blanche seule) = 5. Sz. (Sigismunda alone)
6. Sz. (Blanche, Guiscard) = 6. Sz. (Tancred, Sigismunda)
7. Sz. (Blanche, Guiscard, Osmont) = 7. Sz. (Sigismunda, Tancred, Osmond)
8. Sz. (Les acteurs précédents, Siffredi) = 8. Sz. (Siffredi, Rodolphe, Laura, the same).

Hierzu ist noch zu bemerken, dafs S. viele Szenen von Th. stark kürzt, was bei manchen gar nicht unangebracht ist, da sie sehr langatmig sind. Solche verkürzte Szenen sind: II,2, III,2, IV,4, V,6, V,8. Die letzte Szene des ganzen Stückes, die bei Th. hochdramatisch ist, hat Saurin

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

jedoch so gekürzt, dafs die tragische Wirkung sehr beeinträchtigt wird. So hat er u. a. die versöhnenden Worte der sterbenden Sigismunda ganz unterdrückt. Man kann aber nicht blofs von einer sklavischen Nachahmung in der äufseren Einteilung in „B. et G.“ sprechen; auch inhaltlich finden sich stellenweise wörtliche Übereinstimmungen, wie einige Gegenüberstellungen zeigen werden.

Thomson:

Sigismunda:

Ah fatal day to Sicily! The king
Approaches his last moments?
— — — — — — — — — — — —

The death of those distinguish'd by their station,
But by their virtue more, awakes the mind
To folemn dread, and ftrikes a faddening awe:
Not that we grieve for them, but for ourfelves,
Left to the toil of life — And yet the best
Are by the playful children of this world,
At once forgot, as they had never been.
Laura, 'tis faid the heart is fometimes charged
With a prophetic fadness: Such, methinks,
Now hangs on mine. The king's approaching death
Suggests a thoufand fears. etc.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Laura, perhaps your brother knows him [Tancred]
[better
The friend and partner of his freeft hours!
What fays Rodolpho? Does he truly credit
This ftory of his birth?

Laura.

He has fometimes
Like you, his doubts; yet, when naturely weigh'd,
Believes it true. As for lord Tancred's felf,
He never entertain'd the flighteft thought
That verg'd to doubt; but oft laments his ftate,
By cruel fortune fo ill-pair'd to yours.
(Ausg. 1773, I,1).

Siffredi (alone).

My doubts are but too true — If thefe old eyes
Can trace the marks of love, a mutual paffion
Has feiz'd, I fear, my daughter and this prince,
My fovereign now — Should it be so? — Ah, there,
There lurks a brooding tempeft, that may fhake
My long concerted fcheme, to fettle firm
The public peace and welfare, which the king
Has made the prudent bafis of his will —
Away! unworthy views! you fhall not tempt me!
Nor interest, nor ambition fhall feduce
My fixt resolve — perifh the felfifh thought,
Which our own good prefers to that of millions! —
(I 3).

Saurin:

Blanche:

O jour pour la Sicile à jamais déplorable!
Du meilleur de nos Rois, ô perte irréparable!
— — — — — — — — — — — —

Triste effet du retour que chacun fait fur foi!
Nous n'éprouvons jamais un fi lugubre effroi,
Qu'alors que nous voyons de cette haute fphere,
Où la fplendeur du Trône éblouit le vulgaire,
Tomber ces Dieux mortels et semblables à nous,
Rentrer au fein commun d'où nous sortîmes tous:
Du néant des humains cette image frappante
Jette en l'âme glacée une sombre épouvante
Je ne fçais, chere Laure .... En ce fatal moment
Je fens que dans mon cœur un noir preffentiment
Se mêle à l'intérêt de la perte publique.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Ton frere qu'à fon fort un tendre intérêt lie,

Rodolphe ne croit-il que ce qu'on en [de sa naissance]
[publie?

Laure.

Comme vous il balance, et dans l'obfcurité
Son efprit incertain cherche la vérité.
Mais Guifcard plein d'ardeur et sans le moindre doute,
Ne penfe qu'à s'ouvrir une brillante route;
Il se plaint que le Ciel de fon bonheur jaloux
Ait rendu fon deftin fi peu digne de vous.
(Ausg. 1767, I,1).

Siffredi (seul).

Ah! je n'en doute plus, ils s'aiment. O malheur! ...
J'aurois dû le prévoir; je vois avec douleur
Que, du fond de la nue, une horrible tempête
Déjà sourdement gronde, et roule sur ma tête.
Guiscard souscrira-t-il aux volontés du Roi?
De l'hymen de Constance on lui fait une loi:
Le repos de l'Etat sur cette loi se fonde;
Et s'agit-il pour moi de l'Empire du Monde?
Je dois de tout mon sang, s'il le faut, la sceller.
(I,3).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Tancred.

Thy life ſhall anſwer for it!

Osmond.

Ha! my life! —
It moves my ſcorn to hear thy empty threats.
When was it that a Norman baron's life
Became so vile, as on the frown of kings
To hang? — Of that, my lord, the law muſt judge:
Or if the law be weak, my guardian ſword —
(IV,3).

Guiscard.

Mais, Connétable, apprends qu'il y va de ta tête.

Osmont.

Ma tête? Apprends, Guiſcard, que ceux dont je deſcends
Ne la ſoumirent point à l'ordre des tyrans:
Des fiers enfans du Nord la belliqueuſe race
Sçait repouſſer l'outrage, et brave la menace.
— — — — — — — — — — — — —
Notre épée a ſes droits, ſi le Sceptre a les ſiens.
(IV,5).

Das einzige Verdienst, das Saurin für sich beanspruchen darf, ist, daſs er im allgemeinen die allzu redseligen Charaktere Thomsons sich kürzer und prägnanter ausdrücken läſst, und daſs er oft Szenen, die zur Entwickelung der Handlung nichts Wesentliches beitragen, ja ihren Gang aufhalten, einfach wegläſst, wie er dies mit II, 3–7 und III,5 gethan hat. Doch verfällt er hier und da in das andere Extrem, die übergroſse Kürze, die sich auch störend fühlbar machen kann, wie wir dies schon betreffs der Katastrophe (V,8) bemerkt haben[1]).

Was die Sprache in Saurins Stück anlangt, so ist sie zwar nicht so feierlich und pathetisch wie die Corneilles, doch ist sie dem Charakter der Tragödie angemessen: würdig und einfach. Auch seine Alexandriner sind richtig gebaut und lesen sich glatt. Sie finden auch den Beifall mancher französischer Kritiker. So sagt Voltaire, ein Freund Saurins, sie seien nach dem Muster des grossen Corneille (sur l'enclume du grand Corneille) gebaut. Vapereau[2]) nennt sie „vers heureux". Nur die „Nouvelle Biographie générale" nennt sie „vers prosaïques".

Vergleicht man Saurins „Blanche et Guiscard" und Goldonis „Enrico", so muſs man sie in Bezug auf ihr Abhängigkeitsverhältnis und ihren ästhetischen Wert auf gleiche Stufe stellen: sie sind zu wenig original, da sie ihrer Quelle zu eng sich anschlieſsen. Daſs sie nur mittelmäſsige Stücke sind, zeigt schon der Umstand, daſs sie beide nach dem Zeugnisse Goldonis[3]) und Gozzis[4]) auf keiner Bühne irgendwie Beifall fanden und Erfolg aufzuweisen hatten. Saurin unterscheidet sich insofern vorteilhaft von Goldoni, als er nicht wörtlich aus seiner Quelle übersetzt, sondern ihre Gedanken in eine andere Form umgieſst, während Goldoni wiederum das vor Saurin voraus hat, daſs er in der Ökonomie seines Stückes und in der Behandlung mancher Charaktere, wie den Costanzas, selbständiger verfährt.

---

4. Pio dal Borgos Tragödie „Il Matrimonio di Vendetta". (1751.)

Da wir erst während der Drucklegung unserer Abhandlung von der Verwaltung der Biblioteca nazionale Vittorio Emmanuele in Rom, an die wir uns wegen einer Inhaltsangabe des Stückes Pio dal Borgos gewendet hatten, Nachricht erhalten haben, konnten wir nicht mehr zu einer eingehenden Besprechung der Tragödie „Il Matrimonio di Vendetta" gelangen. Wir müssen uns daher begnügen, einige kurze Angaben über Titel, Herausgabe und Aufführung der Tragödie, sowie über die Persönlichkeit des Verfassers zu machen.

Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Professor Stiefel ist die Tragödie „Il Matrimonio di vendetta" im Jahre 1751 bei Carrotti in Pisa erschienen. Unser Dichter selbst stammt auch aus Pisa, woselbst er immer gelebt hat. Seinem bürgerlichen Berufe nach war er Advokat, und zwar einer der berühmtesten seiner Zeit. Von seinen hauptsächlichsten Werken sind bemerkenswert: 1. La Berenice, dramma; 2. I Trionfi di Goffredo in Gerusalemme, componimento storico poetico

---

[1]) Denselben Tadel der übergroſsen Kürze spricht auch die „Nouvelle Biographie générale" (Hœfer), Paris 1864, aus: „les événements s'y succèdent avec trop de précipitation"; dasselbe bemerkt Michaud, Biogr. universelle: „Les événements s'y succèdent d'une manière trop rapide; et le dénouement, prévu d'avance ne produit aucun effet".

[2]) Dictionnaire universel des littératures.

[3]) Mémoires, I, p. 323.

[4]) Vorrede zu „Bianca", S. 140/141.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(1739); 3. Il Matrimonio di vendetta, tragedia in prosa, in Pisa per il Carrotti 1751 (8⁰) [1]. Aufgeführt wurde unsere Tragödie zum ersten Male in Pisa im Frühling des Jahres 1751 von den „Academici Misaponi“ [2]. Dem Titel nach zu schliefsen, der eine wörtliche Übersetzung von „Le mariage de vengeance“ ist, geht zweifellos die Tragödie Pio dal Borgos auf Lesages Novelle zurück.

5. Vincenzo Manzoli del Montes Tragödie „Bianca e Enrico“. (1771.)

Im 8. Decennium des 18. Jahrhunderts erschienen in Italien allein drei dramatische Bearbeitungen der „Mariage de vengeance“ des Lesage. Die erste von ihnen, die Tragödie „Bianca e Enrico“ des Grafen Manzoli del Monte, erschien im Jahre 1771, und zwar soll sie nach Lessing [3]) in Modena in jenem Jahre zum ersten Male gedruckt worden sein. Sie wurde zunächst im Jahre 1795 ohne Angabe des Verfassers und Übersetzers ins Deutsche (Prosa) übertragen [4]). Eine andere deutsche Übersetzung (Prosa), die wir auf der Dresdner Königl. Bibliothek gefunden haben, erschien im Jahre 1797, ebenfalls ohne Angabe von Verfasser und Übersetzer [5]). Entweder ist diese Übersetzung ein Abdruck der Ausgabe von 1795, oder es ist eine selbständige Übersetzung des italienischen Originals. Nach dem durch die italienische Form des Namens Heinrich abweichenden Titel scheint uns das letztere der Fall zu sein. Eine bestimmte Entscheidung konnten wir nicht treffen, da wir die Ausgabe von 1795 zur Vergleichung nicht zu erlangen vermochten. Im Jahre 1800 erschien in Amsterdam eine holländische Übersetzung defselben Trauerspiels, aber nicht des italienischen Originals, sondern einer der deutschen Übersetzungen. Ihr Titel lautet: „Blanka en Henriko“ | Treurspel | Uit het Hoogduitsch [6]). Nach der italianisierten Form „Henriko“ zu urteilen, scheint die holländische Übersetzung eher auf der deutschen Übersetzung von 1797 als auf der von 1795 zu beruhen. Aus dem Personenverzeichnis geht dies noch deutlicher hervor, da alle Namen italienische Form haben, gerade wie in der deutschen Übersetzung von 1797. Über die Persönlichkeit des Dichters Manzoli del Monte haben wir nirgends etwas in Erfahrung bringen können, ebenso wenig darüber, ob das italienische Original in Prosa oder in Versen abgefafst ist. Bei der Besprechung unseres Trauerspiels müssen wir uns mit der deutschen Übersetzung begnügen.

Inhaltsangabe.

Der Ort der Handlung ist nicht einheitlich wie bei Goldoni; sie geht teils in Belmonte, teils in Palermo vor sich, und hier wiederum bald im königlichen Schlosse, bald im Palast der Prinzessin Mathilde, bald in dem des Prinzen Manfredo.

I. Akt. Bertha, die Vertraute Blancas, berichtet dem Mönche Alaldo, dem Erzieher und Beichtiger Blancas, von deren Vermählung mit dem Connetable Guido, Grafen von Celano, und dem betrübenden, unheilverkündenden Vorkommnis, dem schweren Ohnmachtsanfalle Blancas vor dem Traualtar. Darnach treten der Grofskanzler Leontio und seine Gemahlin Clementia auf. Diese teilt ihrem Gemahl ihre Besorgnisse über die Gemütsverfassung ihrer Tochter Blanca mit; zugleich verhehlt sie ihm ihre Furcht nicht, die sie vor dem Grafen Guido hegt, und spricht die Vermutung aus, dafs ihre Tochter schon vor ihrer Vermählung mit dem Grafen an einen andern ihr Herz verschenkt habe, und zwar an keinen geringeren als an Enrico, den jungen König. Leontio sucht sie von diesem Verdachte abzubringen, indem er betont, dafs sich doch Enrico nach dem Wunsche des verstorbenen Herrschers mit der Prinzessin Constantia, seiner Cousine, vermählen werde. Kaum hat

[1]) Ein Exemplar dieser unseres Wissens einzigen Ausgabe befindet sich auf der Biblioteca nazionale Vittorio Emmanuele in Rom.

[2]) s. Mazzuchelli, Scrittori d'Italia, 1772, t. II., parte III, p. 1761. — Nach der „Nouvelle Biographie générale“ stammt Pio dal Borgo aus Siena. — Herr Prof. d'Ancona (Pisa) schreibt uns, dafs noch ein Nachkomme des Dichters in Pisa lebt.

[3]) s. Hempel XIX, S. 622. — Diese Ausgabe 1771 befindet sich auf der Biblioteca nazionale Vittorio Emmanuele in Rom.

[4]) Blanka und Heinrich, Hannover bei Ritscher 1795.

[5]) Blanka und Enrico, Grätz (= Graz) 1797.

[6]) In der Sammlung „Zedelyk Schouw-tooneel der menschelyke hartstochten en dadden etc., 7de Deel, 1ste Stuk“. Herrn Hedevries, Bibliothekar der Universitätsbibliothek zu Leiden, sei an dieser Stelle für gütige Mitteilungen über Titel und Personenverzeichnis des Stückes herzlichst gedankt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Clementia ihren Gemahl verlassen, da kommt Guido und teilt seinem Schwiegervater mit, dafs in der Nacht, die seiner Vermählung mit Blanca gefolgt sei, unter den Fenstern ihres Zimmers jemand ihren Namen mit „buhlerischem Schmachten" gerufen habe. Leontio sucht alles einem Traume zuzuschreiben und seinen Verdacht zu zerstreuen. In einem Monologe spricht Leontio seine Befürchtungen über das Unheil aus, das er durch die Vermählung Blancas mit dem ungeliebten Connetable angerichtet hat.

II. Akt. Enrico erzählt seinem Bruder Manfredo, den er für treu und ergeben hält, der aber in Wirklichkeit sein gröfster Feind und Gegner ist, von dem Betruge, den Leontio bei der Krönungsfeier mit einem mit seiner Namensunterschrift versehenen Blatte an ihm verübt hat. Er habe den frechen Betrüger nicht ohne weiteres Lügen strafen können, und zwei Tage lang sei es ihm nicht möglich gewesen, seine Geliebte, die alles habe mit anhören und ansehen müssen, über das Vorgefallene aufzuklären und zu trösten. Vergebens habe er sie dann auf dem Landsitze Leontios zu sprechen gesucht. Manfredo teilt hierauf seinem Bruder mit, dafs der Connetable schon seit einigen Tagen in der Absicht in Belmonte weile, um bei Leontio um die Hand Blancas anzuhalten. Er rät ihm, den Grafen gefangen setzen zu lassen, damit so jedes Hindernis zu seiner Verbindung mit Blanca aus dem Wege geräumt sei. Manfredo giebt seinem Bruder diesen Rat, damit der Connetable dann um so geneigter sei, sich an einer Verschwörung gegen Enrico zu beteiligen. Enrico giebt hierauf Thuscio, dem Hauptmann seiner Leibwache, den Befehl, den Connetable gefangen zu nehmen.

In Manfredos Palast erfährt bald darnach Graf Guido von diesem, dafs Enrico ihn Blancas wegen gefangen nehmen lassen will. Der Connetable schäumt vor Wut; doch Manfredo ermahnt ihn zu besonnenem Handeln. Ein Szenenwechsel versetzt uns hierauf in den Palast der Prinzessin Mathilde, die ihrer Tochter Constantia heftige Vorwürfe macht, dafs sie immer noch Zuneigung zu Enrico hege, trotzdem er ihr offen seine Gleichgiltigkeit an den Tag gelegt habe.

III. Akt. Im Schlofsgarten von Belmonte erzählt Blanca ihrer Freundin Bertha einen Traum: ein Räuber habe versucht, sie fortzuführen, aber ein Jüngling sei herbeigeeilt, sie zu befreien; schliefslich sei sie jedoch von jenem mit in einen Abgrund hinabgerissen worden. Als Blanca noch im Garten ist, erscheint Enrico. Seine Vermutung, dafs Blanca schon die Gemahlin des Connetable sei, wird ihm aus ihrem Munde selbst bestätigt. Sie teilt ihm noch mit, dafs sie aus gerechter Empörung über seine vermeintliche Treulosigkeit sich zu diesem verzweifelten Schritte entschlossen habe. Andererseits erfährt nun Blanca von Enrico, dafs ihr Vater an allem Unglück schuld sei. Dieser giebt nun in der folgenden Szene dem aufgebrachten Enrico die Gründe seiner Handlungsweise an. Er habe den letzten Willen des verstorbenen Königs Rogerio, dafs sein Nachfolger auf dem Throne sich mit Constantia vermählen solle, als heiliges Vermächtnis angesehen und dementsprechend gehandelt, um ihm (Enrico) die Krone zu sichern und das Land vor einem blutigen Bürgerkriege zu bewahren. In derselben Szene erfährt Leontio von der Verhaftung Guidos auf Befehl des Königs. Er befürchtet nun das Schlimmste für den Staat, einen Bürgerkrieg, da sein Schwiegersohn sich für die ihm angethane Unbill durch eine mit Manfredo und Mathilde gegen Enrico angestiftete Verschwörung rächen werde.

IV. Akt. Die Handlung spielt zunächst im Palaste der Prinzessin Mathilde, wo diese ihrer Tochter rät, Enrico, der wegen seiner Liebe zu Blanca des Thrones sowieso verlustig ginge, zu vergessen und gegen Manfredo, den nächstberechtigten Thronerben, sich recht freundlich und entgegenkommend zu zeigen. Dieser erscheint auch bald selbst, um Mathilde den Verschwörungsplan gegen Enrico mitzuteilen. Unterdessen ist Enrico nach Belmonte geeilt, um Blanca von neuem zu sprechen. Er trifft sie im Garten und beschwört sie, vom Connetable abzulassen und die seinige zu werden, die Kirche könne das ihr verhafste Band wieder lösen. Ihr Gespräch wird durch die Dazwischenkunft des Grafen gestört. Blanca flieht Es entbrennt ein heftiger Wortwechsel, der schliefslich in einen Zweikampf übergeht, in dem Guido vom Degen Enricos durchbohrt zu Boden sinkt.

V. Akt. Zwischen dem vierten und fünften Akte vollzieht sich der Schlufs der Katastrophe: Bertha erzählt dem Mönche Alaldo, dafs Blanca von ihrem eigenen Gemahl mit einem Dolche den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Todesstofs erhalten habe; dieser sei dann ruhig, da er sich für gerächt gehalten, verschieden. Im weiteren Verlaufe dieses Aktes sieht man Clementia an der Leiche ihrer Tochter in rührende Klagen ausbrechen. Leontio kommt hinzu und sucht seine Gemahlin zu trösten. Während sie noch an der Leiche ihrer Tochter weilen, kommt Enrico hereingestürzt. Er bricht in laute Klagen aus und ist dem Wahnsinn und der Verzweiflung ebenso nahe wie Clementia. Er kommt erst wieder zur Besinnung, als Leontio ihm Mitteilung macht, dafs die Flamme des Aufruhrs in den Strafsen Palermos lodere, und dafs er gegen seinen Bruder Manfredo, das Haupt der Verschwörung, sofort das Schwert ergreifen müsse, um nicht zu unterliegen. Jetzt erst wird Enrico inne, dafs sein Bruder, dem er bisher blind vertraut hatte, ein treuloser Verräter sei. Bald erscheint Thuscio, um ihm zu melden, dafs der Aufstand niedergeschlagen sei, dafs man Manfredo und Mathilde gefangen genommen, und dafs Constantia, „empört über die Härte und Grausamkeit ihrer verächtlichen Mutter", sich selbst den Tod durch Gift gegeben habe. Der letzte und einzige Trost in all dem Harm und Unglück bleibt Enrico, dafs er seinen Bruder noch nicht ganz verloren habe.

Manzolis „Bianca e Enrico" zeigt wie die anderen bisher besprochenen Tragödien eine auffällige Übereinstimmung mit der Novelle des Lesage. Wenn sich einige Abweichungen finden, so sind sie jedoch nur nebensächlicher Natur. So treten hier mehrere Personen handelnd auf, die Lesage in der Vorfabel nur flüchtig skizziert, und welche die anderen Dramatiker nur in der Exposition erwähnen. Solche Charaktere sind: Mathilde, die Mutter Constantias, Manfredo[1]), der Bruder Enricos, Clementia, die Gemahlin Leontios und Mutter Blancas, und der Mönch Alaldo.

Was Clementia, die Mutter Blancas, betrifft, so hat ihr Lesage gar keinen besonderen Namen gegeben. Es wird dort von ihr nur gesagt, dafs sie bei der Geburt ihrer zweiten Tochter Porcie gestorben sei. Die Rolle des Mönches Alaldo ist von Manzoli selbständig dem Stücke hinzugefügt worden, jedenfalls nach dem Vorbilde der italienischen Novelle, wo der Mönch eine typische Figur ist[2]). Constantia tritt nach dem Vorbilde der französischen Novelle auch in unserer Tragödie als handelnde Person auf; doch spielt sie hier eine gröfsere Rolle als dort. Vielleicht ist Manzoli hierzu durch das Beispiel Goldonis angeregt worden, der ja auch in seinem „Enrico" der Costanza eine wichtige Rolle zuerteilt. Zwei Nebenpersonen weist noch Manzolis Stück auf, die schon bei Thomson-Saurin vorkamen: es sind dies Thuscio, der Hauptmann der Leibwache, der dem Rodolphe entspricht, und Bertha, die Freundin Blancas, die bei Saurin Laure heifst. Auch für den Connetable hat Manzoli einen neuen Namen: „Guido, Graf von Celano", erfunden.

Wenn man die Anfangsszene des ersten Aktes liest, so scheint es, als ob das Stück in seiner Handlung einen ganz anderen Verlauf nehmen wollte. Doch bald wird man inne, dafs unser Dichter nur an einem anderen Punkte als die anderen Bearbeiter einsetzt. Er führt den Zuschauer sogleich in medias res hinein, indem er sein Stück mit der Schilderung der Verhältnisse nach der vollzogenen Vermählung Blancas mit dem Connetable beginnen läfst. Während in den anderen Tragödien diese Vermählung den Höhepunkt des ganzen Dramas nach vorangegangener steigender Handlung bildet, hebt hier das Stück sogleich mit der fallenden Handlung an; es fehlen also erregendes Moment und Steigerung. Hierin haben wir unbedingt einen technischen Fehler im Aufbau des Ganzen zu erblicken, was sich auch noch im weiteren Verlauf der Handlung zeigt. So müssen aufser der eigentlichen Exposition noch die der Vermählung voraufgehenden Ereignisse in langen Berichten, die mit Schilderungen von Seelenzuständen und moralischen Betrachtungen untermischt sind, mitgeteilt werden. Daher schreitet die Handlung in den beiden ersten Akten nur langsam vorwärts. Hierzu trägt auch der Umstand noch bei, dafs Manzoli bei der verhältnismäfsig einfachen Handlung eine Reihe neuer Personen eingeführt hat, die durchaus nicht fördernd in dieselbe eingreifen. Und anstatt dafs das Stück mit der Katastrophe am Ende des IV. Aktes, wo der Connetable im Zweikampf gegen Enrico fällt, einen wirksamen Abschlufs findet, wird noch ein fünfter Akt hinzugefügt, der so gut wie keine Handlung enthält. Nicht einmal die Ermordung Blancas durch die Hand des Connetable vollzieht sich vor den Augen der Zuschauer auf der Bühne, sondern wird nur

[1]) Der Name Manfredo entspricht dem Mainfroi der Novelle, daselbst ist er jedoch der Bruder des Königs Roger und der Vater Enriques und Pedres.

[2]) Man vergleiche die Rolle des Mönches Lorenzo in Shakspeares „Romeo und Julia", die von ihm der Novelle Bandellos entlehnt ist.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

berichtet. Diesem Berichte folgen Klagen Clementias und Enricos an der Leiche Blancas, die dann wieder durch die Meldung eines Aufruhrs und seiner Unterdrückung unterbrochen werden. Dadurch wird die Geduld des langmütigsten Zuschauers auf eine harte Probe gestellt, und seine Teilnahme am Geschicke der Hauptpersonen mufs sich sehr abschwächen[1]).

Die grofsen Fehler, die das Stück aufweist, werden nur zu geringem Teile durch einige Vorzüge aufgewogen, die es einigermafsen geniefsbar machen. Es sind dies die edle und warme, stellenweise sogar leidenschaftliche Sprache, die packende Schilderung der Gemütsstimmung der Hauptpersonen und deren treffende Charakterisierung. Die Zeichnung der Charaktere in ihren Grundzügen war auch hier schon durch Lesage und die anderen Bearbeiter angegeben, und dadurch war es nicht zu schwer, sie weiter auszuführen.

Es bleibt uns nun noch übrig, verwandte Züge der Tragödie Manzolis und der seiner Vorgänger aufzusuchen und eine mutmafsliche Benutzung und Einwirkung auf ihn festzustellen. Wir haben schon oben bei der Besprechung einiger Namen auf Goldoni und Saurin Bezug genommen. In manchen Punkten nun läfst sich schwer nachweisen, ob Manzoli Goldoni, bezw. Saurin[2]) gefolgt ist oder Lesage, da doch beide Dramatiker auch wieder erst auf den Novellisten zurückgehen. Wir führen daher nur solche Punkte an, wo Manzoli unter dem Einflusse der beiden Tragödien steht. 1. Der Zweikampf zwischen Enrico und Guido am Ende des IV. Aktes mit der tödlichen Verwundung des letzteren wird bei Manzoli nach Lesage-Saurin dargestellt, während der Tod des Connetable und Blancas nach Goldonis Weise nur berichtet wird. 2. Zu der Einflechtung des Traumes, den Blanca in III,1 mitteilt, scheint Manzoli durch den Traum, den bei Goldoni Matilde dem Enrico in II,2 erzählt, angeregt worden zu sein. Inhaltlich entsprechen sie sich zwar nicht; doch sie haben insofern eine gewisse innere Beziehung zu einander, als sie beide auf das Unglück Matilde-Blancas hindeuten sollen. 3. Der Gedanke, den der Hauptmann Thuscio dem Leontio eingiebt, seine Tochter ins Kloster zu schicken, findet sich zwar bei Saurin nicht, wohl aber bei Thomson (V,2)[3]). 4. Die Krönungsszene, die bei Saurin nur berichtet wird, wird auch bei Manzoli nur erzählt. Infolge der Ökonomie seines Stückes konnte sie ja überhaupt nicht dargestellt werden. Wörtliche Übereinstimmungen finden sich weder mit Lesage noch mit den anderen Dramatikern.

Unser Endurteil über Manzolis Tragödie läfst sich dahin zusammenfassen, dafs sie unter allen denselben Stoff behandelnden Tragödien sowohl in der Ökonomie als auch in der Durchführung der Handlung die schwächste und daher auch die am wenigsten bühnenfähige ist. In Bezug auf die Rührseligkeit erinnert sie wie die Thomsons an das Rührstück (Comédie larmoyante).

---

6. Calinis Tragödie „La Zelinda“ (1672).

Fast gleichzeitig mit Manzolis Tragödie „Bianca e Enrico“ erschien Calinis Tragödie „La Zelinda“. Wie wir zuerst aus Lessings „Tagebuch der italienischen Reise“[4]) wissen, erhielt dieses Stück des Grafen Orazio Calini aus Brescia im Jahre 1772 bei einem Preisausschreiben der Akademie zu Parma den ersten Preis. Auch Carlo Gozzi giebt in der Vorrede[5]) zu seiner Tragödie „Bianca“ an, dafs Calinis Zelinda von der „Regia deputazione di Parma“ preisgekrönt worden sei. Das Stück selbst ist in der einzigen Ausgabe, die es von ihm giebt, dem Fürsten Carlo Emmanuele von Piemont

[1]) Saurin bildet mit seiner allzu raschen Herbeiführung der Katastrophe und seinem plötzlichen Schlufs das gerade Gegenteil zu Manzoli. Thomson hat beide Extreme glücklich zu vermeiden gewufst.

[2]) Schon Lessing meint, dafs Manzoli del Monte „Saurin zu viel nachgehe“ (s. Hempel, XIX, S. 622)

[3]) Wir müssen danach entweder annehmen, Manzoli habe Thomsons Tragödie gekannt, oder er sei von selbst auf diesen Gedanken gekommen, was ja auch nicht fern lag, da in seinem Stücke ein Mönch (Alaldo) auftritt.

[4]) Hempel XIX, S. 620.

[5]) S. 140 (Ausgabe von 1803); ausführlicher Titel s. u. S. XL, Anm. 5.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gewidmet[1]). Das in Versi sciolti geschriebene Stück Calinis umfafst fünf Akte und beobachtet streng die Einheit des Ortes. Der Schauplatz der Handlung ist nicht Palermo in Sizilien, sondern der königliche Palast im fernen Persien, worauf auch schon die fremdartig klingenden Namen hinweisen. Auf den ersten Blick glaubt man ein Stück mit einer morgenländischen Fabel vor sich zu haben. Doch bald merkt man beim Lesen des ersten Aktes, dafs es denselben Stoff wie die bisher besprochenen Dramen und Lesages Novelle behandelt. Warum Calini seiner Tragödie das fremdländische Kolorit gegeben hat, ist leicht zu erraten. Offenbar wollte er nicht, dafs sie sofort, wie die Stücke seiner Vorgänger, am Titel und an den Namen der Personen als auf der französischen Novelle beruhend erkannt würde. In dieser Hinsicht hat sich ohne Zweifel die Königliche Akademie von Parma täuschen lassen. Der viel belesene Lessing hatte jedoch bald erkannt, dafs Calini sich nicht blofs damit begnügt hatte, Lesages Novelle zu dramatisieren, sondern dafs er wie Manzoli del Monte Saurins „Blanche et Guiscard" „nachgegangen war"[2]).

Wir wollen nun den Inhalt des Stückes kurz skizzieren.

I. Akt. Sistano bringt Odarte die Nachricht, dafs er die meiste Aussicht auf den Thron seines Grofsvaters Artaserse habe. Sogleich will dieser bei ihm um die Hand seiner von ihm geliebten Tochter anhalten. Doch Sistano verweist ihn auf seine Pflicht, vorerst im Grofsen Rate zu erscheinen. Zelinda hat kurz vorher ihrer Vertrauten gegenüber ihre Befürchtungen und bangen Ahnungen betreffs ihrer Vermählung mit Odarte ausgesprochen.

II. Akt. Odarte teilt zunächst dem Ipparco den Inhalt des Testamentes des verstorbenen Königs Artaserse mit, wonach er (Odarte) unter der Bedingung sein Nachfolger wird, dafs er seine Tante Amestri, die Tochter des Artaserse, heiratet. Im Weigerungsfalle solle sein Bruder Arbante den Thron Persiens mit Amestri als Gemahlin einnehmen. Sistano kommt, um als Erster Odarte zu huldigen; doch dieser will lieber auf den Thron als auf die Liebe Zelindas verzichten. Sistano teilt hierauf dem Ipparco, der als Vertrauter Odartes und Sistanos ein Doppelspiel zu spielen scheint, seinen Plan mit, seine Tochter noch an demselben Tage mit einem Grofsen des Reiches zu vermählen. Er macht auch schon in der nächsten Szene Zelinda mit der Notwendigkeit bekannt, dafs sie im Interesse des Staates und seines Friedens ihre Liebe zu Odarte opfern und aufgeben und ihre Hand einem anderen Gatten reichen müsse.

III. Akt. Sistano führt seiner Tochter den für sie bestimmten Gatten in der Person Megabises, des Oberfeldherrn des Heeres, zu. Er hat diesen gewählt, damit er, wenn der König etwa sich dieser Heirat wiedersetzen sollte, das Heer auf seiner Seite wider ihn habe. In einer vorhergehenden Unterredung hat Sistano Megabise einen heiligen Eid schwören lassen, dafs er sich mit Zelinda unter allen Umständen vermählen werde und zwar noch an demselben Tage in einem unterirdischen Tempel. Zelinda erklärt Megabise offen, dafs sie nie Liebe für ihn werde empfinden können, da Odarte allein ihr Herz besitze; sie werde als sein Weib nur Hafs gegen ihn hegen können.

IV. Akt. Die Vermählung Zelindas mit Megabise ist schon vollzogen. Zelinda beklagt in einem Monologe ihr schreckliches Geschick:

„Tutto è finito por Zelinda. Io porto
Profunda in seno la crudel ferita,
Che mi lacera l'alma."

[1]) Das schön ausgestattete Dedicationsexemplar, das sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet, hat uns vorgelegen. Es ist in Quartformat. Das Titelblatt lautet: La Zelinda | Tragedia dedicata all' Altezza Reale | Di Carlo Emmanuele | Principe del Piemonte | ec. ec. ec. | (Porträtvignette) | In Brescia. 1772. Giammaria Rizzardi. Das Blatt vor dem Titelblatt zeigt auf der inneren Seite einen Holzschnitt, welcher die Katastrophe der Tragödie, den Tod Zelindas und Megabises, vorstellt. Die auf dem Titelblatt befindliche Porträtvignette zeigt den Kopf eines Mannes, vielleicht ist es der Calinis. Das Blatt nach dem Titelblatt enthält das einnehmende Bildnis des jungen Fürsten, dem das Stück gewidmet ist. Unter demselben stehen folgende Verse aus dem 45. Gesange von Ariostos „Orlando Furioso":

Non ha minor cagion di rallegrarle
Del Figlio il Padre, che del Padre l'Avo.
Oh Pianta, oh frondi d'alta gloria sparse!

Auf den nächsten Blättern folgt dann die Widmung an Carlo Emmanuele, in der Bezug auf seinen Vater und Grofsvater genommen, sowie der Förderung von Kunst und Wissenschaft durch das savoysche Königshaus rühmend gedacht wird. Kleinere Vignetten am Kopf und am Ende der Widmung, wie zu Beginn und am Schlufs jedes Aktes, welche wie die gröfseren Holzschnitte von der Hand des Kupferstechers Dom. Cagnoni herrühren, zieren das Buch.

[2]) a. a. O. XIX, S. 622.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Odarte trifft seine Geliebte endlich wieder und mufs nun aus ihrem eigenen Munde die furchtbare Wahrheit vernehmen, dafs sie Megabises Gemahlin sei. Odarte läfst hierauf Sistano rufen und kündigt ihm an, dafs er sich für den an ihm begangenen Verrat rächen werde. Bald danach erfährt Sistano von Ipparco, dafs der König den Megabise habe gefangen setzen lassen, und dafs infolgedessen ein Aufruhr der Truppen ausgebrochen sei. Er eilt zu Odarte und sucht ihn zu bewegen, seinem Schwiegersohn die Freiheit wiederzugeben.

V. Akt. Noch einmal gelingt es Odarte, Zelinda allein zu sprechen. Da sie nicht die ihrem Gemahl geschworene Treue brechen will, ist er so verzweifelt, dafs er sich in sein Schwert stürzen will. Sein seelische Erregung ist so grofs, dafs er in Ohnmacht fällt. In diesem Augenblicke erscheint Megabise mit einem Dolche in der Hand. Wütend und eifersüchtig will er sich auf Odarte stürzen. Doch Zelinda stellt sich ihm in den Weg, und er stöfst ihr nun den Dolch ins Herz mit den Worten:

„Dunque, infidel .... Perfida, mori!"

Odarte, der jetzt aus seiner Ohnmacht erwacht, überschaut sofort die ganze Sachlage und will sich schon mit gezücktem Schwert auf Megabise, den Mörder seiner Geliebten, stürzen, da kommt ihm dieser zuvor, indem er mit seinem eigenen Dolche sich selbst den Tod giebt. Er stirbt mit den siegesbewufsten Worten:

„Ferma. Ecco la tua vendetta".

Das Stück schliefst mit den Klagen Odartes und Sistanos am Leichnam Zelindas.

Schon die Personenverzeichnisse bei Calini und Saurin zeigen genaue Übereinstimmung:

Calini:	**Saurin:**
Odarte	Guiscard
Sistano	Siffredi
Zelinda	Blanche
Megabise	Osmont
Ipparco	Rodolphe
Cefisa	Laure

Von den Personen der Exposition entsprechen sich bei beiden: Artaserse und Guillaume le Cruel, Cambise, Sohn des Artaserse, und Mainfroi, Arbante, Zwillingsbruder des Odarte, und Pedre (bei Lesage, fehlt bei Saurin), Amestri, Tochter des Artaserse, und Constance. Übrigens bringt Calini Namen von historischen Persönlichkeiten mit einander in Beziehung, die in der Geschichte sich sonst nichts angehen. So ist nach ihm Cambise der Sohn des Artaserse, während doch nach der Geschichte Kambyses der Sohn des Kyros, des ersten Königs von Persien, war. Unter Megabise kann kein anderer gemeint sein, als der Satrap Megabyzos, der sich unter Artaxerxes im Jahre 447 v. Chr. gegen seinen Herrn empörte. Die Namen Odarte, Arbante und Amestri etc. sind Erfindungen des Dramatikers.

Wenn Calini im Aufbau und in der Durchführung der Handlung sowie in der Charakteristik seiner Personen sich in der Hauptsache eng an seine Vorbilder Lesage und Saurin anlehnt, so weicht er doch, wie schon die Inhaltsangabe gezeigt hat, in einigen Punkten nicht unwesentlich von ihnen ab.

So bedient sich Sistano nicht des plumpen Mittels der Verlesung der mit der Namensunterschrift des jungen Königs versehenen Erklärung, um diesen so bei der Krönungsfeier zu zwingen, in die vom Testament verlangte Heirat einzuwilligen, sondern er sucht Odarte nur dadurch zu nötigen, seine Tante Amestri zu heiraten, dafs er seine Tochter mit einem Grofsen des Reiches vermählt. Das Motiv der Rache, dafs bei den anderen Dichtern die Geliebte des jungen Königs antreibt, sich mit einem anderen zu vermählen, fällt demnach hier fort. Zelinda gehorcht ihrem Vater nur aus kindlicher Liebe und Ehrfurcht, wenn sie ihre Liebe zu Odarte aufgiebt und sich einem anderen in die Arme wirft. Dieser Gesichtspunkt wird zwar auch bei Lesage-Saurin in Betracht gezogen, doch ist er dort nicht ausschlaggebend für ihren Entschluts, sich wider ihren Willen zu vermählen. Infolgedessen erhält auch der Charakter Zelindas eine andere Färbung: sie erscheint willenloser, aber auch aufopferungsfreudiger als die ihr entsprechende Blanche bei Lesage-Saurin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ihr Charakter läfst sich auch noch damit rechtfertigen, dafs der Dichter der morgenländischen Anschauung der unbedingten Abhängigkeit der Kinder von dem Willen der Eltern Rechnung tragen wollte. Da das Motiv des Betrugs bei Calini weggelassen ist, trifft auch Odarte nicht der geringste Schein der Treulosigkeit gegen Zelinda; ja es wird ihr von Sistano noch ausdrücklich mitgeteilt, dafs Odarte nicht die Bedingung des Testaments, sich mit Amestri zu vermählen, erfüllen will [1]). Daher erscheint auch Odartes Charakter lauterer und uneigennütziger, und es trifft ihn ebensowenig eine tragische Schuld wie Zelinda. Nur Sistano lädt sie in doppelter Hinsicht auf sich, indem er seine Tochter zwingt, Megabise zu heiraten, und diesen durch einen Eid bindet.

Während die Charaktere der Helden bei Calini ein etwas anderes Gepräge erhalten als in den entsprechenden Stücken, sind die der Personen des Gegenspiels sich gleich geblieben. Sistano scheut vor keinem Mittel zurück, um dem Interesse des Staates zu dienen; Megabise ist ebenso der rauhe Kriegsmann von ungestümem, eifersüchtigem Charakter, der seine Ehre über alles stellt, wie der Connetable Osmont. Als solcher zeigt er sich besonders in der Katastrophe, die in ihrem Verlaufe auch etwas von der bei Lesage-Saurin abweicht, wie sich aus der Inhaltsangabe ersehen läfst. Insofern aber nähert sich Calini wieder Saurin in der Katastrophe, als bei ihm wie bei jenem alles Schlag auf Schlag geht und dem Ende zueilt [2]).

Wenn wir einerseits bewiesen haben, dafs Calini im allgemeinen von seinen Vorlagen abhängig ist, so zeigt er doch andererseits in seiner Tragödie einige selbständige Züge, die sie vorteilhaft von den anderen unterscheiden. In dieser Beziehung steht er über Saurin, der ja alles Thomson entlehnt, manches sogar wörtlich überträgt, und über Goldoni, der bekanntlich viele Dialogstellen aus Lesages Novelle in sein Stück aufgenommen hat [3]). Rühmend ist noch seine wohlklingende, klare und gefühlvolle Sprache hervorzuheben, die ihm ohne Zweifel mit zu seinem Preise verholfen hat.

---

7. Gozzis Tragödie „Bianca contessa di Melfi“ (1779). [4])

Im Jahre 1779 fand im Theater di S. Luca in Venedig die erste Aufführung der Tragödie „Bianca contessa di Melfi“ statt, die dank der ausgezeichneten Darstellung der Schauspielertruppe Sacchi, von der schon oben bei Goldini die Rede war, guten Erfolg hatte und mehrere Male wiederholt wurde [5]). Der besonders durch seine litterarische Fehde mit Goldoni wegen der Vorherrschaft auf dem Theater bekannt gewordene Dramatiker Carlo Gozzi hatte sich erst im Alter von 40 Jahren der dramatischen Muse zugewandt. Nachdem er zuerst mit Märchendramen (Fiabe), die seinerzeit einen grofsen Einflufs auf andere Litteraturen, besonders aber auf die deutsche, ausübten [6]), aufgetreten war, wandte er sich der Tragödie zu, und zwar verfafste er in bewufstem Gegensatze zu Goldoni, der in der Richtung des französischen Geschmacks arbeitete, Tragödien phantastisch-romantischen Inhalts nach dem Muster der spanischen Comedias des 17. Jahrhunderts [7]). Zu den Nachahmungen der Spanier gehört auch seine Tragödie „Bianca contessa di Melfi ossia il Maritaggio per vendetta“ [8]). In der Vorrede [5]) hierzu giebt Gozzi als seine Quelle in erster Linie die Tragödie des Spaniers Francisco de Rojas an und bemerkt ausdrücklich, dafs er keine Übersetzung, keine

[1]) Dafs Odarte seine Tante, die Schwester seines Vaters, nicht heiraten will, ist ein ganz natürliches Gefühl, das der einfachsten Moral entspricht. Daher ist diese Intrigue bei Calini recht plump und abstofsend.

[2]) s. dagegen den Verlauf der Katastrophe bei Manzoli oben S. XXXVI.

[3]) Uns ist nur eine Stelle aufgefallen, wo sich eine annähernde Übereinstimmung zwisch n Calini und Saurin zeigt, die aber durchaus nicht wörtlich ist. Es ist bei beiden der Monolog Blanche-Zelindas im Anfang des IV. Aktes.

[4]) Aus chronologischen Gründen behandeln wir Gozzis Tragödie an dies r Stelle, obgleich sie wegen ihrer direkten Abhängigkeit von Rojas vor Lesage hätte kommen sollen.

[5]) s. Vorrede zu Gozzis Tragödie im X. Bd. der Opere edite ed inedite, Venezia 1803; p. 139—147.

[6]) s. Schillers „Turandot“, R. Wagners Oper „Die Feen“ u. a.

[7]) s. E. Masi, Sulla Storia del Teatro Italiano nel secolo 18, Firenze 1891, Sansoni; p. 175.

[8]) Ob Gozzi gerade diesen Vorwurf wählte, um Goldoni, der ja damit eingestandenermafsen kein Glück gehabt hatte, zu übertrumpfen und in den Schatten zu stellen, erfahren wir nirgends; doch läfst sich dies fast mit Sicherheit vermuten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

blofse Nachahmung habe schaffen wollen, sondern ein Stück „con un' ossatura diverfa, e con un' eloquenza de' sentimenti, e de'dialoghi diversi tutto". Er fügt noch hinzu, dafs dem Autor, der ein Drama auf einem bekannten Vorwurf aufbaut, wie es auch die Autoren der Iphigenie-, Merope- und Oedipusdramen gemacht hätten, auch ein Verdienst zuzubilligen sei [1]). Inwieweit er ein solches beanspruchen darf, wird unsere Untersuchung lehren. Dafs vor ihm die Fabel des Rojas schon novellistisch von Lesage und auf Grund der Novelle von Goldoni, Saurin und Calino (sic!) di Brescia dramatisch behandelt worden sei, erwähnt er auch. Er unterläfst auch nicht zu bemerken, dafs diese Dramatiker nur wenig Erfolg gehabt hätten, während seine Tragödie anhaltenden Beifall auf dem Theater gefunden und sich längere Zeit auf dem Spielplan der Theater Italiens gehalten habe. Gozzi nennt selbst sein Stück nicht Tragödie, sondern „dramma tragica". Was den Zusatz „contessa di Melfi" zu Bianca im Titel anbelangt, so hat ihn Gozzi willkürlich gewählt, gerade wie den bei ihrem Vater Roberto: „vechio conte di Melfi". Den Namen Melfi hat er offenbar gewählt, weil die Stadt Melfi, in der Grafschaft Puglia in Calabrien gelegen, in der Geschichte der Normannen eine Rolle spielt [2]).

Da unsere Tragödie inhaltlich genau mit dem spanischen Original und den anderen Bearbeitungen übereinstimmt und ihnen auch im Verlaute der Handlung getreu folgt, so erübrigt es nur nachzuweisen, wie Gozzi seine Vorlagen benutzt, und wie und worin er von ihnen etwa abweicht.

Schon im Personenverzeichnis folgt Gozzi dem Rojas:

Enrico, re di Sicilia, = Enrique Rey; Adelaide, di lui cugina, = Rosaura; [D. Pietro, maggior fratello d'Enrico, che non si vede, = Pedro]; D. Roberto, vecchio conte di Melfi, = Roberto; D. Bianca, di lui figlia, = Blanca; D. Viscardo, di Messina, gran Contestabile, = El Condestable; D. Ruggero di Procida, grande della Sicilia, = Cuatrin; Silvia, damigella di D. Bianca, = Silvia, criada.

Aus dem Namensverzeichnis ergiebt sich, dafs Gozzi hier und da Änderungen vorgenommen hat, jedenfalls um seinen Personen den Anstrich historischer Persönlichkeiten zu verleihen. So nennt er Adelaide nach Adelais de Montferrat, der Gemahlin Rogers I. von Sizilien [3]). Den Namen Viscardo hat Gozzi entweder Saurin entnommen, dessen Held ja Guiscard (= Viscardo) heifst, oder er hat ihn direkt der normannischen Geschichte entlehnt, wo dieser Name eine grofse Rolle spielt. Der Zusatz „di Messina" zu Viscardo rechtfertigt sich aus Rojas, wo angegeben ist, dafs der Connetable Don Pedro in Messina erzogen habe. Der Name Ruggero erinnert natürlich auch an die Normannenzeit in Sizilien. In der Exposition werden nur zwei Personen genannt: Manfredo, der Vater Adelaides, und Alfonso, der Vater Pietros und Enricos. In der Angabe der verwandtschaftlichen Beziehungen der beiden Brüder Enrico und Pietro weicht Gozzi von allen anderen Dichtern ab, auch darin, dafs er Pietro zum älteren Bruder Enricos macht und trotzdem ihn nicht als Nachfolger seines Vaters auf den Königsthron auftreten läfst, sondern den jüngeren Bruder. Ein Grund hierfür findet sich nirgends.

Der Schauplatz der Handlung ist wie bei Rojas, Lesage und Saurin teils im Schlosse des Grafen Roberto bei Palermo, teils in Palermo im königlichen Palaste.

Wir verbinden nun im folgenden mit der Inhaltsangabe zugleich eine Vergleichung mit Gozzis Vorgängern.

I. Akt. Die erste Szene hat denselben Inhalt wie bei Saurin und Calini: Bianca drückt ihrer Vertrauten Silvia ihre Besorgnisse aus, die sie für die Zukunft hegt; bei Gozzi hat sie noch mehr Grund dazu, da ihr schon von ihrem Vater angekündigt worden ist, dafs sie den Connetable Viscardo heiraten soll. In der 2., 3. und 5. Szene folgt Gozzi inhaltlich dem spanischen Vorbilde. Sie entsprechen sich in folgender Weise:

Rojas:		**Gozzi:**
1. Sz. (Enrique y Blanca)	=	2. u. 3. Sz. (Enrico e D. Bianca).
2. Sz. (Roberto, Enrique, Blanca)	=	5. Sz. (Roberto, Enrico, Bianca)

[1]) Mit dieser Ansicht stellt er sich in direkten Gegensatz zu Lessing, der bei Besprechung der Mérope Voltaires (Hamburg. Dramat. 50. Stück) mit Aristoteles behauptet, dafs zwei oder mehrere Stücke nicht allein wegen desselben Stoffes, sondern auch wegen derselben Verwicklung und Auflösung für ebendieselben zu halten sind.

[2]) Sie wurde 1045 von Guillaume Bras-de-Fer und seinem Feldherrn Hardouin erobert.

[3]) s. Aimé, a. a. O. p. 358.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Am Ende der 5. Szene macht sich Goldonischer Einfluss geltend, indem Roberto seiner Tochter befiehlt, zur Prinzessin Adelaide zu gehen, die nach ihr verlangt habe (s. Goldoni: Leonzio beauftragt Matilde zur Prinzessin Constanza zu gehen).

II. Akt. Die erste Szene ist eine Erfindung Gozzis. Es treten Viscardo und sein Freund Ruggero auf. Sie geben ihrer Entrüstung über die Ernennung Enricos zum Nachfolger seines Vaters Ausdruck, da doch nach dem Gesetze dem älteren Bruder Pietro die Nachfolge zukäme. Nach ihrer Meinung hätte wenigstens Adelaide den Thron erben sollen, die seinerzeit bei dem Tode ihres Vaters Manfredo, des älteren Bruders Alfonsos, zu Gunsten seines jüngeren Bruders auf den Thron verzichtet habe.

Die 3. und 4. Szene, die Krönungsszene, verläuft bis auf Einzelheiten wie bei Rojas. So bittet auch hier Viscardo den König um seine Einwilligung in seine Vermählung mit Bianca; nur macht Enrico bei Gozzi den Connetable noch auf den Altersunterschied zwischen ihm und ihr aufmerksam und ermahnt ihn, noch einige Tage sich zu bedenken. Der Schlufs des Aktes ist auch wie bei Rojas: Bianca beschliefst aus Wut über die Untreue Enricos, sich mit dem ihr verhafsten Viscardo zu vermählen, um an sich selbst die schrecklichste Rache für ihre Vertrauensseligkeit zu nehmen. Ihre Vertraute Silvia, die in dieser Beziehung der Laure Saurins und der Cefisa Calinis entspricht, bestärkt sie noch in ihrem Glauben an die Treulosigkeit Enricos.

III. Akt. Dieser Akt ist in seinem Aufbau bis auf einige Einzelheiten nach der ersten Hälfte der II. Jornada bei Rojas gearbeitet. So läfst Gozzi abweichend von Rojas Bianca in der Szene mit Enrico zu seinen Füfsen hinsinken und sie in dieser Lage vom Connetable überraschen. In der Szene im Landhause Robertos, wo nach Rojas Rosaura, Enrique, Blanca, der Connetable und Roberto auftreten, fügt Gozzi noch die Person des Ruggero die Procida hinzu, der eine Art Hofmeister Adelaides zu sein scheint. Vielleicht ist er hierzu durch das Beispiel des Don Alvaro bei Cicognini angeregt worden.

IV. Akt. Dieser Akt entspricht der zweiten Hälfte der II. Jornada bei Rojas. In der Szene zwischen Enrico und Bianca findet sich folgende Abweichung bei Gozzi: Bianca verflucht ihre rechte Hand, mit der sie dem Connetable Treue geschworen und den Ehekontrakt unterzeichnet habe, und will sie an der Flamme einer Fackel verbrennen; bei Rojas dagegen will Blanca ihre Hand, die ihrem früheren Geliebten Treue gelobt habe, an der Flamme einer Kerze verbrennen. Bei Gozzi löscht Enrico die Fackel aus, während bei Rojas Blanca das Licht mit ihrer Hand aus Versehen verlöscht. Die Worte, mit denen Bianca Enrico anfleht, sie um ihrer Ehre willen zu verlassen, stimmen bei beiden Dramatikern fast wörtlich überein:

Rojas:	**Gozzi:**
Déjame, Enrique atrevido, Que aunque es verdad que á mi esposo No reportada aborrezco, No tampoco, no tampoco The quiero, si ántes te quise — Pero mi esposo y mi honor Antes han de ser que todo. (II)	Deh, Signor, partite, . . . Più maturi riflessi, e più prudenti Sieno i vostri pensier . . V'ho amato un tiempo E più amarvi non deggio . . . Io sono moglie Di chi non amo, è ver . . . . ma finalmente E' Cavaliere, e rispettar si deve . . Se non amo lo sposo . . amo l'onore. (III,4)

V. Akt. Im allgemeinen haben wir wieder denselben Verlauf der Handlung wie bei Rojas mit nur auffälligeren Abweichungen am Schlusse. In der 3. Szene zeigt sich ein Einflufs Goldonis (V,1) insofern, als Roberto, wie Leonzio, Enrico mitteilt, dafs seine Feinde einen Anschlag gegen ihn im Schilde führen und seinen Bruder Pietro zum König ausrufen wollen. Die Szene, in der Bianca ihrer Vertrauten Silvia einen Brief an Enrico übergiebt, verläuft ähnlich wie bei Rojas; nur nimmt der Connetable bei Gozzi dieser den Brief selbst ab, während bei Rojas der Brief vom Connetable in den Händen Cuatrins gefunden wird. Infolgedessen teilt dann Silvia ihrer Herrin mit, dafs alles entdeckt sei, und dafs sie an ihre Flucht denken müsse. Doch der Versuch zu fliehen wird von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vier Dienern vereitelt, die alle Ausgänge bewachen. Viscardo giebt hierauf seinen Dienern den Befehl, die verräterische Wand mit der geheimen Thür so zu lockern, dafs sie dieselbe auf seinen Wink umstürzen können. Er hegt den Plan, Bianca unter irgend einem Vorwande in die Nähe dieser Wand zu locken und sie dann von ihr erschlagen zu lassen, um sich dann zu stellen, als sei seine Gemahlin durch einen Unfall umgekommen. Bianca zeigt bei Gozzi noch offener als bei Rojas dem Connetable gegenüber, dafs sie wohl weifs, was ihrer wartet; sie verbirgt ihm auch ihre wahren Gefühle nicht mehr, wenn sie in die Worte ausbricht:

„Sappi tiranno
Nel chiuder gli occhi alla fatal mia notte
Mi greva sol di non veder più Enrico".

Wie bei Rojas veranlafst sie dann Viscardo, der ihr gegenüber Ruhe und Versöhnlichkeit heuchelt, einen Brief an Enrico zu schreiben, in dem sie ihn um Zurücknahme des Befehls bitten soll, dafs ihr Gemahl auf einige Zeit in Heeresangelegenheiten nach Messina gehe [1]). Sie soll sich dann auch an den Schreibtisch setzen, der an der bewufsten Wand steht. Während nun bei Rojas der Connetable nach Art eines „Simson", wie Gozzi treffend bemerkt [2]), selbst die Wand auf seine unglückliche Gemahlin stürzt, sollen das bei Gozzi mehrere Hände ausführen. In dem Augenblick, wo Viscardo seinen Dienern den verabredeten Wink geben will, erscheint eine maskierte Gestalt. Er zieht sogleich seinen Degen, um den frechen Eindringling, in dem er einen Anhänger Enricos vermutet, zu strafen. Sein Gegner zieht auch den Degen: es kommt zu einem hitzigen Kampfe zwischen ihnen, in dem Viscardo tödlich verwundet wird. Enrico reifst sich die Maske vom Gesicht, indem er dem zu Tode Getroffenen zuruft:

„Muori, e in un ti vanta,
Che un Re fu tuo rival . . . che per la mano
D'un Re cadesti" (V,12).

Das Ende der Katastrophe vollzieht sich genau wie bei Lesage, Saurin und Manzoli del Monte. Bianca, die ihrem Gemahl helfend beistehen will, wird von dem eifersüchtigen Viscardo mittels eines Dolches tödlich getroffen. Mit Worten der befriedigten Rache stirbt dieser. Bianca haucht ihr Leben bald nach ihm aus, nachdem sie vorher allen verziehen hat. Eine Nutzanwendung schliefst das Stück wie bei Thomson und Goldoni; hier spricht sie aber Bianca selbst aus.

Die Abänderung der Katastrophe auf Veranlassung der Zuschauer war glücklich. Damit findet das Ganze einen versöhnenden Abschlufs, indem der Mörder des unglücklichen Opfers nicht wie bei Rojas straflos ausgeht.

Aus der Vergleichung mit dem spanischen Original und dessen Bearbeitungen geht hervor, dafs Gozzis Stück ihnen gegenüber einen Fortschritt bedeutet.. Ein äufserer Beweis hierfür ist auch der Umstand, dafs es mit Beifall nicht nur in Venedig, sondern auch in anderen italienischen Städten, wie Turin, Mailand, Triest, Verona, gespielt wurde. Es war ja auch Gozzi leicht, seine Vorgänger zu übertreffen, da er einerseits ihre Vorzüge benutzen, andererseits ihre Fehler vermeiden konnte. Dabei kam ihm noch der Vorteil zu statten, dafs er als gewiegter Bühnenkenner durch geschickte Verwendung der Motive und weise Szeneneinteilung seiner Tragödie zu einem schönen Erfolge verhalf.

Dafs Gozzi textlich nicht in allzu grofse Abhängigkeit von seinen Vorlagen geraten ist, ist lobend hervorzuheben. Seine Diktion ist selbständig sowohl in der Sprache der Leidenschaft („eloquenza de' sentimenti") als auch in den Dialogen („dialoghi diversi"). Er zeigt nicht im geringsten die schwülstige Sprache seines spanischen Vorbildes und vermeidet seine langen Reden und

[1]) Die Stelle mit dem Brief an den König beweist, dafs Gozzi nach einer Ausgabe der Redaktion B von C. p. v. gearbeitet hat.

[2]) Gozzi hatte bei der ersten Aufführung 1779 auch durch die einstürzende Wand den Connetable seine Gemahlin töten lassen; da jedoch das Publikum über die Todesart durch eine „trappola" (Mausefalle) unwillig war und sich darüber lustig machte, sah er sich gezwungen, sein Stück abzuändern und der Katastrophe die Form zu geben, in der sie vom Jahre 1781 an immer beibehalten wurde und auch immer bei szenischen Darstellungen gut gefiel (s. Vorrede S. 144). — S. auch Tieck, a. a. O. S. L, über das Motiv der einstürzenden Wand.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gegenreden und das lästige Beiseitesprechen. Wenn sich aber Gozzi rühmt, dafs sein Stück im Aufbau (ossatura) verschieden ist vom spanischen Original, so können wir ihm nicht recht geben. Denn bis auf die Katastrophe und einige unwesentliche Abweichungen folgt er getreu in der Handlung und Charakteristik den von Rojas vorgezeichneten Linien.

8. Ingemanns Trauerspiel „Blanca". (1814)

Der dänische Dichter Bernhard Severin Ingemann[1]) (1789—1862) hat sich aufser als Lyriker und Novellist auch als Dramatiker hervorgethan. Nicht weniger als 13 Dramen hat er verfafst[2]). Unter diesen kommt für uns hier sein Trauerspiel „Blanca" in Betracht, das er als Jüngling von 25 Jahren als Student auf dem Kollegium Walkendorf im Jahre 1814 gedichtet hat[3]). Ingemann hat diesem Trauerspiele, das in Blankversen geschrieben ist, eine Vorrede voraufgeschickt, in der er Angaben über seine Entstehung, über den Stoff und über die zu Grunde liegende Idee macht. Diese Idee ist nach ihm „die alles Irdische aufopfernde Liebe im tragischen Konflikt mit der Staatskunst und den mächtigsten Leidenschaften des äufseren Lebens, aber unter Festhalten am himmlischen, ewigen Leben". Dadurch erhält sein Stück, das ja an und für sich schon romantisch ist, einen religiös-schwärmerischen Charakter, der besonders kurz vor der Katastrophe zum Ausdruck kommt. In der Vorrede teilt Ingemann noch mit, dafs sein Stück sowohl bei der Leserwelt als auf der Bühne grofsen Beifall gefunden habe, auf dem Theater besonders dank der ausgezeichneten Darstellerin der Rolle der Blanca, der Schauspielerin Eline Maria Heger. In der Buchausgabe läfst Ingemann der Vorrede noch einen gedankenreichen Epilog von vier Strophen in Stanzenform folgen, in dem er nochmals von dem Kampf der Leidenschaften in der Menschenbrust und dem Sieg des Erhabenen, Ewigen über das Niedrige, Irdische spricht.

Dafs der dänische Dichter seinem Stücke die Handlung von Lesages Novelle zu Grunde legt[4]) und im Plane nicht sehr von ihr abweicht, wird eine kurze Inhaltsangabe lehren.

Der Ort der Handlung wechselt wie bei Lesage zwischen Palermo und Belmonte. Szenenwechsel finden besonders häufig statt.

Als Zeit der Handlung ist der Anfang des 12. Jahrhunderts angegeben.

Die Personen haben fast alle dieselben Namen wie die der Novelle, aber in italienischer Form.

Enrico, Broderſøn af den sicilianſke Konge Rodrigo = Enrique; Leontio Suffredi, Rogerios førſte Miniſter, Enricos Opdrager, = Leontio Siffredi; Blanca, Leontios Datter, = Blanche; Clara, hendes Terne, = Nise; Don Alonſo, Greve, = le Connétable; Conſtanze, Datter of Rogerios afdøde Søſter Mathilde, = Constance, fille de Mathilde.

I. Akt. Liebesszene zwischen Blanca und Enrico. Er übergiebt ihr eine Urkunde mit seiner Unterschrift mit den Worten:

„Her ſtaaer det ſkrevet: dette aabne Brev
Erklærer dig for min bestemte Brud".

Blanca teilt ihrem Geliebten mit betrübter Miene mit, dafs ihr Vater ihr schon einen anderen Gemahl bestimmt habe: den Grafen Alonso. Leontio bringt die Nachricht vom Tode des Königs

[1]) Ausführliche Biographie über I. findet sich aus der Feder von H. Schwanenflügel im „Dansk biografisk Lexikon, udgivet af C. F. Bricka. (Kjøbenhavn, 1894, 8. Bd.

[2]) Die Gesamtausgabe seiner Dramen erschien in 6 Bänden, Kopenhagen 1843 und in 2. Aufl. 1853. Unser Trauerspiel befindet sich im 2. Bande der Auflage von 1853, der uns von der Königl. Bibliothek in Berlin gütigst geliehen wurde.

[3]) Eine metrische Übertragung ins Hochdeutsche von D. W. Lewetzow erschien in Kopenhagen schon 1815. Trotz aller Bemühung ist es uns nicht gelungen, diese Übersetzung zu Gesicht zu bekommen. Eine Übersetzung ins Englische hat I. selbst in Rom im J. 1818 im Manuskript gesehen. Ebenso spricht er auch von einer polnischen Übersetzung, die in Warschau erscheinen sollte (s. Vorwort zu „Blanca", S. VI.). Ob diese beiden Übersetzungen je erschienen sind, haben wir nicht in Erfahrung bringen können.

[4]) In der Vorrede (S. IV) sagt I. selbst, dass er den Stoff zu „Blanca" der Novelle „Le Mariage de vengeance" des Lesage verdanke, und bemerkt noch, dafs er keine dramatische Bearbeitung dieses Gegenstandes gekannt hat. Der Stoff habe ihn so ergriffen und begeistert, dafs er das Trauerspiel binnen 14 Tagen vollendet habe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Rogerio nach Belmonte und huldigt Enrico als seinem Nachfolger. Dieser bekennt vor ihm sogleich seine Liebe zu seiner Tochter und verweist auf die Verlobungsurkunde, die er ihr gegeben, damit sie öffentlich bei seiner Krönung mit verlesen werde. Leontio antwortet ausweichend und nimmt sie ohne weiteres an sich.

II. Akt. Enrico holt selbst seine Cousine Constanze zur Krönungsfeier, der sie beiwohnen soll, ab. Als sie ihn sieht, macht seine Person einen solchen Eindruck auf sie, dafs sie in ihrem Vorsatz, ihn, den Sohn des von ihrer Mutter verabscheuten Manfred, zu hassen, wankend wird und der Hafs sich in Liebe umwandelt. Während Leontio noch seinem zukünftigen Schwiegersohne Alonso erklärt, dafs seine Vermählung mit Blanca schon am nächsten Tage stattfinden werde, sind Enrico und Constanze erschienen. Die Krönungsszene verläuft wie bei Lesage. Enrico schreibt an Blanca, die nicht zugegen gewesen ist, einen Brief, in welchem er ihr sein Verhalten bei der Krönungsfeier erklärt und seine Pläne für die Zukuunft auseinandersetzt. Als Überbringer des Briefes nimmt er einen Pagen, der zufällig in Constanzes Diensten steht und ihr treu ergeben ist. Durch diesen wird dadurch eine neue Intrigue hervorgerufen, dafs er zu seiner Herrin eilt und den Brief, der ihr vielleicht ein wichtiges Geheimnis verraten könnte, ihr übergiebt, um so ihre Gunst zu erwerben.

III. Akt. Constanze läfst in einem Gespräche mit Enrico diesen merken, dafs sie ihn liebe. Dieser nimmt mehrmals Anlauf, ihr zu erklären, dafs sie auf seine Liebe verzichten solle; endlich fällt er vor ihr auf die Knie und will ihr das Geständnis machen, dafs er Blanca liebe. Constanze legt dies zu ihrem Gunsten aus. In diesem Augenblicke erscheint Blanca mit Leontio. Als diese Enrico zu Constanzes Füssen liegen sieht, glaubt sie wirklich, dafs er ihr untreu geworden ist. Dieser Anblick erschüttert sie so, dafs sie in tiefe Ohnmacht fällt. Enrico stürzt verzweifelt davon; ihm ist sofort klar geworden, dafs Blanca seinen Brief nicht erhalten hat. Constanze, die bisher noch keine Ahnung von Enricos Verhältnis zu Blanca hat, ist ganz verwundert über das Betragen Enricos und fragt sich mit Recht:

„Hvad vil det sige? — har han mig bedraget?
Har han en Farce villet spille med mig,
Og hyklet mig en Elskov".

Sie klingelt nach ihrem Pagen, der ihr jetzt den bewussten Brief übergiebt. Aus dem Inhalt des Briefes wird ihr sofort alles klar, und sie erkennt, dafs sie von Enrico schändlich betrogen und verraten worden ist.

IV. Akt. Die Vermählung Blancas mit Alonso hat zwischen dem III. und IV. Akte stattgefunden. Alonso erzählt Leontio ganz aufgeregt sein nächtliches Abenteuer mit der in Blancas Zimmer plötzlich auftauchenden Gestalt. In der nächsten Szene sehen wir Blanca und ihre Vertraute im Schlofsgarten. Jene will fast verzweifeln. Sie wird von dieser auf die Barmherzigkeit Gottes und Christi hingewiesen. In einem inbrünstigen Gebete fleht Blanca Christus um seine Gnade an. Enrico tritt jetzt plötzlich vor sie. Sogleich ruft sie ihm zu:

„Tilbage, Konge!
Hvis ei I kom at ønfke mig til Lykke!
Jeg er Alonsos lykkelige Brud!"

Enrico wirft sich ihr zu Füfsen, um ihr seine Liebe von neuem zu beteuern. In dieser Lage wird er von Alonso überrascht, der ihm die Worte zuruft: „Min Æres Morder er du!" worauf Enrico mit den Worten „Nu din Dommer!" forteilt. Bald danach erscheint ein Hauptmann mit einer Wache und nimmt Alonso im Namen des Königs gefangen. Wir werden nun nach dem Schlofsgarten in Palermo versetzt, wo wir Constanze sehen, die im Begriffe ist, den sizilischen Boden zu verlassen, um in Neapel bei dem Bruder Enricos, Pedro, Hilfe gegen diesen zu suchen. Sie übergiebt noch dem sterblich in sie verliebten Pagen einen Abschiedsbrief an Enrico und einen Dolch mit der Weisung, den König zu töten. Der Page geht auch wirklich zum König, übergiebt ihm aber nur den Brief; er hat nicht den Mut, ihm den Dolch ins Herz zu stofsen. Enrico erfährt aus

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dem Briefe mit grofser Genugthuung, dafs Constanze Sizilien verlassen habe. Er glaubt, nun erst recht um Blanca kämpfen zu können und Alonso zu zwingen, in die Auflösung seiner Ehe einzuwilligen und das Land zu verlassen.

V. Akt. Blanca erklärt ihrem Vater, dafs sie auf jegliche irdische Liebe verzichten und ihr ferneres Leben im Kloster als Braut des Himmels zubringen wolle. Auch ihrem Geliebten Enrico will sie ihren Entschlufs mitteilen und dabei zugleich von ihm Abschied für immer nehmen. In dem Augenblick, wo sie sich umarmen, erscheint ihr Gatte, der nach dem, was er sieht, an die Schuld Blancas glaubt. Er zieht das Schwert und will den Räuber seiner Ehre durchbohren. Enrico kommt ihm jedoch zuvor und bringt ihm mit seinem Degen eine tödliche Wunde bei. Ehe Alonso stirbt, stöfst er Blanca, die ihm mitleidig seine Wunde verbinden will, sein Schwert in die Brust und ruft ihr höhnisch zu:

„Du skal dig ikke glœde ved din Seier!"

Zu Tode getroffen erinnert sie Enrico noch an seine Pflichten als König und verzeiht, ehe sie in ein besseres Jenseits abscheidet, ihrem Vater, der sie mit seiner kalten Staatsklugheit gemordet hat.

Wie aus der Inhaltsangabe ohne weiteres hervorgeht, folgt das Trauerspiel Ingemanns in seinen Hauptphasen genau dem Gange der Handlung der Novelle des Lesage. Wenn sich Abweichungen zeigen, so werden sie hauptsächlich durch den Charakter der Constanze bedingt, die ja eine wichtige Rolle in dem Stücke spielt, gerade wie die Costanza in Goldonis Tragödie. Ihretwegen werden einige neue Szenen geschaffen, ja eine kurze Nebenhandlung, die aber mit der Haupthandlung in organischem Zusammenhange steht, wird durch das Liebesverhältnis zwischen ihr und dem Pagen hervorgerufen. Trotzdem ist dieser Charakter auch nicht ganz selbständig, er gründet sich auf die Skizze, die Lesage von ihr entwirft. In der Ausarbeitung verleiht allerdings Ingemann dann ihm einige Züge, die die Constance der Novelle nicht hat; sie wird von Ingemann als hochmütig, eitel auf ihre Schönheit und rachsüchtig geschildert. Auch dem Charakter Blancas wird in dem dänischen Stück ein neuer Zug verliehen. Es ist ihre religiöse Schwärmerei, die, wie schon oben gesagt wurde, dem Stück ein anderes Gepräge giebt. Dieser schwärmerisch-sentimentale Zug, verbunden mit allen möglichen romantischen Zuthaten, wie geheime Thür, Gesang mit Lauten- und Harfenbegleitung, Mönchsprozession, Requiemgesang, Verkleidung, Gewitter und sehr häufigem Orts- und Szenenwechsel, mufs in nüchternen Zeiten lächerlich gefunden werden. Es wehte allerdings im Jahre 1814, als Ingemann sein Stück schrieb, eine litterarische Luft, die mit Weltschmerz, Sentimentalität und Romantik durchschwängert war. Daher fanden auch die Zuschauer jener Zeit, die auch der Romantik huldigten, grofsen Gefallen an dieser Tragödie. Manche zeitgenössische dänische Schriftsteller, wie Heiberg, Oehlenschläger, widersetzten sich jedoch seiner Richtung und griffen Ingemann wegen seiner „allzu wesenlosen Romantik" an[1]). Heiberg machte sich sogar über die Sentimentalität in Ingemanns Drama „Blanca" in der aristophanischen Farce „Julespøg og Nytaarsløjer"[2]) lustig. In der Sentimentalität stehen Thomsons und Manzolis Tragödien der „Blanca" am nächsten. Wenn wir auch Ingemanns Stück wegen seiner überladenen Romantik und wegen seines sentimal-religiösen Charakters nicht mehr nach unserem Geschmacke finden, so müssen wir doch anerkennen, dafs gerade diese Eigenschaften ihm den anderen Stücken gegenüber einen gewissen Reiz verleihen, der noch durch eine poetische, schwungvolle Sprache erhöht wird. Erinnert sei nur in dieser Beziehung an die beiden schönsten Szenen des ganzen Stückes, an die Szenen zwischen Blanca und Leontio (V,1) und zwischen Blanca und Enrico (V,2), die, man kann es nachfühlen, poetisch tief empfunden sind und daher auch ihre Wirkung auf den gefühlvollen Zuschauer nicht verfehlen.

So sehen wir, dafs, wenn man seine Jugend bedenkt, Ingemanns Trauerspiel „Blanca" eine ganz achtenswerte Leistung ist, die von poetischem und dramatischem Talente zeugt[3]).

---

[1]) s. Winkel-Horn, Den Danske Literaturs Historie, II, S. 239ff.

[2]) s. Dansk Biografisk Lexikon, VIII. S. 286.

[3]) Als Ingemann seine „Blanca" schrieb, hatte er erst zwei Dramen „Mithridates" und „Masaniello" verfasst.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Anhangweise führen wir noch einige Stellen an, die in ihrem Inhalte fast wörtlich mit der Quelle übereinstimmen.

Lesage:	Ingemann:
Roger eut quelque envie de s'en [des fils de Mainfroi] défaire, de crainte que, parvenus à un âge plus avancé le défir de venger leur pere ne les portât à relever un parti. (p. 31).	*Alonso:* Rogerio vel frygted De ſkulde voxe op til Blodhevn — og Udføre Faderens begyndte Daad. (I,2).
Enrique (zu Leontio): „Sage Siffredi, je vous regarde toûjours comme mon pere. Je ferai gloire de me régler par vos conſeils & vous regnerez plus que moi dans la Sicile". (p. 37).	*Enrico:* hav Tak, min Fader! . . . . . jeg ſkal aldrig glemme Dig at tildele dette Hædersnavn, Og sønlig dine viſe Raad at følge, Selv om jeg nu din Konge vorder. (I,4).

9. „Heinrich von Anjou", Trauerspiel von J. B. von Zahlhas. (1814.)

Der letzte der Bearbeiter der Rojasschen Fabel ist Johann Baptist von Zahlhas, als Schauspieler ebenso ausgezeichnet wie als Dramatiker. Da hier nicht der Ort ist, um diesen Dichter, der leider in den Annalen der Litteraturgeschichte nirgends genannt wird, in seinem Schaffen eingehend zu würdigen, wollen wir wenigstens auf die Litteratur über ihn anmerkungsweise[1]) hinweisen. Uns geht hier nur sein Trauerspiel „Heinrich von Anjou" an. Obgleich eine gedruckte Ausgabe von diesem Stücke erschienen ist[2]), ist es uns trotz eifrigen Nachforschens nicht gelungen, sie zu bekommen. Dank dem gütigen Entgegenkommen der Generaldirektion des Königlichen Hoftheaters zu Dresden sind wir in der glücklichen Lage gewesen, das Trauerspiel durch das Regie- und Souffleurbuch kennen zu lernen. Nach der Buchausgabe könnte es scheinen, als sei es erst im Jahre 1819 vor die Öffentlichkeit gekommen. Dem ist aber nicht so. Nach von Alvensleben[1e]) ist das in Blankversen geschriebene Stück, das überhaupt Zahlhas' ersten dramatischen Versuch bildete (er war damals 27 Jahr alt), schon im Jahre 1814 auf der Hofbühne in München dargestellt worden. Aufgeführt wurde es dann in Berlin am 13. Dezember 1816, in Dresden am 14. Januar 1817, in Leipzig 1817 und an anderen Orten, und zwar überall, wie Tieck bemerkt, nicht ohne Beifall[3]). Im Titel seines Trauerspiels giebt Zahlhas selbst an, daſs es nach einer Novelle des Lesage gearbeitet sei. Es ist natürlich, wie der Inhalt lehrt, keine andere als „Le mariage de vengeance"[4]). Auffallend ist es, daſs der Name des Titelhelden den Zusatz „von Anjou" hat, obgleich der geschichtliche Hintergrund der Novelle die sizilisch-normannische Zeit, nicht die der Anjous ist. Jedenfalls hat Zahlhas den Namen Anjou selbst aus einer Stelle bei Lesage entnommen, nämlich da, wo Blanche zu Enrique von ihrem Gemahl, dem Connetable, in folgenden Worten spricht: „Mon époux eſt, comme vous, Seigneur, de la noble maiſon d'Anjou" (p. 74).

Der Ort der Handlung ist wie bei Lesage teils Palermo, teils das Schloſs Belmont bei Palermo. Die Namen der Personen des Trauerspiels entsprechen auch denen der Novelle:

Heinrich von Anjou, Kronprinz von Sicilien, = Enrique; Constanze von Parma, seine Cousine, = Constance; Graf Leontio Siffredi, Kanzler, = Leontio Siffredi; Bianca, seine Tochter,

---

[1]) Litteratur über Zahlhas:
a) Gräffer and Czikann, Oesterreich. National-Encyklopädie, Wien 1832, Bd. VI. S. 215.
b) Wurzbach, Biogr. Lexikon von Oesterreich, Wien 1890, Bd. 59.
c) Wigand, Conversationslexikon, Bd. XV. S. 390.
d) Theaterlexikon, VII, S. 237.
e) v. Alvensleben, Biograph. Taschenbuch der Bühnenkünstler, Leipzig 1836, S. 65ff.
f) Kehrein, Dramat. Poesie der Deutschen, Leipzig 1840, II, S. 273.
g) L. Tieck, Dramaturgische Blätter, II, S. 127—129 (Kritische Schriften IV), Leipzig 1852.
h) V. Hainer, Joh. Bapt. von Zahlhas. Eine litterar-histor. Erinnerung in „Die Heimat", VII. Jahrgang Nr. 6, S. 97, Wien 1882.

[2]) In Leipzig bei Voss 1819, 8°.

[3]) Vorrede zu Marcos Obregon, S. LI.

[4]) Im Souffleurbuch wird diese Novelle unter dem Personenverzeichnisse besonders namhaft gemacht.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

= Blanche; Herzog von Ponti, Connetable von Sicilien, = le Connétable de Sicile; Hubert, Freiherr von Carclay, = le capitaine de la garde; Laura, Biancas Kammermädchen, = Nise, fille de Blanche.

In der nun folgenden Inhaltsangabe wollen wir sogleich die Abweichungen von der Novelle mit angeben und auch die Ähnlichkeiten mit den entsprechenden Trauerspielen hervorheben.

I. Akt Wie bei Thomson-Saurin u. a. beginnt das Stück mit einer Unterhaltung Biancas mit ihrer Vertrauten Laura[1]). Jene hat von ihrem Vater einen Brief aus der Hauptstadt erhalten, der ihr den Tod des Königs Robert von Anjou[2]) (= Roger bei Lesage) meldet. Sie verbirgt ihr ihre trüben Ahnungen nicht, dafs Heinrich, ihr Jugendgeliebter, der nunmehr den Thron Siziliens besteigen werde, ihr für immer verloren sei. (Die Befürchtungen, die sie hier ihrer Vertrauten gegenüber ausspricht, teilt sie bei Lesage Enrique selbst mit.) Bianca setzt dann ihrer Vertrauten die Beziehungen Heinrichs zu dem sizilischen Königshause auseinander. Er sei der Sohn des unglücklichen Manfred, der als Rebell von seinem Bruder, König Robert, hingerichtet worden sei. Ihr Vater habe ihn mit ihr zusammen erzogen. (Von einem zweiten Sohne Manfreds, der bei Lesage Don Pedre heifst, ist bei Zahlhas nicht die Rede.) Bianca teilt dem unterdes erschienenen Heinrich den Tod des Königs mit, der diese Nachricht mit den kühlen Worten aufnimmt:

„Den Mörder meines Vaters zu beweinen
Vermag ich nicht. —
Meine Trauer wird der Purpur sein.“

Schliefslich kommt Siffredi mit dem Herzog von Ponti, dem Connetable von Sizilien, um Heinrich als Nachfolger Robertos zu huldigen. Sogleich benutzt dieser die Gelegenheit, um mit Bianca vor Siffredi zu treten und ihn um die Hand seiner Tochter zu bitten. Diesem kommt die Werbung Heinrichs völlig unerwartet und zerstört alle seine Pläne; denn er hat ja schon vor einiger Zeit dem Herzog Ponti die Hand seiner Tochter versprochen. Er antwortet daher ausweichend und vertröstet Heinrich bis nach der Beisetzung des verstorbenen Königs und bis nach der Krönungsfeier. Kaum ist dieser fort, so eröffnet Siffredi seiner Tochter, dafs sie jede Hoffnung auf eine Verbindung mit dem jungen König aufgeben müsse.

II. Akt. Das wichtigste Ereignis in diesem Akte ist die Begegnung Heinrichs mit Constanze. Er vergifst bald den alten Groll (ihre Mutter Mathilde hatte seinen Vater Manfred tödlich gehafst), als er nach langer Zeit die Spielgefährtin seiner Kindheit wieder sieht; denn Constanze weifs durch ihr bescheidenes und sanftes Wesen Heinrich bald zu versöhnen. Aufserdem weifs dieser von seinem Freunde Hubert, dafs sie von dem Volke wie eine Heilige verehrt werde.

III. Akt. Der Krönungsszene geht noch eine wichtige Szene voraus, in welcher Heinrich seiner geliebten Bianca einen Ring als Unterpfand seiner Liebe und Treue übergiebt, den sie an ihren Finger steckt mit den Worten:

„Mög' unser Todfeind diesen Ring zerbrechen,
wofern ein Teil von uns die Treue bricht.“

(Der Verlobungsring tritt also bei Zahlhas an die Stelle des Ehekontrakts mit des jungen Königs Unterschrift bei Lesage und den anderen Dramatikern, ausgenommen Calini. Infolgedessen fällt bei ihm der Betrug Siffredis bei der Krönungsszene fort.)

Die Krönungsszene verläuft sonst wie bei Lesage. Heinrich, der weder auf den Besitz der Krone noch auf die Hand Biancas verzichten will, bleibt zunächst kein anderes Auskunftsmittel, als dafs er bestimmt, dafs nach Ablauf des Trauerjahres seine Verlobung mit Constanze gefeiert werden soll. Er hofft, dafs unterdes eine Wendung der Dinge eintreten werde. Bianca ist bei der Erklärung Heinrichs in Ohnmacht gefallen.

---

[1]) Diesen Namen hat auch die Vertraute der Sigismunda bei Thomson. Ob hier ein Zufall in der Übereinstimmung der Namengebung vorliegt, oder ob Zahlhas den Namen Thomson entlehnt hat, muss dahin gestellt bleiben.

[2]) Der Name Roberto kommt wohl unter den Anjous vor, aber nicht der Name Heinrich. Zahlhas verführt inkonsequent, wenn er unterschiedslos Namen der Normannen und der Anjous in seinem Stücke verwendet. Ebenso willkürlich ist der Zusatz „von Parma“ bei Constanze und Matilde gewählt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

IV. Akt. Constanze hat mit weiblichem Scharfblick aus dem Ohnmachtsanfall Biancas erkannt, dafs ein Liebesverhältnis zwischen ihr und Heinrich bestehen müsse, zumal dieser sich bei der Verlesung der Bedingung des Testaments bezüglich der Thronfolge gegen sie merkwürdig benommen hatte. Sie beschliefst mit Heinrich über seine Liebe zu Bianca zu reden. Unterdessen hat Heinrich an seine Geliebte, die schon wieder in Belmont weilt, einen Brief geschrieben, um ihr seine Handlungsweise bei der Krönung zu erklären. (Das Briefmotiv findet sich bei Lesage nicht, wohl aber bei Thomson und Ingemann.) Constanze kommt nun zu Heinrich und teilt ihm ihren Entschlufs mit, in ein von ihr selbst gestiftetes Kloster einzutreten und den Schleier zu nehmen[1]). Sie will grofsmütig Heinrich den Thron überlassen, da diejenige, die er liebe, eine würdige sei. Jetzt ist alles auf dem besten Wege zu einer glücklichen Lösung des Konfliktes. Da tritt jedoch durch das Handeln der Personen des Gegenspiels, hauptsächlich aber durch das Ränkespiel und Lügengewebe des teuflischen Ponti, eine Durchkreuzung und Vereitelung der Pläne Heinrichs und Constanzes ein. Siffredi und Ponti haben aus dem Verhalten und aus den Worten Heinrichs bei der Krönungsszene wohl erkannt, was dieser im Schilde führe. Seine Absichten werden ihnen durch den Inhalt des von Siffredi aufgefangenen Briefes an Bianca ganz klar. Darnach ist ihr Plan sofort gefafst: Bianca mufs noch am selben Abend dem Connetable ihre Hand zum Ehebunde reichen, „damit dem König jede Hoffnung schwinde, sie jemals zu besitzen.“ Siffredi eröffnet seiner Tochter, der sie im Garten begegnen, dafs sie aus Staatsrücksichten Ponti heiraten müsse, und Ponti übernimmt es, Bianca Heinrich abspenstig zu machen und sie für sich zu gewinnen. Er entblödet sich nicht, Bianca durch die gemeinste Lüge glauben zu machen, dafs Heinrich nicht mehr an sie denke, dafs er schon in diesem Augenblicke glücklicher Gemahl sei; denn sogleich nach der Krönung habe der Erzbischof ihre Hände zum Bunde fürs Leben vereinigt und das Volk habe den Neuvermählten begeistert zugejauchzt. Sie will der Welt ihre Thränen nicht sehen lassen und sich in die Einsamkeit eines Klosters zurückziehen. Aber arglistig weifs Ponti ihr zuzuraunen, dafs, wenn sie in ein Kloster ginge, die Welt noch immer glauben könne, dafs sie dort den Verlust ihres Geliebten betrauere; ihre einzige Rache könnte nur sein, einen anderen zu heiraten, und dazu biete er ihr seine Hand an. Auch zur Wahrung ihrer unbefleckten Ehre und ihres guten Namens sei es besser, dafs sie sich mit ihm vermähle; denn es würde wahrscheinlich der Fall eintreten, dafs der König bald zu ihr zurückkehren werde, um sie zu seiner Buhldirne zu machen. So sucht Ponti Schritt für Schritt sein unglückliches Opfer in seine Schlingen zu ziehen.

Die tragische Schuld haben wir daher auch lediglich auf seiner Seite zu suchen. Da nach Biancas Ansicht Heinrich die Treue gebrochen hat, läfst sie es ruhig geschehen, dafs Ponti den ihr von Heinrich geschenkten Verlobungsring zerbricht. So erfüllen sich ihre prophetischen Worte, die sie bei der Übergabe des Ringes durch Heinrich gesprochen hat (III,1).

Bianca ist nun entschlossen, aus Rache dem Connetable die Hand zu reichen, doch unter der Bedingung, dafs sie nur dem Namen nach und in den Augen der Welt seine Gattin sei. Der Connetable geht darauf ein. Sie verläfst mit ihm die Szene, um zum Traualtar zu treten. Damit ist die Handlung auf dem Höhepunkte angekommen.

V. Akt. Die Vermählung Biancas mit Herzog Ponti ist soeben vollzogen worden; das neuvermählte Paar kommt aus der Kapelle und erhält von Siffredi den väterlichen Segen. Bianca vermag jedoch nicht an ein zukünftiges Glück zu glauben. Sie geht verhüllten Antlitzes mit unsicheren, schwankenden Schritten nach ihrem Zimmer. Kaum ist sie dort angekommen, da thut sich die geheime Thür auf, und Heinrich tritt ein. Wie bei Lesage erfährt er aus ihrem Munde, dafs sie die Gemahlin des Connetable sei, und unter welchen Umständen sie es geworden ist. (Die nächtliche Szene, wo Enrique bei Lesage in Blanches Zimmer erscheint, ist bei Zahlhas weggelassen.) Er will sogleich den frechen Lügner vor seine Klinge fordern. Ponti, der Heinrichs wütende Stimme in Biancas Zimmer gehört hat, kommt jetzt hereingestürzt. Wie bei Lesage und den anderen Be-

[1]) Zahlhas hat vielleicht dieses Motiv des Eintritts in ein Kloster hier bei Constanze angewendet, weil die historische Constanze, die Gemahlin Heinrichs VI., des Sohnes Barbarossas, vor ihrer Vermählung lange Zeit im Kloster zugebracht hat. (s. oben S. XXVII, Anm. 5).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

arbeitern kommt es zum Zweikampf zwischen ihnen, in dem Ponti von Heinrichs Degen durchbohrt wird. Auch der weitere Verlauf der Katastrophe vollzieht sich wie bei den anderen: der zu Tode verwundete tückische und eifersüchtige Ponti stöfst Bianca meuchlings einen Dolch ins Herz. Mit Worten der befriedigten Rache auf den Lippen haucht er seine verruchte Seele aus.

Wie wir aus der Inhaltsangabe ersehen, folgt zwar Zahlhas in den Grundlinien der von der Novelle vorgezeichneten Handlung; doch mufs man ihm zum Lobe nachsagen, dafs er sich nicht sklavisch an sein Vorbild hält, dafs er mit dem Stoffe etwas freier schaltet und waltet, und dafs auch manche wichtige Abänderung seine eigene Erfindung ist, wie das Motiv des Verlobungsrings, das zur dramatischen Steigerung passend beiträgt. So weifs Zahlhas die Handlung abwechslungsreich zu gestalten und sie bis zur Katastrophe geschickt durchzuführen. In nicht allzu langen Szenen, in denen Rede und Gegenrede seiner Personen lebhaft wechseln, mit Verwendung mancher Bühneneffekte, wie Gewitter, Lautenspiel, geheime Thür, erhält er das Interesse seiner Zuschauer in Spannung und weifs sie über manche Schwäche hinwegzutäuschen. Offenbar half ihm seine Erfahrung als Schauspieler, den Novellenstoff in ein bühnengerechtes Stück umzuformen, das bei guter Darstellung zufriedenstellenden Erfolg verbürgte. Und dieser Erfolg ist ja auch bei den Aufführungen an verschiedenen deutschen Bühnen nicht ausgeblieben[1]).

Jedoch ist auch manches an Zahlhas' „Heinrich von Anjou" auszusetzen. Vor allem ist die nüchterne, gedankenarme Sprache zu tadeln, die nicht gerade poetische Stimmungen wie bei Ingemann hervorzaubern kann. Auch in der Behandlung mancher Charaktere zeigt sich unser Dichter nicht als dramatischer Meister. Gerade die beiden Helden des Stückes, Heinrich und Bianca, sind schwankende Gestalten, deren Denken und Handeln vielfach unklar und widerspruchsvoll ist[2]). Es fehlt ihnen vor allem die innere Grösse, wie sie tragische Gestalten, wenn sie heldenhaft wirken und mit fortreissen sollen, haben müssen. So wird Heinrich von dem Kritiker der Abendzeitung (ohne Zweifel ist es der bekannte Philologe und Archäolog Böttiger, 1760—1835) „ein zwischen Ehrgeiz und Liebe schwankender Knabe voll schwülstiger Phrasen" genannt. Diesen beiden Personen stehen zwei Charaktere gegenüber, die vom Dichter am liebevollsten behandelt und am folgerichtigsten durchgeführt worden sind und darum mehr Teilnahme erwecken als jene. Es sind dies die Charaktere der Constanze und des Ponti. Nach der Skizze, die Lesage in der Novelle von Constance flüchtig hinwirft, hat Zahlhas eine wahrhaft dramatische Gestalt geschaffen, die sehr sympathisch berührt und die bis zur 3. Szene des IV. Aktes den eigentlichen Mittelpunkt der Handlung bildet[3]). Im direkten Gegensatz hierzu steht der Charakter des Herzogs Ponti, der durch seine Verschlagenheit und Bosheit lebhaft an Shakspersche Gestalten, wie Richard III., erinnert. Wie kommt es, dafs Zahlhas mit diesen beiden Charakteren mehr Erfolg hatte als mit denen der beiden Liebenden? Die Schuld liegt in dem Umstande, dafs er sich in der Charakteristik Heinrichs und Biancas zu eng an den Novellisten anschliefst, während er sich bei jenen freier bewegt und eigne Bahnen wandelt. Unser zusammenfassendes Urteil über „Heinrich von Anjou" wird also dahin lauten, dafs es ein Trauerspiel ohne besonderen poetischen Gehalt ist, das grofse Schwächen in Bezug auf die Behandlung der Charaktere der Haupthelden aufweist, das aber dank der geschickten Durchführung der Handlung und passend verwendeten äusseren Mitteln von allen bisher besprochenen Stücken neben Gozzis „Bianca" als das bühnenfähigste erscheint.

---

[1]) L. Tieck, a. a. O. S LI, bemerkt, dafs dieser sein erster dramatischer Versuch auch sein bester gewesen sei. Nach Kehrein, a. a. O. II, S. 272, sollen seine Übersetzungen und Bearbeitungen Calderonscher (Das Leben ein Traum) und Shakspersche Stücke (König Lear) seine besten Leistungen sein.

[2]) Ähnlich spricht sich auch die Kritik der Erstaufführung des Stückes in Dresden (s. oben) in der [Dresdner] Abendzeitung vom 23. Januar 1817, No. 20 aus.

[3]) Mit besonderer Sorgfalt ist der Charakter der Constanze auch von Goldoni, Manzoli del Monte und Ingemann behandelt worden. In dieser Beziehung ähneln sich die vier Tragödien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Fassen wir die Einzelergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so geht als Gesamtergebnis hervor, dafs alle Tragödien sich zu eng an ihr Vorbild anlehnen, dafs namentlich die dramatischen Bearbeiter der Novelle sich zu sehr in deren Geleisen bewegen und dadurch vielfach in Handlung und Charakterisierung deren Besonderheiten beibehalten, anstatt sich davon freizumachen und ihren Schöpfungen den Stempel des echt Dramatischen aufzudrücken. Vielleicht kommt es mit daher, dass meist jüngere, ungeübte Talente sich an der Dramatisierung der Novelle versucht und dabei die charakteristischen Unterschiede zwischen Drama und Novelle nicht genügend gekannt und beobachtet haben. Da keins der Stücke einen dauernden Erfolg gehabt und eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, so könnte man am Ende mit Goldoni[1]) auf den Gedanken kommen, dafs der einfache, an Verwicklungen nicht allzu reiche Stoff, der eben für ein fünfaktiges Trauerspiel nicht ausreicht, mit hieran schuld sei. Nach Tieck[2]) jedoch soll sich die Rojassche Fabel in der Novellenform besonders gut zur dramatischen Bearbeitung eignen. Bis jetzt ist allerdings der Beweis für die Tiecksche Behauptung noch nicht geliefert worden. Es wäre daher interessant, wenn einmal ein wahrer tragischer Dichter sich mit diesem Stoff befafste und diesen Beweis erbrächte. Nach unserem Dafürhalten kommt Gozzis Tragödie „Bianca" den Anforderungen an ein solches Trauerspiel noch am nächsten und darf sich mit der Tragödie des Rojas messen.

[1]) a. a. O. I., p. 322.
[2]) a. a. O. S. LI.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: Einflufs der spanischen Litteratur auf andere Litteraturen III

Die Tragödie „Casarse por vengarse" des Francisco de Rojas: Entstehungsjahr (Terminus ad quem) — Ausgaben (Zwei Redaktionen) — Inhaltsangabe — Kritik — Quellenfrage (Verhältnis von C. p. v. zu „El Médico de su honra"). . . . . III—XIII

Die Bearbeitungen von Rojas' Tragödie in den anderen Litteraturen . . . . . XIII—LI

I. Napoleones und Cicogninis Tragödien „Il Maritarsi per vendetta"

Einflufs der spanischen Dramen auf die Italiener im 17. Jahrhundert — Marco Napoleone — Andrea Cicognini — Verhältnis der Tragödie „Il Maritarsi per vendetta" zu „Casarse por vengarse" . . . . . XIII—XVI

II. Lesages Novelle „Le Mariage de vengeance"; ihr Verhältnis zu Rojas' Tragödie und ihre dramatischen Bearbeitungen.

Die Novelle, eine Episode aus dem Roman „Gil Blas". — Inhalt und Verhältnis zur spanischen Quelle (vielleicht noch eine zweite), — Kritik — Einflufs des „Gil Blas", besonders der Novelle . . . . . XVI—XX

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seite

1. Goldonis Tragödie „Enrico re di Sicilia“ — Geschichtliches und Allgemeines — Inhaltsangabe und Vergleich mit der Novelle — Kritik — Erfolg — Textvergleichung . . . . . XX—XXV

2. Thomsons Tragödie „Tancred and Sigismunda“ — Ausgaben und Übersetzungen — Analyse — Titel, Vergleich mit der Novelle (Goldoni!) — Urteile — . . . . . XXV—XXIX

3. Saurins Tragödie „Blanche et Guiscard“ — Ausgaben — Biographisches — Titel des Stückes — Verhältnis zu Thomsons Stück — Urteil über Saurins Stück — Textvergleichung . . . . . XXIX—XXXIII

4. Pio dal Borgos Tragödie „Il Matrimonio di Vendetta“ — Titel und Verfasser . . . . . XXXIII—XXXIV

5. Vincenzo Manzoli del Montes Tragödie „Bianca e Enrico — Ausgabe und Übersetzungen — Inhaltsangabe — Vergleich mit Lesage — Anklänge an Goldoni und Saurin — Kritik . . . . . XXXIV—XXXVII

6. Calinis Tragödie „La Zelinda“ — Preisarbeit — Ausgabe — Ort und Zeit der Handlung — Inhaltsangabe — Verhältnis zu Saurin und Lesage — Kritik . . . . . XXXVII—XL

7. Gozzis Tragödie „Bianca contessa di Melfi“ — Erste Aufführung — Gozzi ein Gegner Goldonis — Vorrede zur Ausgabe 1803 — vergleichende Inhaltsangabe — Verhältnis zu Rojas und anderen Dramatikern — Kritik . XL—XLIV

8. Ingemanns Trauerspiel „Blanca“ — Ausgaben und Übersetzungen — Idee und Charakter des Stückes — Inhaltsangabe — Verhältnis zur Quelle, der Novelle des Lesage — Beurteilung — Textvergleichung . . . . . XLIV—XLVII

9. Zahlhas' Trauerspiel „Heinrich von Anjou“ — Aufführungen an verschiedenen Theatern — Titel des Stückes — Inhaltsangabe — Lesages Novelle die Vorlage — Kritik . . . . . XLVII—L

Schluſs: Zusammenfassung der Ergebnisse . . . . . L—LI

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf