

THOMAS STAUDER*

ZUR DANTE-REZEPTION IN JOSÉ ECHEGARAYS
EL GRAN GALEOTO (1881)

José Echegaray – il più importante drammaturgo spagnolo dell'ultimo quarto dell'Ottocento, vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1904 – allude nel titolo della sua opera e nel suo interno al famoso verso 137 del quinto canto dell'*Inferno* di Dante: «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse». Dopo un riassunto introduttivo della ricezione di Dante nella penisola iberica fino al XIX secolo, il contributo analizza il ruolo che questo riferimento all'episodio di Paolo e Francesca della *Divina Commedia* riveste nell'opera spagnola, cioè la funzione che questo riferimento acquisisce in questo nuovo contesto.

José Echegaray – the most important Spanish playwright of the last quarter of the 19th century, winner of the Nobel Prize for Literature in 1904 – alludes in the title of his work and in its interior to the famous line 137 of the fifth canto of Dante's Inferno: «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse». After an introductory synthesis of Dante's reception in the Iberian Peninsula up to the 19th century, the contribution analyses the role that this reference to the episode of Paolo and Francesca from the Divina Commedia plays in the Spanish work, i.e. the function that this reference acquires in this new context.

Einführung

Guglielmo Locella, dessen bis zu seinem Tod im Jahre 1908 gesammelte Materialien über *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik* kurz vor dem Ersten Weltkrieg von seiner Witwe veröffentlicht wurden, täuschte sich noch hinsichtlich der Natur der Dante-Rezeption in José Echegarays *El gran Galeoto*, als er dem spanischen Dramatiker unterstellte, er habe den Titel dieses Stücks gewählt, «vielleicht ohne dabei an Dante zu denken, sondern lediglich mit Benützung eines aus dem Mittelalter erhaltenen Ausdrucks»¹. Zwar

*Universität di Augsburg.

¹ G. LOCELLA, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und*

ist es richtig, dass in Anlehnung an Vers 137 des fünften Gesanges von Dantes *Inferno* – «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»² – der ursprünglich dem arthurischen Sagenkreis entstammende Eigenname alsbald mit der Bedeutung von «Kuppler, Liebesbote» lexikalisiert und damit unabhängig von einem Verweis auf die *Divina Commedia* verwendbar wurde³; eine aufmerksame Lektüre des 1881 uraufgeführten «melodrama social»⁴ des späteren Nobelpreisträgers Echegaray⁵ erweist jedoch sehr schnell, dass darin mehrere explizite und für die Bedeutung des Stückes zentrale Dante-Bezüge enthalten sind. In der vierten Szene des zweiten Aktes findet Pepito auf dem Tisch des in eine tragisch endende Liebes- und Dreiecksbeziehung verstrickten Ernesto ein wie immer an derselben Stelle – nämlich der Paolo-und-Francesca-Episode – aufgeschlagenes Exemplar des florentinischen Epos; dass dieses Buch nicht nur als bildungsbürgerliches Dekorationsobjekt in der Kammer des unglücklichen Jünglings liegt, beweisen die Spuren darauf vergossener Tränen⁶:

Y ésta es otra: ni una vez
a ver a Ernesto he venido
que en su mano no encontrase
abierto este hermoso libro.

(*Leyendo.*)

Musik, bearbeitet und herausgegeben von M. Locella, Esslingen, Paul Neff Verlag, 1913, S. 64.

² D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1982 (1955), Vol. I, *Inferno*, S. 64.

³ Das *Vocabolario della lingua italiana* von N. ZINGARELLI verzeichnet «galeotto» als «sostantivo maschile» mit der Bedeutung «che, chi favorisce i rapporti amorosi tra due persone» und gibt als Synonym «mezzano, ruffiano» an (Bologna, Zanichelli, 1970, S. 721).

⁴ Zu dieser Gattung: W. C. RÍOS-FONT, *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997 (zu Echegaray: S. 50-86).

⁵ Allgemein zu diesem Autor: J. MATHÍAS, *Echegaray*, Madrid, Espesa, 1970; L. HERNÁNDEZ, *El teatro de José Echegaray: Un enigma crítico*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1987.

⁶ Ein Mittel zur Authentifizierung der Gefühle, das vor Echegaray vor allem im empfindsamen Briefroman des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet war (u.a. in Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse*).

«Dante: *Divina Comedia*»⁷,
su poema favorito.

(*Mirando otra vez.*)

Y no pasa del pasaje
de Francesca, por lo visto.
[...]
Pero aquí noto una mancha,
como si hubiera caído
una lágrima, [...]»⁸

Welche Ähnlichkeit genau zwischen Ernestos Verhältnis zu der verheirateten Teodora und dem von Dante im zweiten Höllenkreis befragten, dort für seinen Ehebruch bestraften Liebespaar besteht – eine Parallele, die offenbar so frappierend ist, dass sich Echegarays Figur in der literarischen Vorgängersituation wiedererkennt –, soll hier noch nicht verraten werden; Ziel dieses Zitats war vorerst nur, zu zeigen, dass sich der spanische Dramatiker der alfonsinischen Restaurationszeit⁹ in *El gran Galeoto*¹⁰ sehr wohl auf das italienische Epos aus dem Trecento bezieht und nicht nur auf eine durch dieses geprägte Redensart, dass folglich eine vertiefende Rezeptionsanalyse hier angebracht und erfolgversprechend erscheint¹¹.

⁷ Bei Echegaray steht an dieser Stelle tatsächlich «Comedia» und nicht «Commedia», d.h. beim Titel von Dantes Werk wird die spanische statt der italienischen Schreibweise verwendet.

⁸ J. ECHEGARAY, *El gran Galeoto. Drama en tres actos y en verso precedido de un diálogo en prosa*, in DERS., *Teatro escogido*, prólogo de Amando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar, 1964, S. 641-783, hier S. 712-713.

⁹ Zu den theatergeschichtlichen Hintergründen: J. YXART, *El arte escénico en España*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987 (= Reprint der Originalausgabe Barcelona, Imprenta de «La Vanguardia», Band I 1894, Band II 1896); F. RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español*, Band I, *Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1992 (1966).

¹⁰ Speziell zu diesem Stück: U. LINK-HEER, *José Echegaray, «El gran Galeoto»*, in *Das spanische Theater*, herausgegeben von Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert, Düsseldorf, Schwann-Bagel, 1988, S. 264-273; J. FORNIELES, *Introducción*, in José Echegaray, *El gran Galeoto*, edición de Javier Fornieles, Madrid, Cátedra, 2002, S. 7-57.

¹¹ Dies gilt umso mehr, als Echegarays *El gran Galeoto* in den Untersuchungen zur internationalen Dante-Rezeption bis heute unverständlicherweise kaum beachtet wurde. Völlig ausgeblendet bleibt der spanische Autor in dem ansonsten sehr

I. *Die historischen Figuren Francesca da Rimini und Paolo Malatesta und deren Darstellung sowie Bewertung bei Dante*

Vor einer Zusammenfassung des Überlieferungsweges der *Divina Commedia* auf der Iberischen Halbinsel bis hin zur Zeit José Echegarays muss noch ein Blick auf die Paolo-und-Francesca-Episode¹² geworfen werden, deren genaue Kenntnis im ursprünglichen dantesken Kontext unabdingbare Voraussetzung ist für das richtige Verständnis ihrer Funktionalisierung.

Um die Aufhellung des historischen Gehalts dieser tragisch endenden Liebesgeschichte – und dessen Unterscheidung von hinzuerfundenen Details durch Dante und seine Kommentatoren – haben sich bereits ganze Scharen von Philologen bemüht, darunter Ilka Soennecken in ihrer 2002 veröffentlichten Dissertation, der ich hier folge¹³. Belegt ist, dass die um 1260 geborene Francesca da Rimini die Tochter des Guido Vecchio da Polenta war, seines Zeichens Bürgermeister von Ravenna; wohl weil er selbst im Hause eines Mitglieds dieser Familie zu Gast war, erfuhr Dante überhaupt vom traurigen Los dieser 1275 mit Giovanni di Malatesta verheirateten jungen Dame. Ihr Ehemann trug den Beinamen «Gianciotto» («der Hinkende»), was auf ein wenig attraktives Äußeres hinweist und Zweifel am Vorliegen einer – damals ohnehin unüblichen – Liebesheirat aufkommen lässt. Mit Sicherheit weiß man auch, dass Giovanni einen jüngeren (und wahrscheinlich besser aussehenden) Bruder namens Paolo besaß; der legendäre – weil nicht eindeutig überlieferte – Liebested von Paolo und Francesca, vollstreckt von der

lesenswerten Band *Dante-Rezeption nach 1800*, Hrsg. F. MEIER, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018; nur zweimal kurz am Rande erwähnt wird er in F. FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2019 (S. 149 und S. 280).

¹² Als erste Einführung in die Geschichte dieses Stoffes nach wie vor von Nutzen ist E. FRENZEL, *Francesca von Rimini*, in DIES., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1976, S. 217-220.

¹³ I. SOENNECKEN, *Dantes Paolo und Francesca in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Entstehung und Entwicklung eines «romantischen» Bildthemas*, Weimar, VDG, 2002. Soennecken stützt sich ihrerseits u.a. auf: P. MELDINI, *Come quando dove: Le fonti documentarie, narrative e letterarie della vicenda*, in *Sventurati amanti – Il mito di Paolo e Francesca nell'800* (Rimini, Museo della Città, 15 luglio – 11 settembre 1994), a cura di C. Poppi, Milano, Mazzotta, 1994, S. 45-51.

Hand des einen angeblichen Ehebruch rächenden Gatten, soll sich zwischen 1283 und 1285 zugetragen haben.

Im zweiten Höllenkreis der *Divina Commedia* treffen Dante und Vergil auf die «peccatori carnali»¹⁴ (Inf. V, 38); da diese gemäß der mittelalterlichen Rechtsmetaphysik für ihre Schuld dort angemessen bestraft werden, kann die dem Besucher zugeschriebene «pietà» (Inf. V, 72 und 93) nicht im modernen Sinne als «Mitleid» verstanden werden, sondern allenfalls als «senso di turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del male»¹⁵. Dass der Autor Dante zumindest für Paolo und Francesca mildernde Umstände ins Feld führen wollte, lassen die Francesca in den Mund gelegten Anklänge an die Liebesdoktrin des Dolce Stil Novo in der Schilderung ihrer verhängnisvollen Leidenschaft vermuten: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende¹⁶, / prese costui della bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende»¹⁷ (Inf. V. 100-102).

Das ihrem Henker vorhergesagte Ende – «Caina attende chi a vita ci spense»¹⁸ (Inf. V, 107; gemeint ist eine den Verwandtenmördern vorbehaltene Zone im untersten Höllenkreis) – deutet darauf hin, dass auch Dante hier gemäß der historischen Überlieferung im Bruder Paolos und Ehemann Francescas den Vollstrecker der blutigen Ehrenrache sah. Als der Unterweltsbesucher um Aufklärung über die Entstehungsumstände der verbotenen Beziehung bittet, deutet einerseits die Formulierung «i tuoi martiri»¹⁹ (Inf. V, 116) auf eine religiöse Überhöhung des Paolo und Francesca zugeschriebenen Liebeskultes hin; andererseits aber zeugt der Ausdruck «i dubbioso disiri»²⁰ (Inf. V, 120) von einer moralischen Missbilligung der sexuellen Vereinigung außerhalb des Rahmens der Ehe.

Im Hinblick auf die Dante-Rezeption in José Echegarays *El gran Galeoto* ist von besonderer Bedeutung der unmittelbare Kontext des bereits eingangs zitierten Verses 137 des fünften Gesanges:

¹⁴ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, op. cit.*, Vol. I, S. 55.

¹⁵ So interpretiert Sapegno die Haltung Dantes (ebd., S. 58).

¹⁶ Ähnliche Formulierungen – «Liebe als Distinktion edler Herzen» – finden sich zuvor nicht nur bei Guido Guinizelli, sondern auch in Dantes eigener stilnovistischer Lyrik, worauf F. MEIER hinweist (*Dantes Göttliche Komödie. Eine Einführung*, München, C. H. Beck, 2018, S. 73).

¹⁷ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, op. cit.*, Vol. I, S. 61.

¹⁸ Ebd., S. 62.

¹⁹ Ebd., S. 63.

²⁰ Ebenda.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per piú fiata li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno piú non vi leggemmo avante²¹.
(Inf. V, 127-138)

Heinrich Naumann äußert in seinem Kommentar zu dieser Stelle die Vermutung, bei dem angesprochenen Buch müsse es sich um «die Prosa-Fassung des Lancelot-Romans»²² handeln, also um den anonymen, um 1220 auf Altfranzösisch niedergeschriebenen und anschließend bis in das 14. Jahrhundert in zahlreichen Handschriften verbreiteten *Lancelot du lac*. Dies erscheint insofern plausibel, als nur in dieser Stoffversion und nicht in der chronologisch vorhergehenden von Chrétien de Troyes (*Lancelot ou le chevalier de la charrette*, entstanden zwischen 1170 und 1180) die Figur des Galehaut in genau jener Kupplerrolle zwischen Lancelot und der Artus-Gattin Guenièvre auftritt, auf die sich Dante hier bezieht. Der florentinische Autor nimmt dabei insofern einen Transfer vor, als er das Buch, in dem von einer Person namens Galeotto (so die italianisierte Fassung von Galehaut) die Rede ist, nun als Ganzes (samt dessen Verfasser) einen Galeotto nennt, was die metonymische Verwendung des Eigennamens im Sinne von «Liebesbegünstiger» voraussetzt.

Letzteres impliziert auch der Stückeritel *El gran Galeoto* bei Echegaray; welche Liebschaft dort von wem unter welchen Umständen in die Wege geleitet wird – nebst der Frage, welche moralischen Wertungen damit der Autor verbindet –, soll weiter unten eingehend erörtert werden; vorher muss noch geklärt werden, über welche Überlieferungsstränge

²¹ Ebd., S. 64-65.

²² D. ALIGHIERI, *Die Göttliche Komödie*, unter Verwendung der Übersetzung von Hermann Gmelin herausgegeben von Heinrich Naumann, Stuttgart, Reclam, 1987 (1976), S. 13.

der spanische Dramatiker die Paolo-und-Francesca-Episode aus der *Divina Commedia* überhaupt kennen lernen konnte.

II. *Die Dante-Kennntnis in Spanien, vom 14. bis zum 19. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung der Paolo-und-Francesca-Episode)*

Noch bevor auf der Iberischen Halbinsel die ersten (Teil-) Übersetzungen der *Divina Commedia* angefertigt wurden, wurde Dante bereits als literarische «Auctoritas» zitiert und in seiner Vorbildrolle den kanonisierten Autoren der Antike gleichgestellt, was in der Epoche des Humanismus die größtmögliche Anerkennung bedeutete. Dies lässt sich nachweisen u.a. durch Erwähnungen in Gedichten von Alfonso Álvarez de Villasandino (ca. 1340 - ca. 1425), die später aufgenommen wurden in den *Cancionero de Baena*, die von Juan Alfonso de Baena in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts²³ für Juan II. von Kastilien zusammengestellte Lyrikanthologie. In dem auf 1393 datierbaren «dezir» *Muy noble señor onrado*, gewidmet dem Erzbischof von Toledo, spricht Álvarez de Villasandino von «un letrado / que fue grant poeta, Dante», und in dem «dezir» *A mí bien me plaze* stellt er ihn in eine Reihe illustrierer Vorgänger: «Virgilio e Dante, Oraçio e Platón / e otros poetas que diz' la leyenda»²⁴.

Eine nachweisbare Vertrautheit mit dem italienischen Epos findet sich vor dem Ende des 14. Jahrhunderts auch bei dem katalanischen Autor Bernat Metge (1343-1413), dessen Unterwelts-Dialoge (*Lo somni*, verfasst 1399) bereits die bei Dante von Francesca gesprochenen Verse «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria» (Inf. V, 121-123) paraphrasieren²⁵.

Im *Dezir de las Siete Virtudes* des um 1409 gestorbenen Kastiliers Francisco Imperial²⁶ – eingegangen in den bereits erwähnten *Cancionero*

²³ Der genaue Entstehungszeitraums dieser Sammlung, die mehrere Jahrzehnte zuvor angefertigte Gedichte aufnahm, ist umstritten: entweder zwischen 1426 und 1430 oder aber erst um 1445.

²⁴ Beide Zitate nach A. ZINATO, *La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo, in Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di S. Monti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, S. 185-207, hier S. 189-190.

²⁵ G. LOCELLA, *op. cit.*, S. 59.

²⁶ Ganz ähnlich wie Álvarez de Villasandino stellt Imperial in einem seiner Gedichte (dem «dezir» *En muchos poetas leí*) Dante auf eine Ebene mit den größten Autoren der

de Baena – wird der Erzähler im Rahmen einer allegorischen Traumvision von einer klar identifizierbaren Dante-Figur geführt: «Traía un libro de poca scriptura, / Esripto todo con oro muy fino, / E comenzaba: *En medio del camino*»²⁷. In den insgesamt 464 Versen dieses spanischen Gedichts sind nicht weniger als 61 nahezu wörtliche Übersetzungen von Versen der *Divina Commedia* enthalten: 13 aus dem *Inferno*, 29 aus dem *Purgatorio* und 19 aus dem *Paradiso*²⁸. Ein besonders frappierendes Beispiel hierfür stellt die folgende Passage dar; zum Vergleich erst der Text Dantes, dann der von Imperial:

O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, alla mia mente / ripresta un poco di quel che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol della tua gloria / possa lasciare a la futura gente²⁹;

¡Oh suma luz!, que tanto te alçaste / del concepto mortal, a mi memoria / repressa un poco lo que me mostraste, / e faz' mi lengua tanto meritoria / que una çentella sol' de la tu gloria / pueda mostrar al pueblo presente³⁰.

1428 wurde von dem Spanier Enrique de Villena (1384-1434) eine erste vollständige Fassung von Dantes Jenseitsreise «en castellano» vorgelegt; nur ein Jahr später – also 1429 – stellte der Katalane Andreu Febrer die erste Übersetzung der *Commedia* in sein heimisches Idiom fertig³¹. Mehr als ein Jahrhundert früher als in Frankreich und mehr als

Antike: «En muchos poetas leí, / Homero, Vergilio, Dante, / Boeçio, Lucán, desí, / en Ovidio *De amante*, / [...]» (nach A. ZINATO, *op. cit.*, S. 192).

²⁷ W. P. FRIEDERICH, *Dante's Fame abroad, 1350-1850*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, S. 22.

²⁸ Gemäß der Zählung von A. ZINATO, *op. cit.*, S. 195.

²⁹ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, op. cit.*, Vol. III, S. 419 (*Paradiso XXXIII*, Verse 67-72).

³⁰ F. IMPERIAL, *Desir de las Siete Virtudes*, Verse 25 bis 30, nach A. ZINATO, *op. cit.*, S. 196.

³¹ W. P. FRIEDERICH, *op. cit.*, S. 16 und 27; dieselbe Pionierrolle als erste Dante-Übersetzer auf Spanisch und Katalanisch wird Villena und Febrer von R. MONDOLA zugeschrieben in seinem Aufsatz *Prospera et adversa fortuna: Appunti su Dante in Spagna*, in *Dante oltre i confini, op. cit.*, S. 155-170, hier S. 156. P. CALEF betont in *A proposito della ricezione di Dante nel Quattrocento spagnolo* (in *Dante oltre i confini, op. cit.*, S. 61-75, hier S. 65-66), dass sowohl Villena als auch Febrer sich zuvor am Hof von Barcelona aufgehalten hatten, der damals zur Krone von Aragón gehörte, und dass dort

drei Jahrhunderte früher als in Deutschland und England gab es somit jenseits der Pyrenäen bereits *Commedia*-Versionen in zwei modernen Volkssprachen.

Der Marqués de Santillana (1398-1458) ließ in seinem *Infierno de los Enamorados* ähnlich wie Dante eine Reihe von Sündern der Liebe auftreten; dabei findet explizite Erwähnung «la donna de Ravenna / De quien habla el fiorentino»³². Eine Reihe von Formulierungen der Francesca wird hier einem gewissen Macías in den Mund gelegt, der eine verheiratete Dame liebte und dafür sterben musste³³; die folgenden Verse Santillanas imitieren ganz eindeutig Inf. V, 121-123: «La mayor cuyta que aver / Puede ningún amador / Es membrarse del placer / En el tiempo del dolor»³⁴. Santillana war einer der besten Dante-Kenner seiner Zeit auf der Iberischen Halbinsel, der häufig und bei verschiedenen Anlässen auf den italienischen Dichter verwies, so u.a. 1443 in einem Brief, der seine 1435/36 verfasste *Comedieta de Ponça* begleitete und deren Gattungsbezeichnung mit dem Vorbild Dantes begründete:

Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos y tristes, e después del medio e fin de sus días alegre, gozoso y bienaventurado; e d' ésta usó Terençio Peno, y Dante en su libro donde primeramente dize aver visto las dolores e penas infernales, e después el purgatorio, e alegre e bienaventuradamente después el paraíso³⁵.

Aus dem 15. Jahrhundert sind daneben noch erwähnenswert die Dante-Bezüge im *Laberinto de Fortuna* des Juan de Mena (1411-1456)³⁶; zu Beginn des 16. Jahrhunderts fertigten sowohl Pedro Fernández de Villegas als auch Hernando Díaz (Teil-)Übersetzungen der *Commedia* an, wobei Villegas' *Infierno* als erste im Druck erschienene Dante-Übertragung in Europa gilt³⁷. Erstmals 1515 in Burgos veröffentlicht,

unter Martín I el Humano (= der Humanist, 1356-1410) die Künste und Wissenschaften stärker gefördert wurden als in Kastilien.

³² W. P. FRIEDERICH, *op. cit.*, S. 30.

³³ G. LOCELLA, *op. cit.*, S. 60.

³⁴ W. P. FRIEDERICH, *op. cit.*, S. 31.

³⁵ M. de SANTILLANA, nach A. ZINATO, *op. cit.*, S. 199.

³⁶ Hierzu G. LOCELLA, *op. cit.*, S. 61-62, und W. P. FRIEDERICH, *op. cit.*, S. 35-39.

³⁷ Díaz' angeblich vollständige Dante-Version «en castellano» wurde dagegen nie gedruckt; ihr Text gilt heute als verschollen, erhalten sind nur die Anfangsverse der drei Hauptteile (W. P. FRIEDERICH, *op. cit.*, S. 47).

war Villegas' Höllenversion ab 1868 – also rund ein Jahrzehnt vor Echegarays *Galeoto* – in einer neuen zweisprachigen (italienisch-spanischen) Ausgabe in Madrid verfügbar³⁸. Villegas übertrug die *endecasillabi* Dantes in zwölfsilbige *versos de arte mayor*; außerdem erweiterte und kommentierte er Dantes Text und war selbstbewusst genug, zu behaupten, er habe ihn an einigen Stellen sogar verbessert: «algunas veces, ocurriendo de mío algund buen pie que más aclare su texto o confirme su sentencia, póngole, y haya paciencia el Dante que en su brocado se ponga algund remedio de saial que más le haga lucir»³⁹.

Nach dieser frühen Blüte des Dante-Interesses auf der Iberischen Halbinsel wurde der italienische Epiker während des Siglo de Oro durch seinen weitaus stärker imitierten Landsmann Francesco Petrarca weitgehend aus der Gunst der spanischen Autoren verdrängt; in dem dann folgenden 18. Jahrhundert, das im Zeichen der Aufklärung und des literarischen Klassizismus stand, wurden Dantes mittelalterliche Jenseitsvisionen aus sowohl weltanschaulichen als auch dichtungstheoretischen Gründen dann sogar noch weniger beachtet. Wie in ganz Europa⁴⁰ war es auch in Spanien erst die Epoche der Romantik, die eine neue Wertschätzung für den archaischen Stil und den religiösen Gehalt der *Divina Commedia* mit sich brachte⁴¹; dies erklärt, weshalb erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder neue Versionen «en castellano» entstanden⁴².

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts – als nach dem Tod des

³⁸ Verlegt vom Establecimiento Tipográfico de Tomás Rey y Compañía Editores (gemäß R. MONDOLA, *op. cit.*, S. 168).

³⁹ Ebd., S. 159.

⁴⁰ «Con l'inizio dell'Ottocento Dante rientra nel circolo della civiltà europea sia come fenomeno storico sia come elemento vitale di ispirazione» (P. BOITANI, nach R. MONDOLA, *op. cit.*, S. 162).

⁴¹ Zur gesamteuropäischen Rezeption von Dantes Paolo-und-Francesca-Episode ab der Romantik: D. O'GRADY, *Francesca da Rimini from Romanticism to Decadence*, in *Dante Metamorphoses. Episodes in a Literary Afterlife*, edited by Eric G. Haywood, Dublin, Four Courts Press, 2003, S. 222-239. Hauptsächlich mit bildkünstlerischen Gestaltungen des Stoffes beschäftigt sich: R. LANDHERR, «Paolo und Francesca» im 19. und 20. Jahrhundert. *Zur Entwicklung einer Ikonographie der leidenschaftlichen Liebe, in Himmel und Hölle. Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst*, Erlangen, Stadtmuseum Erlangen, 2004, S. 64-78.

⁴² W. P. FRIEDERICH, *op. cit.*, S. 47.

tyrannischen Fernando VII viele exilierte Liberale zurückkehrten und dabei romantisches Ideengut aus anderen Ländern importierten – wurde Dante von Eugenio de Ochoa und dem deutschstämmigen Juan Nicolás Böhl de Faber⁴³ in eine Reihe gestellt mit den nun ebenfalls wiederentdeckten Dichtergrößen Homer, Shakespeare und Calderón⁴⁴. Nachweisbare Früchte trug dieser Paradigmenwechsel in Spanien ab 1865, als binnen einer einzigen Dekade nicht weniger als fünf Neu-Übersetzungen der *Divina Commedia* erschienen: 1865 die von Juan Manuel de la Pezuela y Ceballos, 1870 die von Pedro Puigbó, 1871 die von Manuel Aranda y Sanjuan, 1874 die von José María Carulla y Estrada und schließlich 1875 die von J. Sanchez Morales⁴⁵.

Auch Villegas' vom Anfang des 16. Jahrhunderts stammende *Inferno*-Übertragung wurde im Rahmen dieses Dante-Booms 1868 in Spanien neu aufgelegt und dabei mit Illustrationen des Italieners Francesco Scaramuzza (1803-1886) versehen; dessen 1859 angefertigte, die Kuss-Szene zwischen Paolo und Francesca zeigende Tusche-Zeichnung dürfte José Echegaray bekannt gewesen sein⁴⁶, als er *El gran Galeoto* verfasste:



⁴³ Vater der ungleich berühmteren Cecilia Böhl de Faber, die unter dem Pseudonym «Fernán Caballero» u.a. den Roman *La gaviota* veröffentlichte.

⁴⁴ W. P. FRIEDERICH, *op. cit.*, S. 54.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Laut Claudia Collina in C. POPPI, *op. cit.* (*Sventurati amanti - Il mito di Paolo e Francesca nell'800*), S. 85-89, wurden Scaramuzzas Dante-Illustrationen von einigen Kunstkritikern des 19. Jahrhunderts sogar über jene Gustave Dorés gestellt. Wenngleich dieses Lob heute übertrieben erscheint, muss doch festgehalten werden, dass

III. Die Rolle des Dante-Bezugs in José Echegarays *El gran Galeoto*

Seinem «drama en tres actos y en verso» stellt Echegaray einen ebenfalls zur Aufführung bestimmten Prosadialog voran, in dem bereits die drei Hauptfiguren des Stückes auftreten und in einem die Illusionsebene der Handlung verlassenden, metaliterarischen Gespräch konzeptionelle Probleme eben dieses Werks erörtern. Realistisch nicht vorstellbar ist es, wie ausgerechnet Ernesto, der – situiert in einer Umgebung, die der des ausgehenden 19. Jahrhunderts entspricht – im Folgenden die Rolle des tragisch liebenden Paolo spielen wird, mit keinem anderen als Julián, der modernen Verkörperung des Gianciotto, über ein noch zu schreibendes Liebesdrama diskutieren soll, in dem sie beide um die Gunst einer hier Teodora genannten Francesca kämpfen. Andererseits hat diese Durchbrechung der Alltagslogik zugunsten der Vermischung der Ebenen von Fiktion und Realität in der spanischen Literatur Tradition⁴⁷ und muss nicht unbedingt der seit Beginn des 20. Jahrhunderts viel kritisierten Künstlichkeit⁴⁸ von Echegarays Theaterpraxis zugeschrieben werden.

In diesem für das Verständnis des Stücktitels besonders aufschlussreichen ‚Vorspiel auf dem Theater‘ legt der als Alter Ego des Autors fungierende Ernesto dem erstaunten Julián dar, die Hauptfigur des Stückes sei nicht auf der Bühne darstellbar, weil es sich um die gesamte spanische Gesellschaft handele:

Scaramuzzas Dante-Szenen damals in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und auch photographisch reproduziert wurden (letzteres erstmals 1865).

⁴⁷ Erinnert sei nur an die illustren Beispiele von Cervantes (im zweiten Teil des *Quijote* begegnen der «caballero de la triste figura» und sein bäuerlicher Schildknappe bekanntlich Lesern des ersten Teils) sowie von Unamuno (in *Niebla* besucht der Romanprotagonist Augusto Pérez bekanntlich seinen Schöpfer in Salamanca und streitet mit diesem über das Wesen seiner fiktiven Existenz).

⁴⁸ Trotz des 1904 an Echegaray verliehenen Nobelpreises für Literatur fanden sich im Jahr darauf wichtige Vertreter der «Generación del 98» zusammen, um gemeinsam ihre Missbilligung dieses von ihnen als schwülstig und veraltet empfundenen Dramatikers zu formulieren. Diese Kritik an Echegaray hatte Azorín bereits 1903 formuliert: «Y lo vulgar en España, en la literatura actual, es lo brillante, lo hueco, lo enfático, lo palabrero, lo oratorio.» (U. LINK-HEER, *art. cit.*, S. 264) Zur Zeit der Uraufführung von *El gran Galeoto*, also rund 20 Jahre vor dieser despektierlichen Äußerung Azoríns, hatte Echegaray in manchen (vor allem ideologischen, weniger stilistischen) Aspekten seiner Stücke aber noch als fortschrittlicher Autor gegolten.

- Figúrese usted que el principal personaje, el que crea el drama, el que lo desarrolla, el que lo anima, el que provoca la catástrofe, el que la devora y la goza, no puede salir a escena.
- ¿Tan feo es? ¿Tan repugnante o tan malo?
- No es eso [...]: la causa es que el personaje de que se trata no cabría materialmente en el escenario. [...] En suma: ese personaje es... «¡todo el mundo!»⁴⁹.

Auf Juliáns Nachfrage hin erklärt Ernesto, es sei in diesem Falle auch nicht möglich, das Zusammenwirken dieser Vielzahl von Menschen stellvertretend in einigen wenigen Bühnenfiguren zu konzentrieren, denn dadurch entstehe beim Zuschauer ein falscher Eindruck von der Art der beabsichtigten Sozialkritik; sein Ziel sei es gerade nicht, schwere moralische Verfehlungen einzelner Personen anzuklagen, sondern vielmehr das im Falle der üblen Nachrede verhängnisvolle Zusammenspiel an sich vernachlässigbarer Einzelaktionen aufzuzeigen:

Cada individuo de esa masa total, cada cabeza de ese monstruo de cien mil cabezas, de ese titán del siglo que yo llamo «todo el mundo», toma parte en mi drama un instante brevísimo, pronuncia una palabra no más dirige una sola mirada, quizá toda su acción en la fábula es una sonrisa; aparece un punto y luego se aleja; obra sin pasión, sin saña, sin maldad, indiferente y distraído; por distracción muchas veces⁵⁰.

Nicht weniger schwierig, sei es, diesem Stück einen passenden Titel zu verleihen; damit meint Echegaray die Unmöglichkeit, die zu kritisierende Kuppler-Rolle der Gesellschaft durch einen so eindeutigen Ausdruck wie «alcahuete» zu benennen: Dies wäre angesichts der sexuellen Prüderie der spanischen Restaurationszeit undenkbar gewesen. Die Erinnerung an die Rolle, welche die Lektüre des Lancelot-Romans bei der Anbahnung der leidenschaftlichen Liebe zwischen Paolo und Francesca spielte, verhilft dem Autorenvertreter Ernesto schließlich doch zu einem für die damalige Öffentlichkeit geeigneten Stücker Titel; die literarische Verbrämung über den Rekurs auf Dante vermeidet jedwede krude Offensichtlichkeit, das sexuell Anstößige ist nur für ein gebildetes Publikum erkennbar:

Brote mi drama, que hasta título tiene, porque allá, bajo la luz del quinqué, veo la obra inmortal del inmortal poeta florentino, y dióme en

⁴⁹ J. ECHEGARAY, *op. cit.*, S. 647.

⁵⁰ Ebd., S. 647-648.

italiano lo que en buen español fuera buena imprudencia y mala osadía escribir en un libro y pronunciar en la escena. Francesca y Paolo, ¡válganme vuestros amores! (*Sentándose en la mesa y preparándose a escribir.*) ¡Al drama!... ¡El drama empieza! Primera hoja: ya no está en blanco...; ya tiene título. (*Escribiendo.*) EL GRAN GALEOTO. (*Escribe febrilmente*)⁵¹.

Der erste Akt des Stückes spielt in dem großbürgerlichen Haushalt des reichen Bankiers Don Julián; in der Exposition erfährt man, dass er den jungen Ernesto bei sich und seiner Frau Teodora aufgenommen hat, um auf diese Weise eine Dankesschuld gegenüber dessen Vater abzutragen. Julián wähnt sich zu diesem Zeitpunkt noch «el hombre más venturoso / que existe en el mundo»⁵²; weniger wegen seines materiellen Wohlstands, als vielmehr weil er sich im sicheren Besitz einer schönen jungen Ehefrau glaubt. Das Verhältnis zwischen den drei Hauptfiguren des Stückes ist zu diesem Zeitpunkt noch ungetrübt von bösen Verdächtigungen, mit denen später der «gran Galeoto» der sie umgebenden Gesellschaft Unfrieden stiften wird. Julián und Teodora denken darüber nach, mit wem sie Ernesto später verheiraten könnten⁵³, und sind bestrebt, alles ihnen Mögliche zu tun, um ihrem Schützling eine beruflich und privat glückliche Zukunft zu bereiten; Ernesto seinerseits betrachtet seine beiden Wohltäter als Vater und Schwester⁵⁴ und weiß, was er ihnen alles zu verdanken hat: «Yo debiera ser dichoso / con tal padre y tal hermana»⁵⁵. Jedoch trübt ihn bereits die böse Vorahnung, dass ihm Gefahren nicht von einem offen angreifenden Gegner, sondern von einem hinterhältig ausgestreuten Gift drohen könnten; mit diesen im Stückkontext noch nicht hinreichend motivierten Befürchtungen Ernestos bereitet Echegaray den Zuschauer bzw. Leser auf die Schürzung des dramatischen Knotens vor:

¿Que en las charcas de este mundo
como en alta mar me anego?
Me espanta más, no lo niego,

⁵¹ Ebd., S. 652.

⁵² Ebd., S. 654.

⁵³ Ebd., S. 659.

⁵⁴ Letzteres ist eine Anspielung auf den Altersunterschied zwischen Julián und Teodora, der dem zwischen Gianciotto und Francesca bei Dante entspricht.

⁵⁵ J. ECHEGARAY, *op. cit.*, S. 662.

mucho más que el mar profundo.
[...]
Contra las olas del mar
luchan brazos varoniles;
contra las miasmas sutiles
no hay manera de luchar.
Y yo, si he de ser vencido,
[...]
sólo quiero y sólo pido
ver ante mí, y esto baste,
el mar que tragarme quiera,
o la espada que me hiera
o la roca que me aplaste.
[...]
Y no aspirar mansamente
mi pecho, que se dilata,
el veneno que me mata
esparcido en el ambiente⁵⁶.

Ebenfalls noch inmitten der anfänglichen Harmonie eines glücklichen Haushalts – Julián bietet ihm die Stelle eines Sekretärs an und stellt ihm in Aussicht, später sein Teilhaber zu werden – denkt Ernesto bereits darüber nach, ob die üble Nachrede nur bereits geschehene Verfehlungen aufdecke oder vielleicht sogar neue Verfehlungen vorbereiten helfe⁵⁷; auch dies ein Fingerzeig auf noch bevorstehende Verwicklungen. Als Teodora und Ernesto von Severo, dem bigotten und sich als Sittenwächter aufspielenden Bruder Juliáns, bei einem vertraulichen – aber in jeder Hinsicht ehrenwerten – Gespräch im abendlichen Halbdunkel angetroffen werden, macht dieser erstmals eine als Vorwurf gemeinte Andeutung:

Quien sigue el camino estrecho
del deber y la lealtad,
y es siempre lo que parece,
no se apure ni se enrojece
por la mucha claridad⁵⁸.

⁵⁶ Ebd., S. 664.

⁵⁷ «La murmuración que cunde / nos muestra oculo pecado; / ¿y es reflejo del pasado, / o inventa el mal y lo infunde?» (Ebd., S. 667)

⁵⁸ Ebd., S. 673.

Wenig später ist es Mercedes, die einen ähnlichen Charakter wie ihr Gemahl aufweisende Gattin Severos, die gegenüber Teodora weiter Salz in die nunmehr bereits geöffnete Wunde streut; sie erzählt ihrer Schwägerin, Severo sei besorgt um die Ehre seines Bruders, die über die Familienbande auch seine eigene sei⁵⁹, und auch sie selbst – Mercedes – hege gegenüber Ernesto⁶⁰ einen schlimmen Verdacht:

El hombre es ruin y traidor,
y exige de la mujer,
por una hora de placer,
una vida de dolor.
La deshonra del esposo,
de la familia la ruina,
y la frente que se inclina
bajo sello vergonzoso; [...] ⁶¹.

Teodora weist diese infamen Anschuldigungen mit Entschiedenheit und Entrüstung zurück, ist aber hiervon emotional stark mitgenommen⁶²; Julián, der parallel dazu von Severo über den – in jeder Hinsicht bisher unbegründeten – Ehebruchsverdacht informiert wurde, tröstet sie und droht seinem Bruder damit, ihn künftig nicht mehr in sein Haus zu lassen, falls er weiter solche Schauergeschichten auftischen werde⁶³.

Ganz am Ende des ersten Aktes kann der Zuschauer jedoch beobachten, wie das subtile Gift der falschen Verdächtigung bereits Wirkung auf Julián zeigt, indem dieser nun erstmals seiner Ehefrau misstraut; als er Teodora bei Ernesto stehen sieht, kann er nicht umhin, sich zu fragen, was die beiden Geheimes im Schilde führen: «El la mira y ella llora. / ¿Se hablan bajo? / [...] / ¿Por qué vuelven hacia aquí / la vista los dos? ¿Por qué?»⁶⁴.

Der zweite Akt spielt in der ärmlichen Behausung Ernestos, in die der junge Mann umgezogen ist, um nicht mehr länger von der exzessiven

⁵⁹ Ebd., S. 677.

⁶⁰ Dessen Namen sie zunächst nicht nennt, wie es der absichtlichen Unverbindlichkeit einer Verleumdung entspricht; erst auf die Nachfrage Teodoras hin gibt sie zu, dass mit dem Verführer Ernesto gemeint sei.

⁶¹ J. ECHEGARAY, *op. cit.*, S. 680.

⁶² Ebd., S. 681.

⁶³ Ebd., S. 684.

⁶⁴ Ebd., S. 691-692.

Wohltätigkeit Juliáns abzuhängen, sondern selbst für seinen Lebensunterhalt zu sorgen; diese schon länger geäußerte Absicht⁶⁵ in die Tat umzusetzen, dürfte ihn letztendlich die Sorge um den guten Leumund seines Gastgeber-Ehepaars bewogen haben. Er erhält dort Besuch von Julián und Severo, die in seiner Abwesenheit auf ihn warten; Julián denkt dabei darüber nach, ob er nicht vielleicht doch insgeheim ganz froh darüber ist, Ernesto aus dem Haus zu haben, da aus den bisher unbegründeten Anschuldigungen im Laufe der Zeit vielleicht doch ein außereheliches Verhältnis zwischen Ernesto und Teodora entstehen könnte⁶⁶ – womit er sich erneut ein Stück der Haltung der öffentlichen Meinung annähert.

Von dem hinzukommenden Pepito, dem Sohn Severos (auch dieser eine ähnlich negativ gezeichnete Figur wie sein Vater und seine Mutter), erfährt Julián, dass Ernesto vorhat, sich mit dem Vizconde de Nebreda zu duellieren, um die von diesem durch bestimmte Äußerungen beschmutzte Ehre Teodoras zu rächen; spätestens hier stellt sich Echegarays Stück unverkennbar in die Tradition der spanischen Ehrendramen aus dem Siglo de Oro, in denen eine derartig blutige Wiederherstellung des eigenen Rufs die Regel war. Julián will nun freilich selbst für die beschädigte Ehre seiner Gattin kämpfen und dabei gleichzeitig Ernesto aus der mit diesem Duell verbundenen Lebensgefahr erretten; er ist auch froh darüber, der üblen Nachrede auf diese Weise ein Gesicht geben zu können und ihr unmittelbar gegenüber treten zu können⁶⁷.

Als dann Pepito allein in Ernestos Wohnung zurückbleibt – denn Severo begleitet Julián zu dem Duellgegner –, hat dieser Gelegenheit dazu, in einem längeren Selbstgespräch über die Versuchungen nachzudenken, denen jeder junge Mann angesichts der gutaussehenden Teodora unweigerlich ausgesetzt sei. Echegaray lässt sich die Gelegenheit

⁶⁵ Bereits in der Mitte des ersten Aktes, als noch keine schlimmen Gerüchte im Umlauf waren, hatte Ernesto stolz verkündet: «Yo soy joven, don Julián, / y aunque es poco lo que valgo, / bien puedo ocuparme en algo / para ganarme el pan.» (Ebd., S. 663)

⁶⁶ «pero ¿quién dice que al cabo, / yo perdiendo poco a poco, / y él poco a poco ganando, / no será verdad mañana / lo que hoy mentira juzgamos?» (Ebd., S. 700)

⁶⁷ «Repara / que hasta hoy la calumnia fué / impalpable y no logré / ver cómo tiene la cara. / ¡Y al fin sé dónde se esconde; / al fin tomó cuerpo humano, / y se me viene a la mano / bajo la forma de un vizconde!» (Ebd., S. 710)

nicht entgehen, ein etwas schlüpfriges Wortspiel einzubauen, das von seinen Gegnern als Beleg für die Geschraubtheit seines Stils gewertet werden könnte, für das es aber ähnliche Beispiele schon in der dramatischen Tradition des Don-Juan-Stoffes⁶⁸ gibt:

El será sabio y filósofo,
y matemático y físico;
pero tiene un cuerpo humano,
y la otra cuerpo divino,
y basta, ¡*corpo di Baco*!⁶⁹,
para cuerpo de delito⁷⁰.

Auf Ernestos Schreibtisch findet Pepito – wie oben schon eingangs erwähnt – ein bei der Paolo-und-Francesca-Episode aufgeschlagenes Exemplar der *Divina Commedia*; als Ernesto plötzlich das Zimmer betritt, fragt ihn Pepito nach der Bedeutung der Erwähnung Galeot(t)os⁷¹ bei Dante und im Titel seines – d.h. Ernestos – Stück. (Damit wird die «mise en abyme» aus dem Prosa-Prolog fortgeführt; bereits dort war Ernesto ja als Stückeschreiber und damit Stellvertreter Echegarays vorgestellt worden.) Aus dem Munde Ernestos erfährt Pepito, was wir bereits wissen, nämlich dass der Name eine übertragene Bezeichnung für einen Liebesboten darstelle, den man nicht direkter benennen könne:

De la reina y Lanzarote
fué Galeoto el medianero,
y en amores, «el tercero»
puede llamarse por mote
y con verdad el Galeoto;

⁶⁸ Dass diese für Echegaray wegen des Themas der Verführung wichtige Stofftradition auch noch lange nach *El burlador de Sevilla* (Tirso de Molina zugeschrieben) und *Don Juan Tenorio* (von José Zorrilla) in Spanien weiter sehr lebendig war, wird nachgewiesen in: T. STAUDER, *Don Juan im spanischen Theater des 20. Jahrhunderts*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft», 45. Band 2004, S. 305-325.

⁶⁹ Echegaray verwendet zwar die italienische Redensart «corpo di Bacco», schreibt «Baco» aber gemäß der spanischen Orthographie mit nur einem «c».

⁷⁰ J. ECHEGARAY, *op. cit.*, S. 712.

⁷¹ Bei Dante wird Galeotto (der ursprünglich, d.h. im französischen *Lancelot du lac*, «Galehaut» hieß) mit «tt» geschrieben, bei Echegaray aber gemäß der spanischen Orthographie nur mit einem «t».

sobre todo si se quiere
evitar nombre que hiere
y con él un alboroto⁷².

Als Pepito etwas naiv fragt, ob es im Spanischen dafür keinen klareren Ausdruck gebe, gibt Echegaray in der Antwort Ernestos über die Reimbindung zu erkennen, dass er tatsächlich an die Bezeichnung «alcahuete» (zu Deutsch: «Kuppler», «Zuhälter») gedacht hatte, die aber im Jahre 1881 nicht als Titel eines zur Veröffentlichung bestimmten Theaterstücks geeignet war:

Muy propio y muy expresivo.
Este oficio que en doblones
convierte las liviandades,
y concierta voluntades,
y se nutre de aficiones,
nombre tiene y lo sé;
pero es ponerme en un brete
hacer que diga... y concrete⁷³
(*Señalando el drama.*)
lo que al cabo no diré⁷⁴.

Von diesem völlig unerwartet kommt nun Teodora zu Besuch in Ernestos Wohnung; sie will sich von ihm verabschieden, weil sie gehört hat, dass er vorhabe, nach Amerika auszuwandern. Im Gespräch erkennen die beiden, dass sie durch die üble Nachrede, unter der sie beide zu leiden hatten, nun innerlich eher noch enger zusammengerückt sind; Ernesto wird sich der Gefahr bewusst, dass das ihnen prophezeite Unheil doch noch in Erfüllung gehen könnte: «¿Adónde vas, corazón? / ¿Qué hay en tu seno profundo? / ¡Dices que calumnia el mundo / y tú le das la razón!»⁷⁵.

Um Ernesto von der Beteiligung am geplanten Duell abzubringen, äußert Teodora, für die Verteidigung ihrer Ehre dürfe doch eigentlich

⁷² J. ECHEGARAY, *op. cit.*, S. 715.

⁷³ An dieser Stelle könnte, reimend mit «brete» im Vers zuvor, statt «y concrete» auch «alcahuete» stehen; die drei Punkte laden den Leser dazu ein, in dieser Richtung weiterzudenken.

⁷⁴ J. ECHEGARAY, *op. cit.*, S. 716.

⁷⁵ Ebd., S. 724.

nur ihr Ehemann kämpfen⁷⁶; damit wird indirekt angedeutet, Ernesto könne auf diesem Weg dessen Position beanspruchen, was wiederum von der Gesellschaft missbilligt werden würde⁷⁷. Als Pepito ihr Zwiegespräch stört, wird Teodora von Ernesto in einem Nebenraum versteckt, um einer Fehlinterpretation von deren Besuch vorzubeugen. Kaum hat Pepito berichtet, dass Julián sich in der Zwischenzeit mit dem Vizconde de Nebreda duelliert habe, so wird ersterer bereits schwer verletzt vor die Wohnungstür Ernestos getragen, wo sein Bruder Severo für ihn Einlass zur Wundpflege begehrt. Obwohl Ernesto das Eindringen dieser Gruppe und die zwangsläufig daraus resultierende Begegnung mit Teodora noch zu verhindern sucht, zeigt Juliáns Ehefrau sich schließlich selbst im Türrahmen, was genau die von Ernesto gefürchtete Deutung ihres Aufenthalts auslöst:

ERNESTO. ¿Adónde?

SEVERO. Adentro.

PEPITO. ¡Sí!

ERNESTO. ¡No!

(Se precipita y cubre la puerta con su cuerpo. El grupo que conduce a DON JULIÁN, casi desfallecido, se detiene mostrando asombro.)

[...]

SEVERO. ¡Ha de ser!

(Por encima del hombro de ERNESTO empuja la puerta; TEODORA se presenta.)

⁷⁶ Im ursprünglichen Ehrendrama sind es in der Tat fast ausschließlich die Ehemänner (z.B. in Lope de Vegas *Peribáñez y el comendador de Ocaña*) oder auch die Väter (z.B. in Calderóns *El alcalde de Zalamea*), welche die geschändete Ehre der unter ihre Aufsicht gestellten Ehefrauen und Töchter rächen; prinzipiell kamen hierfür aber auch die Brüder in Frage (so im romantischen Drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas), d.h. alle männlichen Mitglieder der Familie. Da Ernesto nicht diese verwandtschaftlichen Voraussetzungen besitzt, ist er gemäß diesem Wertesystem nicht dazu autorisiert, für Teodora zur Waffe zu greifen.

⁷⁷ «que usted su puesto ha tomado, / sobre el escándalo dado, / habrá otro escándalo más.» (J. ECHEGARAY, *op. cit.*, S. 729) So wurde dies auch von der zeitgenössischen Presse in ihren Kommentaren zu dem Stück empfunden: «*La Correspondencia Ilustrada* señaló [...] que Ernesto en ningún caso podía ocupar el lugar del marido y desafiar a Nebreda; su obligación era esperar un tiempo y aprovechar luego otra excusa para batirse.» (J. FORNIELES, *op. cit.*, S. 46)

ERNESTO. ¡Jesús!
SEVERO. ¡Ella!
[...]
JULIÁN. ¿Quién es? ¡¡Teodora!!
(*Cae sin sentido en tierra*)⁷⁸.

Der dritte Akt spielt wiederum – wie bereits der erste – im Hause Juliáns; letzterer hat den Schrecken, seine Gemahlin in der Wohnung des Ziehsohns und vermeintlichen Nebenbuhlers entdecken zu müssen, zwar überlebt, hat sich aber immer noch nicht von den Folgen des Duells erholt. Über ihn wacht die Familie seines Bruders Severo, die – nicht zufrieden mit den bisher schon erzielten ‚Erfolgen‘ – sich weiter nach besten Kräften um die Verleumdung Teodoras und Ernestos bemüht. In Anspielung auf die im Lukas-Evangelium erwähnte Sünderin bezeichnet Mercedes ihre Schwägerin als «una Magdalena»; Ernesto wird von ihr beschimpft als «¡el infame! [que] fué la causa / de todo»⁷⁹. Als letzterer dann tatsächlich das Haus betritt, beklagt er, dass er und seine ehemaligen Wohltäter (also Julián und Teodora) aufgrund unfundierter Gerüchte gemeinsam ihre Ehre verloren hätten:

¡La villa entera
es hervidero y torbellino móvil
que llama, absorbe, atrae, devora, anega:
tres honras, y tres nombres, y tres seres,
y entre espumas de risas se lo lleva,
por canalizos de miseria humana,
al abismo social de la vergüenza, [...]»⁸⁰

Gleichzeitig deutet Ernesto an, dass durch die ständige Beschäftigung mit dem ihm vorgeworfenen Vergehen ihn der Gedanke an dessen mögliche Realisierung tatsächlich inzwischen schon nicht mehr verlasse⁸¹; auch Teodora wird sich in der darauffolgenden Szene fragen: «¿Seré lo que dicen todos?»⁸². Hier zeichnet sich bereits die Wirkung des «gran Galeoto» der Gesellschaft ab, die gegen ihren Willen aus ihnen Liebende macht.

⁷⁸ Ebd., S. 737-738.

⁷⁹ Ebd., S. 742.

⁸⁰ Ebd., S. 748.

⁸¹ Ebd., S. 750.

⁸² Ebd., S. 757.

Einem Gespräch zwischen Mercedes und ihrem Sohn Pepito kann der Zuschauer bzw. Leser des Stückes sodann entnehmen, dass diese bigotte Familie einen präzisen Plan verfolgt: Teodora soll davon überzeugt werden, dass es besser sei, Ernesto endgültig das Betreten des Hauses zu verbieten. Das gelingt, indem man Teodora einredet, Ernesto sei heimlich in sie verliebt⁸³, worauf sie ihn tatsächlich nicht mehr im Haus ihres Gatten sehen will. Ihre vermeintlich letzte Begegnung wird zu einer für beide Seiten herzerreißenden Szene, an deren Ende Ernesto voll keuscher Rührung vor Teodora auf die Knie sinkt und ihre Hand ergreift; der plötzlich hinzutretende Severo vermutet – aufgrund seiner eigenen schwarzen Seele, die ihm Echegaray ohne den Versuch einer differenzierenden Abschattung verliehen hat – wiederum nur sittlich Verwerfliches: «¡Miserables!»⁸⁴.

Ernesto will dann tatsächlich das Haus verlassen, hört aber beim Weg aus dem Zimmer, wie Severo die allein dort zurückgebliebene Teodora beschimpft, und muss beobachten, dass er sie sogar brutal am Arm ergreift⁸⁵. Da ist es um Ernestos Selbstbeherrschung geschehen: Genauso, wie er zuvor nicht gezögert hatte, Teodoras Ehre gegenüber dem Vizconde de Nebreda zu rächen (den er zwischenzeitlich getötet hat, auch um die Verwundung Juliáns zu bestrafen), so zwingt er den perfiden Severo nun dazu, Teodora um Verzeihung zu bitten⁸⁶.

Als der immer noch körperlich stark geschwächte Julián im Zimmer erscheint, wirft er seiner Gattin sogleich seinen nunmehr gefestigten Verdacht an den Kopf, den er von den im Umlauf befindlichen Gerüchten übernommen hat: «(A TEODORA.) / ¡Si yo te adiviné!... ¡Si sé que le amas!... / (TEODORA Y ERNESTO quieren protestar, pero no les deja.) / ¡Si lo sabe Madrid!... ¡Madrid entero!...»⁸⁷.

Da sowohl Teodora als auch Ernesto das Vorliegen einer verbotenen Liebschaft vehement bestreiten, zwingt Julián die beiden dazu, einander in seiner Anwesenheit in die Augen zu schauen; als sie diesem Blick nicht lange standhalten, ist dies für ihn ein Beweis außerehelicher Gefühle: «¡Os amais!... ¡Os amais!... ¡Claro lo he visto!...»⁸⁸. Nachdem er

⁸³ Ebd., S. 758.

⁸⁴ Ebd., S. 766.

⁸⁵ Ebd., S. 768.

⁸⁶ Ebd., S. 769.

⁸⁷ Ebd., S. 772.

⁸⁸ Ebd., S. 775.

Ernesto zur Strafe einen dessen Ehre verletzenden Schlag ins Gesicht versetzt hat («¡Deshonra por deshonra!»⁸⁹), zieht sich Julián wieder auf sein Krankenlager zurück, um dort noch vor dem Ende des Stückes zu sterben (was die auf der Bühne stehenden Figuren in einer Art ‚Mauerschau‘ kommentieren).

In der letzten Szene von *El gran Galeoto* gibt Ernesto seinen moralischen Widerstand schließlich auf; nachdem man ihm so lange eingeredet hat, er unterhalte eine heimliche Affäre zu Teodora, lässt er diese lange Zeit unbegründete Unterstellung nun nachträglich wahr werden: «Nadie se acerque a esta mujer; es mía. / Lo quiso el mundo; yo su fallo acepto. / El la trajo a mis brazos: ¡ven, Teodora!»⁹⁰.

In den finalen Versen verweist Echegaray durch den Mund seiner Figur noch einmal auf die von ihm den gedankenlosen Gerücht-Kolporteurs zugeschriebene Kupplerrolle, denen das Stück seinen durch Dante-Bezug vermittelten Titel verdankt: «Mas si alguien os pregunta quién ha sido / de esta infamia el infame medianero, / respondedle: “¡Tú mismo y lo ignorabas, / y contigo las lenguas de los necios!”»⁹¹.

Schlusswort

Es sollte deutlich geworden sein, dass *El gran Galeoto* von der Kritik zu Recht unter die «melodramas sociales» eingestuft wurde. So ernsthaft die damit von Echegaray verknüpfte Hoffnung auf Besserung der Sitten seiner Heimat gewesen sein mag⁹², so schematisch sind die hier von ihm gezeichneten Charaktere ausgefallen: «a conflict between good and evil

⁸⁹ Ebd., S. 777.

⁹⁰ Ebd., S. 782.

⁹¹ Ebd., S. 783.

⁹² Echegarays engagierte sich politisch vor allem während des «Sexenio Democrático» zwischen 1868 und 1874, als er zum Finanzminister ernannt wurde; seine liberale – in der damaligen spanischen Gesellschaft als fortschrittlich zu bezeichnende – Haltung zeigte sich auch noch in der Restaurationszeit, u.a. weil er 1876 zu den Gründungsmitgliedern der Institución Libre de Enseñanza gehörte (J. FORNIELES, *op. cit.*, S. 11). Dieses neue pädagogische Konzept, inspiriert vom Krausismo und anfangs verfochten vor allem von Francisco Giner de los Ríos, basierte auf laizistischen Werten und ideologischer Toleranz, als Kontrastprogramm zu der von

personified in clearly drawn heroines and villains»⁹³. Daneben kritisierten manche Zeitgenossen – darunter Manuel de la Revilla – auch die bis zum Paroxysmus gesteigerten Gefühlsausbrüche seiner Figuren und das dahinter stehende spätromantische Menschenbild⁹⁴. Weil Echegaray trotz der melodramatischen Form seiner Stücke aber gesellschaftspolitisch keineswegs reaktionär war, sondern einen bürgerlichen Reformismus vertrat, erhielt er viel Beifall von Seiten der liberalen Presse und auch durch einen so prominenten Autor wie Leopoldo Alas (Clarín), der ihn dafür lobte, «todos los arduos problemas que la libertad de conciencia había ido suscitando»⁹⁵ auf die Bühne gebracht zu haben. Beim Publikum war Echegaray ebenfalls sehr erfolgreich, mit fast allen seinen Stücken, aber besonders mit *El gran Galeoto*; nach der Uraufführung am 19. März 1881 blieb das Stück bis Anfang Mai auf dem Spielplan des Teatro Español, für die damalige Zeit außergewöhnlich lange. Abgesehen von diesem kommerziellen Aspekt traf Echegaray mit dem Thema der ehelichen Treue und der selbsternannten Wächterrolle der Gesellschaft offenbar einen Nerv seiner Zeit, denn am 28. 3. 1881 schrieb Ortega Munilla in *El Lunes de El Imparcial*: «Nunca hasta ahora habíamos presenciado en Madrid el espectáculo que ha dado el público con motivo del estreno de *El gran Galeoto*. España ocupada durante quince días con una obra literaria, discutiéndola en calles y paseos, criticándola en la prensa»⁹⁶.

Es konnte gezeigt werden, dass die Bezugnahme auf die Paolo-und-Francesca-Episode von Dantes *Divina Commedia* keineswegs nur im Titel von Echegarays Stück nachweisbar ist, sondern sich verstreut über alle drei Akte findet. Wurden im mittelalterlichen Epos des Italieners gemäß dessen scholastischem Weltbild noch notwendig die beiden Liebenden für ihre Überschreitung der weltlichen und kirchlichen Gesetze bestraft – mit ihren edlen Herzen als milderndem Umstand –, so trifft beim spanischen Dramatiker in *El gran Galeoto* der moralische Bannfluch nunmehr die heuchlerische Sittsamkeit der nur auf Außenwirkung bedachten Ehrauffassung seiner Zeitgenossen, die mehr Unheil anrichtet, als es leidenschaftlich Liebende jemals tun könnten.

Cánovas del Castillo 1875 durchgesetzten Orientierung des spanischen Erziehungswesens am Katholizismus.

⁹³ W. C. RÍOS-FONT, *op. cit.*, S. 10.

⁹⁴ J. FORNIELES, *op. cit.*, S. 26-27.

⁹⁵ Ebd., S. 27.

⁹⁶ Ebd., S. 45-46.