



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Galeotto.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Galeotto.



aleotto bezeichnete im spätern Mittelalter als allgemein bekannte dichterische Figur das, was man noch heutzutage in England gleichfalls literarischen Ursprungs einen Pandar nennt (Pandarus s. Shakespeare, Troilus und Cressida), einen Angehörigen jener ehrbaren Kunst, die man, wie alles, was in ihr widerliches Gewerbe schlägt, nicht gern offen nennt und doch so oft nennen muß. König Galeotto ist nämlich im Kreise der Artusromane der flache, nichtige Gelegenheitsmacher, welcher den herrlichen, aber zugleich unschuldigen „tumben“ Helden Lancelot und das Muster der Frauen, die sittsame Königin Ginevra, zu Falle bringt. Die Bedeutung des Namens war als bekannt so sicher voranzusetzen, daß Dante an jener Stelle des fünften Gefanges der Hölle, welchem das unglückliche Liebespaar Paolo und Francesca seine Unsterblichkeit verdankt, Francesca vom Lancelotbuche, das auch in ihnen das Verhängnis wirkte, aufrufen läßt:

Galeotto war das Buch, und der es schrieb —

An jenem Tage lasen wir nicht weiter.

Die Wunderstelle hat in einem spanischen Dichter unsrer Tage abermals eine Tragödie gewirkt, wie es ja trotz des thörichten Umsturz- und Neuanfangs-dünkels gewisser Zeiten ewig die Eigentümlichkeit guter Stoffe — d. h. erster glücklicher Fassungen allgemein menschlicher Vorgänge — sein wird, durch alle Zeiten immer neu befruchtend zu wirken. Tief erfaßt, reif und ernst durchgeführt, ist bei diesem die erschütternde Wirkung auch diesmal nicht ausgeblieben. Da sie zugleich tief, edel und eigenartig ist, so möchten wir nicht verfehlen, das mit obigem Titel versehene Familiendrama des José Echegaray aus der gleichgiltigen Menge seiner äußerlichen, gerade nur einen Theaterabend ausfüllenden Geschwister an dieser Stelle herauszuheben. Das Stück bedeutet überhaupt in mancher Hinsicht eine Art standard of work, d. h. da wir freilich nicht Meisterwerk sagen können, eine Art Muster und Ziel der modernen Bühnenproduktion. Es ist in Deutschland schon geraume Zeit bekannt, durch den Druck und Aufführungen an den wichtigsten Plätzen. Es hat sich, wie es bei uns Gott sei Dank noch immer möglich ist, geräuschlos und ohne jedes der bekannten, dem besten Publikum von vornherein nur verdächtigen „drastischen Mittel“ die Aufmerksamkeit und Neigung der Einsichtsvollen erworben. Es eignet sich daher vortrefflich, manches daran anzuknüpfen, was sich von einem höhern Standpunkte über diese ganze Literatur und ihre mit komischem Ernst immer wieder erörterten alleinigen Ansprüche auf die Zukunft vielleicht sagen ließe. Als uns das Stück zum ersten male flüchtig aufstieg — vor mehr als

Jahresfrist in einer der vielen Monatsrevüen, die gegenwärtig an jedem Ersten gleichzeitig auf das Pflichtgefühl des deutschen Lesers einstürmen —, machte es uns einen unbehaglichen Eindruck. Paul Lindau führte es als Übersetzer ein, es gab darin — denkbar unspanisch! — Berliner Kommerzienräte und Schriftsteller, beim Durchblättern sahen wir aus Phrasen und Interjektionen, daß es sich tragisch anließ, uns schwante erklärlich genug ein dramatisirter „Berliner Roman,“ und wir lasen es natürlich nicht. Das bereits nach Jahrhunderten zählende Abhängigkeitsverhältnis der spanischen von der französischen Bühne war zur Genüge bekannt, als daß uns bei der Sache noch etwas spanisch hätte vorkommen können. Umso mehr erstaunten wir später, in mehr als durchschnittlichen Berichten über die erwähnten Aufführungen einen ganz verschiedenen Maßstab angelegt zu finden; private Urteile erhöhten die Neugier, und schließlich haben wir trotz des Autors für das Schicksal des Stückes gebangt. Denn es ist unsrer — wie es allgemein heißt — ja nun für ewige Zeiten ausschließlich „demokratischen“ Bühne schon lange kein Stück geboten worden, welches dem vielköpfigen Gözen Publikum, öffentliche Meinung, Allgemeinheit und wie sonst der allmächtige Gegensatz zum höhern Einzelnen noch heißen mag, so ohne Mätzchen, Verbeugungen und Ausnahmen, so ruhig und klar, so selbstverständlich und darum auch so grausam die Wahrheit sagt wie dieses. Es ist ein wahres Glück, daß der Name Echegaray keinen deutschen Autor bedeutet. Wir würden sein Stück sonst kaum an der Gußstätte von Blumenthals „Großer Glocke“ zu hören Gelegenheit gehabt haben. Und das wäre aufrichtig zu bedauern; denn es wird am Deutschen Theater nach gewissenhaftem Studium gut gespielt. Insbesondere hat es uns gefreut, den Träger des Stückes und eigentlichen (sicher auch ursprünglichen) Galeotto, Don Manuel, nicht mehr auf der Bahn zu begegnen, die er uns kürzlich als Mephistopheles nicht zu seinem Vorteil betreten zu wollen schien.

Es ist dem Dichter mit diesem „Galeotto“ eigen ergangen. An ihm hat sich der Übergang vollzogen, der gerade dem Dramatiker viel zu schaffen macht, wenn, wie es wohl vorkommen soll, der Stoff sich ihm unter der Hand wandelt und erst eigentlich ausgestaltet. Ein Vorspiel, recht von der Art desjenigen in dem Calderonschen Schauspiel „Das Leben ein Traum,“ in welchem die im Stücke zu erweisende Behauptung aufgestellt wird, bringt technische Disteilen, die hier auf den Brettern ganz besonders befremden, wenn man nicht weiß, wie tief sie der spanischen Kunst von jeher eingewurzelt sind. Aber es bringt zugleich ausgiebige Deutungen. Aus diesen nun scheint klar hervorzugehen, daß der Dichter ursprünglich eine Liebestragödie beabsichtigt hat, in welcher der Chemann unbewußt den Galeotto spielt. Ein alternder würdiger Kaufherr trägt eine Lebensverpflichtung gegen einen verarmt gestorbenen Freund an dessen reichbegabten Sohne ab mit jener gefelligen Hingabe, die den Spanier überhaupt auszeichnet. Er nimmt den stolzen Jüngling, dem er sonst auf keine Weise beikommen kann, als Sohn in sein Haus. Allein er hat mit einem bedenklichen

Umstände nicht gerechnet: in diesem Hause befindet sich eine junge Frau — seine Frau. Der junge Mann, ein Dichter, aber zugleich ein Charakter (kein Tasso, wie man verglichen hat), lernt umso rascher damit rechnen. Alle Versuche, ihm auszuweichen, scheitern an dem reinen, gutmütigen Sinne des unbeugsamen Wohlthäters. Das ist doch wohl schon eine Art Grundplan, und durch ein merkwürdiges Zusammentreffen kann unser Publikum in dem gleichzeitig im Residenztheater aufgeführten dramatisirten Zugroman des französischen „Marlitt“, der „Gräfin Sarah“ des George Ohnet, beobachten, wie sich seine Ausführung etwa ausnimmt. Sie ist schon nicht mehr ganz französisch, vor dem raffinierten „auf die Spitze treiben“ des „Sittendramas“ schreckt Ohnet bereits zurück; wie überhaupt in diesem Schriftsteller diese Art *grande littérature*, deren Bekämpfung noch vor kurzem frei nach „Meister Raube“ nur dem gelben Meide „unaufgeführter“ deutscher Autoren Schuld gegeben wurde, sich allmählich wieder in die Rozebueschen Niederungen zu verlaufen scheint, von denen sie ihren Ausgang genommen hat. Der Spanier macht jedenfalls den Eindruck, vor nichts zurückgeschreckt zu sein. Er wäre leidenschaftlich, bitter, gewalttham, nach einem eingefügten Gedichte zu urteilen auch poetisch, wenngleich nicht lyrisch gewesen. Hier scheint die Grenze seiner Begabung ihm fühlbar geworden zu sein, nicht zu seinem Nachteil, denn er teilt sie mit seiner Zeit. Dieser Zeit, wie sie nicht lyrisch ist, steht überhaupt diese Art Stoffe, die bezaubernde Blüte einer aufs äußerste lyrischen Periode, nicht an. Sie sind überdies — ganz natürlich — nicht dramatisch. Richard Wagner hat neuerdings beides (jedenfalls zum Schaden seiner Tantiemen, wie auch die „Gemeinde“ zugeben wird) in seinem *Tristan* erfahren. Von der Art, in der die französischen Ehebruchsdramatiker sich — allerdings sehr zeitgemäß! — diesen Stoff zurechtzustutzen verstanden, wird unsern spanischen Dichter gesunder Sinn und poetisches Verständnis bald abgebracht haben. Aber was soll der dramatische Dichter, nicht bloß in Madrid, heutzutage thun? Er befindet sich einem Publikum, noch mehr vielleicht Direktionen gegenüber, die solche Kost verlangen, in ihr schon den feinsten möglichen Geschmack (von *haut-gout* könnte man ja reden!) der fortschreitenden Literatur erkennen. Sarkastisch weist das erwähnte Vorspiel darauf hin. Er hält sich also an das vorgeschriebene, so eng umgrenzte Stoffgebiet, und sinnt und distelt in der Weise seines Dichters im Vorspiel, wieder einmal im Sinne des *estilo culto*, des spanischen, das hieß „gesuchten“ Geschmacks nach etwas Neuem. Und — vielleicht infolge der langen Erholung, die sich die Literatur des Cervantes gegönnt hat! — gelingt dem Sucher wieder einmal ein glücklicher, d. h. ungesuchter Griff, noch kein *Don Quixote*, aber doch so ein Stück davon. Und wer weiß! Glückliche Kinder pflegen nicht bloß einmal Glück zu haben.

Man sage nicht, daß uns der Analogieteufel im Nacken sitze: ein Stück *Don Quixote* ist dieser Galeotto schließlich seiner Gattung, den Familien- und

insbesondrer den Ehebruchsstücken gegenüber, wirklich geworden. Er kehrt sie um, wie weiland der Held der Mancha die Amadisromane. Wie in jenem dem verschrobenen Geschmack einer höchst unritterlich gewordenen Welt an abenteuerlichen Ritterthaten einmal ein wirklicher Ritter begegnete, der aber keine Abenteuer findet: so stellt sich hier dem vor Liebestollheit mehr als je sicheren heutigen Publikum der spitzfindigen Ehebruchstragödien ein sogenanntes „schuldiges Paar“ vor, das nichts weniger als schuldig ist, an nichts weniger als an Liebe denkt. Das ist der glückliche Griff, den der Dichter des ganzen Galeotto schließlich über den Dichter seines Vorspiels hinaus machte. Aus der Liebestragödie wurde ihm unter der Hand eine Tragikomödie der Liebe. Er konnte sich, wie sein großer Vorgänger, im gleichen Falle sagen: dieser Geschmack ist nicht echt, natürlich, sondern lediglich durch die Mode gefordert und durch die Lust am Aufregenden, Pikanten genährt, eben ein Theatergeschmack, wie jener ein Romangeschmack. Nicht der Ritter ist ihnen die Hauptsache und nicht die Liebe; sie würden im Gegenteil die ersten sein, welche den wackern, ehrlichen Ritter händeln und zum Besten haben, welche edle, unglückliche Liebe befeuern und in den Schmutz ziehen. Nein, sie selbst sind sich dabei die Hauptsache, die Aufbauschung ihrer müßigen Nichtigkeit, die Kaffeebegeisterung für den „eklaltanten Fall,“ das „Sensationsereignis,“ und wie sich abspielt und herauskommt; das Romantische dort, das Dramatische hier, beides nichts als Futter für die Neugierde, für den Klatsch. Der Liebesdramatiker der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hat nun erst den eigentlichen Helden seiner Liebestragödien entdeckt, es ist der „große“ Galeotto, der Klatsch. Man könnte fragen, woher der Klatsch nun ein Kuppler sei? Sicherlich ist dies auch bei der jetzigen Fassung des Stückes eine berechtigte Frage. Denn es soll ja nicht gezeigt werden, wie ein unbefangenes, disharmonisches Paar durch das Gerede der Leute in wirklicher Liebe zusammengebracht wird (ein herrlicher Lustspielstoff, wie schon Shakespeare in „Beatrice und Benedikt“ erkannt hat), sondern wie im Gegenteil ein sehr harmonisches und von der Gefährlichkeit dieser Harmonie nicht unbelehrtes Paar durch die Macht der Verhältnisse zusammengehalten und durch den „Klatsch“ schließlich wider ihren Willen höchst tragisch zusammengeführt wird. In diesem Sinne kann man den „Klatsch“ nur sehr uneigentlich einen Kuppler, einen „Galeotto“ nennen. Jener in seiner Gutmütigkeit beschränkte Ehemann aber ist wirklich ein unbewußter „Galeotto.“ Wir haben es also in diesem Stücke mit zwei Galeottos zu thun, von denen der eine im wirklichen, der andre nur im übertragenen Sinne gemeint ist. Wäre das letztere gleich von Anfang an festgehalten und streng durchgeführt worden, so hätten wir wirklich ein Musterstück vor uns, die runde, sichere Darstellung einer originellen, kräftigen Idee. Die drei Leuten, um die es sich da handelt, leben ruhig, edel, sinnig neben einander, ohne den Galeotto-beigeschmack des einen, durch natürliche Verhältnisse zusammen gehalten. Nun

beginnt die Tragödie. Der Ratsch bemächtigt sich des Verhältnisses, erfüllt die Herzen der jungen Leute mit Befangenheit und Gewissenskrampeln, das des ältern, sonst ruhigen, edeln Mannes nach und nach mit aufregendem Zweifel, Mißtrauen bis zur gemeinsten blinden Eifersucht und plumpster Rachgier. So, wie wir es nun haben, kommt der eigentliche Galeotto durch den uneigentlichen schließlich mit sich selbst in Konflikt. Er ist an der ganzen Sache Schuld, und gleichwohl kommt diese seine Schuld schließlich nicht zur Sprache, wie doch gerade der „Realist“ verlangen könnte. So hat sein Verfahren — er behandelt den unglücklichen Jüngling, das Andenken seines Lebensfreundes, schließlich mit Faustschlägen ins Gesicht, seine edle, unschuldige Frau mit gemeinsten Beschimpfungen — nicht nur etwas Peinliches, sondern etwas geradezu Empörendes. Es zeigt sich auch hier wieder, daß diese par excellence sogenannten realistischen Wirkungen gerade unwahr sind, und gerade durch ihre Unwahrheit verstimmen. Denn die Kunst hat von jeher gelegentlich noch viel schrecklichere Dinge, die aber nicht „verstimmen“, eben wenn sie wahr behandelt werden. Die Durchführung der Hauptidee verdient aber dafür uneingeschränktes Lob, besonders wenn man (wofür der Dichter in seiner endgiltigen Fassung mit genügender „dramatischer Ökonomie“ gesorgt hat, was aber die Darstellung im Deutschen Theater nicht immer berücksichtigte) streng darauf hält, daß in der Aufführung der beiden jungen Leute sich nichts von verhaltener oder gar auslodender Liebesglut zeige. Dadurch kommt ein Nebenton in den dramatischen Satz, der verwirrt, seiner hörende auch stört. Gerade je vernünftiger sich die beiden wackern jungen Leute benehmen, je mehr gerade sie in dem tollen Hexensabbat menschlicher Interessen, Begierden und Leidenschaften ihre geistige und moralische Überlegenheit bewahren, desto mehr gewinnt das ganze Stück an Größe, an Eigentümlichkeit. Sie, deren Frauenvürde im Anfange selbst das interessirte Fraubasen- und Geckengeschwätz zu beschämen weiß, die selbst in dem für sie fürchterlichsten Augenblicke noch das einzig richtige Wort findet, schreckt da, wo es ihr nötig scheint, selbst vor der äußersten Härte gegen ihr eigenstes Gefühl nicht zurück, bloß um das Ganze im Gleichgewicht zu erhalten. Und da es ihr so wenig gelingt, da das Entsetzliche von allen Seiten auf sie einströmt, da winselt und fleht sie nicht, sondern bricht eben, da sie nichts mehr thun kann, zusammen. Man hat scheinbar mit Recht bemerkt, daß die beiden sich nur leidend verhalten, dies wohl auch gleich als neugeschliffenen Gegenbeweis gegen die Forderung des Handelns in der dramatischen Tragik benutzt. Dies ist aber nicht richtig. Diese Helden handeln sehr energisch, denn sie wehren sich gegen das Unrecht, und wir wüßten nicht, wo des Menschen Handeln sich von Natur thatkräftiger und zugleich edler zeigt. Gerade der tragische Zwang macht aus ihm, dem bisher unentschlossen zaudernden Träumer, mit einem male einen zum äußersten entschlossenen Mann. Uns ist eine Stelle haften geblieben, in der das nach romanischer Art zu einem zugespitzten Ausdruck kommt. Die Sache

ist zu einem gefährlichen Zweikampf mit einem endlich aus dem gestaltlosen Nebel des Klatsches herausgegriffenen Individuum gediehen. Ernesto, unser Held, der gern und leidenschaftlich redende Dichter, ist stumm, gleichgültig. Darüber befragt, antwortet er in jenem Goethischen Sinne etwa, daß er sich nur über Personen erregt, den Thatsachen aber gefaßt gegenüber stehe, und läßt das Wort fallen: „Steck' ich den Schurken nieder, so gewinnt die Welt, tötet er mich, so gewinne ich.“ Das ist nicht ohne Erhabenheit, wie alles, wobei das ethische Pathos in einen greifbaren, anschaulichen Gegensatz zur Welt tritt. Erhabenheit besitzt in diesem Sinne ganz besonders der Schluß. Die Gemeinheit hat auf allen Linien gesiegt, sie hat Recht behalten gegen das Heldentum der Unschuldigen, Verworfenheit, Schande überall; gar manchem auch wahrhaft männlichen Geiste möchte es passend erscheinen, eine solche Tragödie in stoischem Sinne durch einen Schuß durch die Schläfe zum Abschluß zu bringen. Allein er sieht auf das arme, hilflos zusammengebrochene Weib, das durch ihn leidet, das die, wie meist, so auch hier zugleich sehr materiell triumphierende Gemeinheit auf die Straße stößt, und er beschließt zu leben. Ein solcher Schluß ist, wenn er Berechtigung hat, tragischer als Dorsch und Gift. Schon Ödipus beweist es. Und daß es nicht an der nötigen Reinigung und Erhebung fehlt, dafür sorgt der Held durch den moralischen Mut, mit dem er sich jetzt mit dem Rechte des unschuldig beschimpften, „vom äußersten belehrten“ der innerlichst überwundenen Welt gegenüberstellt. Jetzt tritt er zu ihr und nennt sie sein Weib. Der Darsteller muß eine heilige Betonung in dies Wort legen.

Es enthält nicht die wenigst bedeutsame Anerkennung, welche man diesem nicht „philosophischen“ und doch von echt philosophischem Geiste erfüllten, nicht tendenziösen und doch beredten, im Innersten aufrüttelnden und dabei tief sittlichen Stücke zollen kann, wenn man es eine Tragikomödie nennt. Gerade daß diese erschütternden Wirkungen sich aus so geringfügigen, ja lächerlichen Anlässen aufbauen, das ist das eigenste Verdienst unsers Dramas. Es trägt nicht, wie andere feines Zeichens im Gefühl ihrer Schwäche oder um womöglich die Tragödie zu übertragiren, alles Mögliche und Unmögliche in seinem engen Rahmen zusammen, es erregt nicht die Elemente in einem Wasserglase, es spreizt sich nicht mit dem „Kosmos“ in seiner kleinen Welt, es kennt ebenso wenig wie die Welt selbst „kleinstädtische Titanen“ oder besser gesagt „titanische Kleinstädter.“ Was seinen Helden zustoßt — das Drama gesteht es ehrlich zu, ohne zu künfteln oder aufzubauschen —, ist eben das, was man im gewöhnlichen Leben sehr untragisch „Pech“ nennt: Mißdeutungen unschuldigster Vorgänge, lächerliche Überraschungen zur Unzeit, allerhöchstens eine kleine Unbesonnenheit, die nur durch Ort und Zeit unheilvolle Bedeutung gewinnt. Aber gerade dies verbindet diese häusliche Tragödie mit dem auf großartigstem Hintergrunde sich abspielenden tragischen Weltvorgange. Durch diese Treue, diese ruhige Wiedergabe des rein Thatsächlichen wird sie typisch und damit bedeut-

famer vielleicht als jener. Es ist nicht mehr dieser Klatsch, das zufällige Tagesgespräch von Barcelona oder Saragoſſa, es wird der Klatsch überhaupt. Und sehr wohl hat es der Dichter verstanden, ohne daß er offen darauf hinwies oder daraus ein besonderes Motiv machte, dem Klatsch noch den besondern Bestandteil zu geben, durch den er eigentlich erst er selbst wird, den Eigennutz. Die bloße Freude am Klatsch ohne Hintergedanken ist lächerlich, kann gefährlich sein, ja Tragisches wirken, aber sie ist harmlos, sie würde am Schlusse dieses Stückes selbst einen tragikomischen Eindruck machen. Dadurch aber, daß ihre Vertreter im Stücke Verwandte des vorgeblich betrogenen Gatten sind, daß ihnen die junge Frau im Wege, der Adoptivsohn ein Dorn im Auge ist, so sehr sie das auch verbergen möchten hinter ihrem Klatsch, dadurch wird dieser erst echt und zugleich dramatisch verwendbar. Und nun wird der Schluß, wie wir ihn schon oben andeuteten, so gehaltvoll, so richtig, um das scheinbar geringfügigste Prädikat eines dramatischen Schlusses zu gebrauchen.

Der Galeotto ist — sicher nicht zur Erbauung unsrer Modernsten, die alle halben Jahre mindestens einmal feierlich den armen Vers auf den ästhetischen Index setzen — in Versen, und zwar im spanischen Nationalmaß, in vierfüßigen Trochäen geschrieben. Sicher nicht zum Schaden seines typischen Gepräges. Wir wollen die Prosa, in welche ihn Paul Lindau kleidete (bis auf gewisse Ungezogenheiten des Zeitungsstils, die vom ernstesten Schriftsteller an solcher Stelle am wenigsten ermuntert werden sollten), gern anerkennen. Aber wir wünschten sehr, ihn auch im Originalgewande zu besitzen. Vielleicht erweist uns ein poetischer Philologe, wenn nicht ein sprachkundiger und sprachgewandter Dichter, nachträglich den Dienst noch, den der erste Uebersetzer nicht leisten wollte und — konnte. Niemand brauchte sich der Arbeit zu schämen. Man weiß, in welchen wunderlichen und unerfreulichen Experimenten sich die Literatur zur Stunde ergeht, um, wie sie es mit einer in unsrer literarhistorischen Zeit ganz unglaublichen Naivität nennt, „einen neuen Weg zu finden.“ Einseitigkeiten, Bilderstürmereien und in ihrem Gefolge Beschränkung und Verwilderung, also um im Bilde zu bleiben: Verirrungen sind noch stets die Folgen gewesen. Die Kunst hat zu allen Zeiten nur ein Ziel gehabt, und ihr Weg führt, wie die Geschichte beweist, um dies Ziel herum in auf- und absteigenden Krümmungen, aber nicht in gerader Linie von ihm ab ins aschgraue Nichts hinein. Wichtiger, heilsamer, wenn auch leider nicht immer wirksamer als die „neuen Wege“ haben sich stets die Anregungen erwiesen, durch welche die Kunstübung sich verjüngen, zu neuer Erfassung und immer neuer Ausgestaltung und Vertiefung ihrer ewigen Aufgabe sich emporheben konnte. Noch fehlen uns diese nicht, noch sind wir sicher vor „neuen Wegen.“ Und da es auf dem Gebiete des Dramas, und zwar gerade auf diesem besonders, jetzt bei uns ein so schlimmes Ansehen gewinnt, so sei auf diese südliche Anregung für den südlichsten Kunstzweig auch aus dieser Rücksicht hingewiesen.

Grenzboten IV. 1887.