



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Calderon in Deutschland.

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

Calderon in Deutschland.

Um den Einfluß, den Calderon auf die deutsche Bühne und auf die deutsche Literatur überhaupt ausgeübt hat, zu verstehen, muß man sich den Zustand der ersteren vergegenwärtigen, als Calderon bei uns eingeführt wurde. Nur aus der merkwürdigen idealistischen Richtung des Theaters im Uebergang des vorigen Jahrhunderts zum gegenwärtigen ist es begreiflich, daß man den Versuch wagen konnte, einen Dichter, dessen religiöse und politische Gesinnungen, dessen sittliche Vorstellungen und dessen Kunstformen dem Wesen des deutschen Volks auf das unerhörteste widersprachen, ganz so wie er geschrieben hatte, auf die Bühne einzuführen und ihn sogar den deutschen Dichtern als Vorbild vorzuhalten. Eben darum ist es aber auch erklärlich, daß trotz der großen Studien, die man auf diesen Dichter gewandt hat, von einer unbefangenen Würdigung desselben noch nirgend die Rede ist. Denn die sich überhaupt mit ihm beschäftigten, verlangten für seinen Inhalt wie für seine Form gleiche Anerkennung, und sahen sich meistens in der Lage, wenigstens bis zu einer gewissen Grenze für seinen sonderbaren spanischen Ehrbegriff, für seine katholische Bigotterie, für seine Bildersprache und seine Versmaße Propaganda zu machen, und das mußte auf der andern Seite die natürliche Reaction hervorrufen, daß man in ihm weiter nichts sah, als eben diese zunächst hervortretenden Eigenschaften, und daß man auf das ernsthafteste gegen die Einbürgerung eines Dichters protestirte, der allen unsern sittlichen Principien Hohn sprach. Es war das eine ernsthafte und durchaus gerechtfertigte Nothwehr, denn unsere sittlichen Grundsätze waren und sind noch immer durchaus nicht so befestigt, daß man den Gegensatz derselben mit einer gewissen Liberalität behandeln könnte, umsoweniger, wenn man sieht, wie die Schule, die jene ästhetischen Principien vertritt, mit der kirchlichen und politischen Reaction Hand in Hand geht. Erst wenn man über das eigene Wesen soweit ins klare gekommen sein wird, daß man über die Absurdität, das deutsche Publicum mit Calderonschen Stücken zu unterhalten, nicht mehr in Zweifel ist, wird man im Stande sein, die

Größe des Dichters zu würdigen, der nur vom literar-historischen und technischen Standpunkte richtig aufgefaßt werden kann, weil er das Unglück hatte, eine Weltanschauung poetisch zu idealisiren, die durchaus unmenschlich, barbarisch, verabscheuungswürdig war.

Als sich die deutsche Literatur gegen die französische erhob, war im Anfang namentlich auf der Bühne das Streben ein durchaus deutsches. Lessings große Werke sind aus dem innersten Kern des deutschen Denkens und Empfindens hervorgegangen und was in dieselbe Zeit von dramatischen Versuchen fällt, z. B. die ersten Stücke von Göthe und Schiller, Lessing u. s. w., ferner die Bühnen selbst, gingen ganz nach derselben Richtung hin. Aber mit Ausnahme der Lessingschen Stücke, die Kunstwerke im höchsten Sinne des Worts genannt werden müssen, litten alle diese Versuche an einem Fehler, der eine gedeihliche Entwicklung unmöglich machte: sie waren Producte des rohesten Naturalismus. Zuletzt lief das volkstümliche Theater theils in rohe studentische Ritterstücke, theils in ganz prosaische Darstellungen der gewöhnlichen bürgerlichen Misere aus, und zog das Volk herab, anstatt es zu erheben. Als gar im Jahre 1789 Kogebue mit seinem „Menschenhaß und Neue“ das gesammte deutsche Publicum in Entzücken und Bewunderung versetzte, war noch ein schlimmeres Moment eingetreten, nämlich jene Lage, empfindsame Moral, die schlimmer ist, als die offen ausgesprochene Frivolität. Dieses Unwesen haben unsere großen Dichter lebhaft empfunden, und um demselben zu steuern, ein Mittel erdacht, das nur in Deutschland möglich war. Sie sind nämlich auf die Gründung eines Theaters ausgegangen, welches lediglich von reinen, idealen Kunstprincipien geleitet werden und mit den Neigungen und Empfindungen der Masse gar nichts zu thun haben sollte. Es ist zum ersten Male in der ganzen Geschichte vorgekommen, daß eine classische Dichtungsperiode sich die Aufgabe stellte, den Inhalt des wirklichen Lebens unbedingt und mit Bewußtsein zu verleugnen.

Möglich wurde das durch die Souveränität, die Göthe in der deutschen Literatur ausübte, durch seine despotische Natur und durch seine Verbindung mit Schiller. Als er im Jahre 1791 die Leitung des Weimarschen Theaters übernahm, wurde dies kleine Theater wegen der bedeutenden dichterischen Kräfte, die sich daran betheiligten, der Mittelpunkt der deutschen Entwicklung. In Berlin schloß sich Iffland, wenn er auch in seinem Herzen nicht ganz damit übereinstimmte, gehorsam dieser Richtung an, in Wien und andern Städten suchte man sich wenigstens soweit zu nähern, als es möglich war. Die Aufgabe des Weimarschen Theaters wurde nun, da man die Kunst lediglich um der Kunst willen betrieb und gegen den Inhalt der Kunstwerke ziemlich gleichgiltig war, Stücke von vollendet classischer Form dem Publicum vorzuführen. Das Repertoire des deutschen Theaters selbst konnte dazu nicht ausreichen, vielleicht wäre es möglich gewesen, wenn Schiller noch zehn Jahre länger gelebt und nicht bloß selber in sei-

ner Fruchtbarkeit beharrt, sondern auch Göthe noch weiter angeregt hätte. So aber war man genöthigt, zu Uebersetzungen zu greifen. Man gab den Sophokles, den Plautus, den Terenz, man ging auch wieder auf das französische Theater zurück, in dem man einen gewissen romantischen, d. h. idealistischen Zug erkannte, den man früher ganz übersehen hatte. In allen diesen Versuchen kam es lediglich auf die ideale Form an und das ging soweit, daß Göthe im Jahre 1802 ein so wunderliches Product wie den Marlos dem Publicum aufdrängte, bloß um sich darüber klar zu machen, wie sich die Verbindung von Trimetern und Assonanzen auf der Bühne ausnähme. Wie sich dies abstracte Kunstprincip in den eigenen Werken unserer Dichter geltend machte, haben wir bei einer früheren Gelegenheit auseinandergesetzt.

Nun stand damals die romantische Schule in der engsten Verbindung mit der idealistischen in Weimar. Sie ging ganz von denselben Grundsätzen aus, daß nämlich die Poesie und die Kunst überhaupt etwas weit Vornehmeres und Erhabeneres sei, als das wirkliche Leben, namentlich als das wirkliche Leben der Gegenwart, und daß sie ihre Würde und Reinheit nur dadurch bewahren könne, wenn sie sich an demselben ganz und gar nicht betheiligte. Nun muß aber ein gewisses Leben in jedem Kunstwerke vorhanden sein, denn nur ausnahmsweise und in besonders günstigen Momenten gelingt es Männern, wie den Gebrüdern Schlegel, Kunstwerke hervorzubringen, die gar kein Leben, d. h. gar keinen Sinn enthalten; also mußte man sich um der Kunst willen fremdem, vergangenem Leben zuwenden, am liebsten solchem, welches in allen Punkten der Widerspruch gegen das gegenwärtige war. In dem Suchen nach einem solchen Leben konnte kein Dichter ihnen gelegener kommen, als Calderon. Denn die indischen Dichter standen uns zwar noch ferner, allein sie machten auch keine directe Opposition gegen unsere Begriffe, weil sie gar kein Verhältniß zu denselben hatten. Uebrigens bleibt es uns doch noch immer merkwürdig, daß man nicht auch einmal die Sakontala in Weimar aufgeführt hat, gestört hätte es in keiner Weise.

Calderon wurde nun von sämmtlichen Romantikern in Prosa und Versen auf das eifrigste besungen, sie wetteiferten darin, sich seiner Bildersprache zu nähern und in so bunten naturphilosophischen Vorstellungen als möglich auszudrücken, daß sie ihn sehr verehrten, wenn sie auch den Grund dieser Verehrung nicht recht klar machten. Wir wollen gleich hier bemerken, daß dieses auch später der Schule nicht gelungen ist, als sie aus ihrer visionären Entwicklungsperiode in eine mehr ruhige, reflectirende eintrat. So sollte man z. B. in den dramatischen Vorlesungen von A. W. Schlegel, die noch immer auf eine höchst ungebührliche Weise überschätzt werden, vor allem erwarten, daß er diese Periode des Theaters, die der öffentlichen Meinung viel fremder stand, am ausführlichsten behandeln, daß er näher motiviren würde, warum dieselbe so große Bewunderung verdiene. Aber das ganze spanische Theater ist auf 24 Seiten abgemacht, wir finden einige ganz

häßliche ästhetische und literarhistorische Bemerkungen darin, die übrigens zum Theil auch nicht neu waren, aber auch nicht einmal den Versuch, irgend eines dieser Stücke von der technischen, künstlerischen Seite aufzufassen und seine Vorzüge darzutun. Wenn Schlegel dagegen das französische Theater, um es zu verwerfen, und das englische, um es zu loben, sehr ausführlich behandelt hatte, so war das nach den Arbeiten von Lessing kein so ungeheurer Gewinn, denn Lessing hatte dasselbe zwar nicht so vollständig, aber weit gründlicher gethan. Aber A. W. Schlegel, der im Grunde der Seele sehr nüchtern und verständig war, fühlte sich hier wol befangen, er wußte nicht recht, was er sagen sollte. Es so zu machen, wie es in neuerer Zeit von sogenannten Philosophen geschieht, d. h. allerlei generelle Ideen, die ihnen bei der Lectüre eines Stückes einfallen, in eine gewisse Combination zu bringen und auf diese Art vermeintlich das Kunstwerk ins Metaphysische zu übersetzen, dazu war er noch immer zu unbefangen und hatte ein noch zu unmittelbares Gefühl für das Poetische.

Sein Bruder Friedrich, der glücklich in den Hafen der alleinseligmachenden Kirche eingelaufen war, kannte diese Bedenken nicht. In seiner Geschichte der Literatur steht Calderon hoch über Shakspeare, er ist der ganz göttliche Dichter, von dem nur bemerkt wird, er sei vielleicht zu göttlich, zu wenig menschlich, während Shakspeare als der zwar sehr talentvolle, aber ungläubige und skeptische Dichter in die zweite Classe gesetzt wird. Fr. Schlegel hat wahrscheinlich Calderon sehr wenig gelesen, sonst würde er wohl bemerkt haben, daß Calderon neben den religiösen Stücken, in denen er die vorgeschriebene hoffähige Bigotterie in ihrem allerwiddesten Ausdruck verherrlichte, auch noch andere Stücke geschrieben hat, in denen er dieselben Gegenstände mit einer höchst bedenklichen Trivoltät behandelt, daß sein Talent und seine Phantasie sich an den heidnischen, mythologischen Stoffen ebenso glänzend entfaltet, als an den christlichen.

Sehr merkwürdig ist es, wie Tieck mit Calderon brach. In den ersten Jahren dieser Geschichte hatte er es an Sonetten zur Verherrlichung Calderons ebenso wenig fehlen lassen, als die Gebrüder Schlegel. Dagegen ist in seinen kritischen Schriften aus der Dresdner Periode die Polemik gegen Calderon und seinen Einfluß in Deutschland fast der durchgehende Grundgedanke. Wenn wir Tiecks poetisches Wesen ins Auge fassen, werden wir das auch sehr wohl begreifen. Tieck kam zwar in vielen einzelnen Punkten in seinen Gedanken und Empfindungen mit den Doctrinären seiner Schule überein, in andern unterwarf er sich ihrem Einfluß, aber im Grunde seines Wesens war er ihnen entgegengesetzt. Er war ein geborner Naturalist und Realist, während jene nicht bloß aus Doctrin, sondern auch aus Natur das absolute Kunstprincip verfochten, und was damit unmittelbar zusammenhängt, er hatte eine entschiedene Neigung für das Deutsche, oder weiter ausgedrückt, für das germanische Wesen. Es war nicht bloß die Schicksalsidee, nicht bloß der Katholicismus, was ihm Calderon bedenklich machte,

sondern namentlich die künstliche, an die Oper erinnernde Form. Freilich hatte er auch dieses Princip bei seinem unsteten Wesen niemals ganz klar und einheitlich durchbilden können und so geschah es, daß seine nächsten Anhänger und Jünger in Dresden: Malsburg, Löwen, Bülow u. s. w. in derselben Zeit die verzücktesten Anbeter Calderons waren, wo er seine kritischen Pfeile gegen ihn abschöß.

Als Göthe und Schiller mit Calderon bekannt gemacht wurden — es geschah nach dem Bericht von Gries (Schillers Leben von Schwab S. 717) im Jahre 1803, als die ersten Stücke von Schlegel übersetzt waren — faßten sie die rein technische Seite auf und wurden davon entzückt, namentlich Schiller glaubte bei früherer Bekanntschaft mit Calderon manche Irthümer vermieden zu haben. Göthe hatte ein richtigeres Urtheil. „Calderon“, sagte er zu Eckermann, „so groß er ist und so sehr ich ihn bewundere, hat auf mich gar keinen Einfluß gehabt, weder im Guten noch im Schlimmen, Schillern aber wäre er gefährlich gewesen; er wäre an ihm irre geworden und es ist daher ein Glück, daß Calderon erst nach seinem Tode in Deutschland in allgemeine Aufnahme gekommen. Calderon ist unendlich groß im Technischen und Theatralischen, Schiller dagegen weit tüchtiger, ernster und größer im Wollen, und es wäre daher Schade gewesen, von solchen Tugenden vielleicht etwas einzubüßen, ohne doch die Größe Calderons in anderer Hinsicht zu erreichen.“ Göthe hätte sich noch schärfer ausdrücken können. Schiller war nämlich auf dem besten Wege, infolge seiner griechischen Studien und seiner ästhetischen Reflexionen manches von jenen großen und guten Eigenschaften zu Gunsten des abstracten Kunstprincips einzubüßen und Calderon hätte ihn darin wesentlich bestärkt.

Festgestellt wurde für Deutschland die Bedeutung Calderons durch die Schlegelsche Uebersetzung, deren beide Bände 1809 bei Hitzig erschienen. Es sind zwar nur 5 Stücke darin, allein Schlegel hatte mit großem Geschick die charakteristischsten ausgewählt und zugleich den Ton gefunden, in dem andere Uebersetzer mit mehr mechanischem Talent weiter fortschreiten konnten. Seine Uebersetzung bleibt ein bewundernswürdiges Werk, wenn sie auch nicht grade das leistet, was sie leisten soll; denn der Hauptzweck einer Uebersetzung besteht doch darin, den Eindruck hervorzurufen, den das Original macht. Schlegel ist es zwar gelungen, ohne zu große Gewaltthätigkeit gegen die deutsche Sprache, die schwierigen verwickelten und ganz undeutschen Formen des spanischen Verses auf das getreueste wiederzugeben, aber diese Formen machen auf unser Ohr einen ganz andern Eindruck, als bei den romanischen Völkern. Diesen ist die künstliche Reimverschlingung, die Assonanz u. s. w. in ihrer melodischen Sprache geläufig, uns stört sie dagegen in der Auffassung des Sinns. Namentlich merkt man das in den komischen Scenen, die in jedes Calderonsche Stück eingestreut sind und die bei uns den Eindruck von etwas Er künsteltem und Erzwungenem

machen. Aber die Sprache in den eigentlich poetischen Stellen ist sehr schön wiedergegeben und hat also blos auf Gries und Malsburg, die spätern Uebersetzer, sondern auch auf Werner, Müllner, Grillparzer, Zedlitz u. s. w. einen wenigstens ebenso großen Einfluß ausgeübt, als Schillers Rhetorik.

Unmittelbar nach dem Erscheinen dieser Uebersetzung suchte man sie für die Bühne praktisch zu verwerthen. Am eifrigsten zeigten sich Hoffmann und Holbein auf dem Bamberger Theater (1810—12). Hoffmann hatte darin eine entgegen-gesetzte Stimmung wie Tieck; ihm war die Pracht der Ausstattung, die kühnen Erfindungen in der Mechanik, die bei Calderons Tragödien (weniger bei seinen Lustspielen) eine nothwendige Voraussetzung sind, etwas sehr Angenehmes, während Tieck, der gern zur Einfachheit des englischen Theaters zurückgekehrt wäre, dieser ganze Pomp zuwider war. Hoffmann gab auf diese Weise die „Andacht zum Kreuz“, den „standhaften Prinzen“, die „Brücke von Mantible“; aus „Schärpe und Blume“ machte er eine Oper. Er hatte eine kindische Freude daran, als die Bamberger ihres Katholicismus wegen sich an der Andacht zum Kreuz erbauten. Die andern Theater folgten. In Weimar wurde 1811 der „standhafte Prinz“ gegeben. Das Unternehmen war Sahrelang und sorgfältig vorbereitet worden und erregte große Sensation. Johannes Schulze schrieb zu diesem Zweck eine größere Abhandlung, in welcher er diese Tragödie als das größte Kunstwerk des Christenthums verherrlichte, eine Meinung, die noch heutzutage vielen Anklang findet, z. B. bei Schack, weil man ganz übersieht, daß das Christliche und Heroische in dieser Tragödie einen verhältnißmäßig sehr kleinen Raum einnimmt, während eine damit gar nicht zusammenhängende Liebesgeschichte und eine stofflose melancholische Stimmung, die zwar romantisch ist, aber nicht christlich, die Kunst des Dichters vorzugsweise beschäftigen. Aber wenn man in neuerer Zeit behauptet hat, Schlegel hätte in seiner Auswahl eine mangelhafte Kenntniß des Dichters verrathen, so können wir dieser Meinung doch nicht beipflichten. Für seinen Zweck war die Auswahl sehr geschickt, es galt dem Publicum damit zu imponiren, daß man ihm das Allerfremdeste und Unbegreiflichste in einer glänzenden und einschmeichelnden Form darstellte. Die „Andacht zum Kreuz“ ist in ihrem Inhalte die frechste Verhöhnung des Protestantismus, in der Ausführung aber unstreitig Calderons Meisterstück. Sobald man sie einmal überwunden hatte, konnte in dem Dichter nichts mehr Fremdes bleiben. Unter den Lustspielen finden sich zwar viele ausgezeichnete, aber hier hätte man sich sehr bald veranlaßt gesehen, sowol gegen die fremdartige Form, als gegen die fremd-artigen Sitten Protest einzulegen, weil die Vergleichung zu nahe lag, und daselbe hätte stattgefunden, wenn man zuerst den Versuch mit den bürgerlichen, auf dem Begriff von Recht und Unrecht beruhenden Dramen gemacht hätte. Bei einem religiösen Gegenstand dagegen kam die fremdartige Form dem fremdartigen Inhalt zu Hilfe und umgekehrt, und der imponirende Eindruck war um so

größer, da die Sehnsucht nach Religion damals in Deutschland sehr groß und der religiöse Besitz sehr klein und schwankend war.

Die späteren Uebersetzungen haben daher auch lange nicht den Eindruck gemacht, den Schlegel hervorrief. Unter diesen nennen wir, abgesehen von Schreyvogel (West), der während seiner Regie des Wiener Theaters mehrere spanische Stücke, namentlich die „Donna Diana“ von Moreto und den „Arzt seiner Ehre“ von Calderon für die Bühne bearbeitete, so daß sie wenigstens auf einigen Theatern sich dauernd auf dem Repertoire erhielten, zunächst die Uebersetzung von Gries (7 Bände, Berlin, Nicolai 1815—29, 2. Auflage 1840); ferner die von Otto von der Malsburg (6 Bände, Leipzig, Brockhaus 1819—25); endlich die von Adolf Martin (3 Bände, Leipzig, Brockhaus 1844). Die letztere bildet einen Theil der „ausgewählten Bibliothek der Classiker des Auslands“. Gries hat 13 Stücke übersetzt, Malsburg 12, Martin 9, nehmen wir dazu die 5 von Schlegel, so kommt schon ein ganz artiger Bestand heraus, der zwar zu der Zahl von 208 Dramen, die wir von Calderon wirklich besitzen, noch immer in einem sehr bescheidenen Verhältniß steht, aber seiner geschlossenen Form wegen einen bedeutenden Einfluß auf die Literatur nicht verfehlen konnte. Nur eins dieser Stücke, „der Alcalde von Zalamea“ ist doppelt übersetzt, von Gries 1822, von Malsburg 1823. Es ist außerdem durch verschiedene Kritiker auf dieses allerdings sehr bedeutende Stück, das unter den übrigen Dramen von Calderon seiner scharfen Charakteristik und seiner bürgerlichen Gestattung wegen ganz vereinsamt steht, vielseitig hingewiesen worden; wir finden aber nicht, daß es dem deutschen Publicum sehr bekannt geworden ist.

Was das Verhältniß dieser Uebersetzungen zueinander betrifft, so schließen sich Gries und Malsburg unmittelbar an Schlegel an. Sie haben die Versmaße und Reime getreu beibehalten und in der Nachbildung des Sinns wie der Form das Unglaubliche geleistet; in Beziehung auf die Correctheit möchte Gries den Vorzug verdienen. Malsburg ist nicht immer ganz gleichmäßig, allein nach unserer Ansicht hat er die Stimmung und Farbe wenigstens zuweilen glücklicher getroffen. Es war ein begeisterter Verehrer von Calderon und hat zu jedem seiner Stücke eine Vorrede geschrieben, in der er seinem Enthusiasmus auf eine rührende, zuweilen aber auch komische Weise Luft macht. Größer kann die Verehrung kaum mehr werden. Einzelne der Notizen, die er zum Verständniß des Dichters mittheilt, sind vortrefflich, namentlich die Analyse des Fronleichnamstückes, „das Leben ein Traum“, welches mit der Komödie gleichen Namens die Handlung theilt, und uns über den geheimen symbolischen Sinn derselben Aufschlüsse gibt. — Martin hat es sich leichter gemacht; er hat die Assonanz ganz, den Reim zum großen Theil fallen lassen und nur den Rhythmus beibehalten, was, aufrichtig gesagt, kein übertrieben großer Verlust ist, da wir die Assonanzen doch nicht hören und der gehäufte und vielfach verschlungene Reim uns im Verständniß

des Sinnes stört. Dagegen würde sich für die Nachlässigkeiten in der Sprache und selbst in der Wiedergabe des Sinns, die wir mehrfach darin antreffen, kein vernünftiger Grund anführen lassen. — Ein Theil von den Fronleichnamstücken ist von Joseph von Eichendorff übersetzt, von andern hat Schack in seiner Geschichte des spanischen Theaters einen Auszug gegeben. Wir machen noch einige Bemerkungen über die Auswahl der Stücke.

Was die geistlichen Dramen betrifft, so hatte Schlegel bereits diejenigen herausgefunden, die einen unmittelbaren Eindruck machen konnten. Gries hat den „wunderthätigen Magus“, Malsburg die „Sibylle des Orients“ und „die Morgenröthe im Kopalavana“ hinzugefügt; sie sind ziemlich spurlos vorübergegangen. Es wäre aber sehr wünschenswerth, nicht aus ästhetischen, sondern aus culturhistorischen Gründen, auch die übrigen zu übersetzen, wobei sich von selbst versteht, daß man sich die ganz überflüssige Mühe des Metrum und des Reims ersparen könnte. Eine getreue, prosaische Uebersetzung würde hier, wo es auf keinen unmittelbaren Eindruck ankommt, vollständig ausreichen. Wir meinen namentlich die „Wiederherstellung des Gnadenbildes der Jungfrau“, von welchem Valentin Schmidt in den Wiener Jahrbüchern 1822 in Beziehung auf die Quellen eine sehr gründliche und gelehrte Analyse gibt, ferner die „Erhebung des Kreuzes, die Kirchentrennung von England, (von Valentin Schmidt in einer eigenen Schrift, Berlin, Maurer 1849, behandelt) den großen Fürsten von Fez, das Gefekener des heiligen Patrizius, die Ketten des Teufels und die beiden Liebhaber des Himmels“. Eine Zusammenstellung dieser und vielleicht einiger anderer spanischen Stücke würde ein großer Gewinn für die Naturgeschichte der katholischen Religion sein.

Den glücklichsten Griff hat Gries in seinem 1. Bd. (1815) mit dem „Leben ein Traum“ gethan. Das Stück wird noch heute überall mit großem Beifall aufgeführt, weil die Handlung in der That sehr bunt und spannend ist und weil die symbolische Bedeutung leicht und eindringlich in die Augen springt. Auf das deutsche Theater hat dieses Stück unter allen den größten Einfluß geübt. Die übrigen symbolisirenden Dramen (Zenobia, Herodes, Semiramis, Absalon bei Gries und „Alles ist Wahrheit und Alles Lüge“ bei Martin) haben mit Recht weniger Anklang gefunden, weil sie eigentlich nur eine theatralische Bedeutung haben und diese auf unserem Theater nicht hervortreten kann. Dasselbe gilt von den Ritterstücken, die mit einem sehr großen Aufwand von Mitteln im ganzen ein sehr geringes Interesse hervorrufen, sowie von den mythologischen Dramen, von denen namentlich Malsburg und Martin einen guten Theil übersetzt haben, und deren Composition wol das ernsthafteste Studium verdiente, weil wir daraus auch für die religiösen Dramen Calderons manche wichtige Aufschlüsse erhalten.

Endlich bleiben uns noch die Lustspiele übrig oder wie sie im Spanischen genannt werden, die „Mantel- und Degenstücke“ weil das spanische Lustspiel es

nur mit Cavalieren und Fräulein, mit Bedienten und Josen zu thun hat. Für die Lectüre sind diese Lustspiele zum großen Theil ungenießbar, weil die Intrigue so verwickelt ist und dabei die Personen so wenig charakteristische Eigenschaften haben, daß man fortwährend die eine mit der andern verwechselt und alle Augenblicke den Zusammenhang verliert. Auf der Bühne müssen sie sich ganz vortrefflich machen, aber nicht auf der unrigen, theils weil die Sitten uns so durchaus fremd sind, daß sie auch jede Verarbeitung ausschließen, theils weil die Form ihre Ausfühung unmöglich macht. In Versen verstehen wir sie nicht recht, und in Prosa würden sie den größten Theil ihres Zaubers verlieren. Die bedeutendsten unter diesen Lustspielen sind: „Stille Wasser sind tief“ und „das laute Geheimniß“, beide von Gries übersetzt. Es ist in ihnen mehr charakteristisches Leben und größere Einfachheit der Composition, als in irgend einem andern Calderonschen Lustspiel. Mit dem „lauten Geheimniß“ hat man es häufig auf unsern Theatern versucht und eine gewisse Wirkung bleibt auch niemals aus, weil die Poesie dieses Stückes sich nicht unterdrücken läßt. Der Eindruck ist aber doch immer nicht der, den sonst die unmittelbare Anschauung eines Bühnenstücks zu machen pflegt. Bei diesem Stück könnte ausnahmsweise vielleicht eine geschickte Nachhilfe, die aber nicht von einem gewandten Theaterschneider, sondern von einem wirklichen Dichter ausgeführt werden müßte, einen günstigen Erfolg hervorbringen. — Was nun den Einfluß der spanischen Lustspiele auf unser Theater betrifft, so sind sie in stofflicher Beziehung sehr vielfältig ausgebeutet. Es wird selten einen Lustspieldichter geben, der nicht das eine oder das andere Motiv von Calderon entlehnt hat. Nur sehr selten geschieht das mit Glück. Denn wenn man die Manieren des Hofes Philipp IV. auf Berliner oder Leipziger Zustände überträgt, so entsteht daraus in der Regel ein ganz lächerlicher Widerspruch, ein Widerspruch, der noch viel handgreiflicher hervortritt, als der des modernen pariser Theaters. In technischer Beziehung könnten unsere Lustspieldichter aus Calderon allerdings sehr viel lernen, denn er ist darin musterhaft. Allein hier liegt uns doch ein anderes Vorbild näher. Unsere Romantiker werden zwar zusammenschandern, wenn wir Calderon mit Scribe vergleichen, allein man stelle einmal *une chaine, la camaraderie, la calomnie, un verre d'eau, Bertrand et Raton, le mariage d'argent, la bataille des dames* und vielleicht noch 5 bis 10 andere mit den besten Lustspielen von Calderon zusammen, nehme von den letztern die poetische Färbung ab, die für uns doch nicht zu brauchen ist und die nebenbei sehr häufig in Schwulst und geziertes Wesen (Gongorismus) übergeht, und frage sich dann ehrlich, wem der Preis zukommt. Die Fehler sind bei ihnen die nämlichen, es kommt ihnen lediglich auf die Handlung an und sie haben keine großen Gewissensbedenken, aus ihren Personen in jedem Augenblick das zu machen, was sie grade brauchen; in der Technik sind beide gleich musterhaft, und was die Charakteristik betrifft, d. h. die detaillirte Ausmalung der Personen und Zu-

stände, so übertrifft unzweifelhaft Scribe seinen Vorgänger bei weitem. Nun gibt es freilich bei uns noch immer eine literarische Richtung, die auch für das Lustspiel die sogenannte poetische, idealistisch romantische Haltung verlangt und die daher schon um der äußern Form willen Calderon den Vorzug geben möchte, allein wir werden uns dieser Ansicht solange nicht anschließen können, als man uns davon nicht überzeugt haben wird, daß das Lustspiel etwas Anderes darstellen solle, als bestimmte sittliche Zustände. Nach unserer Ueberzeugung muß grade das Lustspiel durchaus realistisch sein, durchaus auf dem Boden der Beobachtung des nationalen Lebens heranwachsen und soviel wir uns in der Literatur des Lustspiels aller Zeiten und Völker umsehen, ist das auch überall geschehen, wenn auch einzelne Stücke von Shakespear eine Ausnahme machen (eigentlich nur der „Sommernachts Traum, der Sturm, und wie es Euch gefällt“).

Was endlich diejenigen Dramen betrifft, welche uns die Dialektik der spanischen Rechtsbegriffe entfalten (z. B. der Arzt seiner Ehre, drei Vergehungen in eine u. s. w.), so gilt von ihnen dasselbe, was wir von den religiösen Stücken sagten, eine profaische vollständige Uebersetzung wäre in kulturhistorischer Beziehung sehr wünschenswerth. Für unsere Kunst sind sie nicht zu gebrauchen.

Von den Uebersetzungen wenden wir uns zu den literar-historischen Abhandlungen. Vor allem müssen wir des alten ehrlichen Bouterwek gedenken, der in seiner Geschichte der Poesie und Beredsamkeit (3. Bd. 1804) eine Reihe sehr verständiger Notizen über Calderon gibt. Freilich sind diese Notizen unvollständig und es laufen manche Irrthümer mit unter; aber es ist doch immer noch mehr darin zu finden, als in allem, was die romantische Schule in den folgenden achtzehn Jahren geliefert hat. Zum Schluß bei Gelegenheit der „Andacht zum Kreuz“, welche er fälschlich für ein Fronleichnamstück hält, die er vom künstlerischen Standpunkt sehr lobt (S. 325), macht er die sehr zur Sache gehörige Bemerkung: „Aber die Vernunft und das moralische Gefühl werden durch den phantastischen Glauben in diesen Schauspielen so mißhandelt, daß man den Nationen Glück wünschen muß, denen ihr besseres Schicksal eine solche Geisteserzögunng versagte.“ — Nach Bouterwek hat sich zunächst Valentin Schmidt um die gelehrte Kenntniß Calderons verdient gemacht. In seiner Schrift über „die Kirchentrennung von England“ (Berlin 1819) und in dem Anzeigebblatt der Wiener Jahrbücher der Literatur (1822 Bd. 17 und 18) hat er namentlich über die Quellen, aus denen Calderon geschöpft hat, eine Reihe von Erläuterungen gegeben, die noch in keiner Weise übertroffen sind. Rosenkranz hat den Wunsch ausgesprochen, daß die zerstreuten Schriften dieses ausgezeichneten Gelehrten über die romantische Literatur gesammelt werden möchten. Wir schließen uns diesem Wunsche auf das lebhafteste an. Der einzige Uebelstand dabei ist nur, daß seine Notizen von spätern Schriftstellern schon vielfältig benutzt und ausgeschrieben sind. Das ästhetische Urtheil, welches Valentin Schmidt zuweilen, wenn auch sehr be-

scheiden, hinzugefügt, ist nicht immer stichhaltig. Er ist von dem Dichter, dem er so eindringliche Studien gewidmet hat, zu sehr eingenommen, um seine vielfältigen Schwächen unbefangen zu durchschauen. — Ein sehr großes Verdienst hat sich Adolf Friedrich von Schack in seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“ (Berlin, Duncker und Humblot 1845—46) um Calderon erworben, wenn er auch einen großen Theil seiner Bemerkungen seinem gelehrten Vorgänger verdankt. Er hat zunächst in den Stücken selbst eine fabelhafte Belesenheit (von Lope hat er z. B. 300 Stücke gelesen, von Calderon wie es scheint sämmtliche) und er hat auch aus der übrigen gleichzeitigen Literatur eine Menge sehr interessanter Notizen über die äußeren Zustände des spanischen Theaters zusammengetragen. Sehr interessant ist namentlich sein Auszug aus der „Kunst, spanische Komödie zu machen“ von Lope de Vega (2. Bd. S. 220 ff), ferner die Auszüge aus den Büchern der Gräfin d'Aunoy (3. Bd. S. 233), obgleich es uns so scheint, als ob ihre Schilderung der spanischen Sitten und Gebräuche direct aus zwei und drei Lustspielen von Calderon zusammengetragen ist. In der Einleitung zu Calderon stellt er mehre überraschend richtige Gesichtspunkte auf. Er weist nach, daß dieser Dichter trotz seiner außerordentlichen Kunst dennoch als der erste Schritt zum Verfall der spanischen Bühne betrachtet werden muß, weil er ganz und gar von der Natur abging und die sonderbaren sittlichen Begriffe, die allerdings schon vor ihm vorhanden waren, künstlich auf die Spitze trieb. Allein diese sehr richtige Erkenntniß vergift er ganz und gar, als er auf die Ausführung kommt. Diese ist fast ganz panegyrisch und übertreibt den Werth des Dichters in einer erstaunlichen Weise; von einem großen Theile der Stücke gibt Schack kurze Inhaltsanzeigen, wobei er auf die künstlerische Analyse der Composition fast gar keine Rücksicht nimmt. Förderlicher wäre es gewesen, wenn er bei den bessern Werken ausführlicher verweilt, und die künstlerischen Gesetze, die darin gewaltet, nachgewiesen hätte. Indes wir würden auf diese Ausstellungen nicht soviel Gewicht legen, da es bei der Bearbeitung eines fast noch unangebauten Feldes in der Wissenschaft zunächst darauf ankommt, soviel Material als möglich zusammenzubringen, wenn nur der Verfasser nicht auch versucht hätte, die sittliche Weltanschauung seines Dichters zu retten. Er gibt es zu, daß in seinen geistlichen Schauspielen manche starke Dinge vorkommen, allein er meint, daß die Glaubenseinheit Spaniens in einer Zeit, wo in den übrigen Ländern die Religion ganz auseinandergefallen sei, ein gewisses Opfer wol rechtfertige und daß die Protestanten bei ihren Angriffen auf den katholischen Fanatismus doch nicht vergessen sollten, daß vorzugsweise bei ihnen die Hexenprocesse geblüht. Wir wollen es hier vorläufig dahingestellt sein lassen, ob in der That das Verhältniß der protestantischen Länder zu den katholischen in Beziehung auf die Hexenprocesse ein so ungünstiges ist, wir wollen sogar zugeben, daß die demselben zu Grunde liegende Idee des Dä-

monismus mit dem protestantischen Princip der Rechtfertigung durch den Glauben genauer zusammenhängt als mit dem katholischen der Rechtfertigung durch die Werke; wir wollen zugeben, daß die Uebertreibung des ersteren ebenso ungesunde Früchte getragen hat, als die Uebertreibung des letzteren, aber was würde Herr von Schack denn dazu sagen, wenn gleichzeitig mit Calderon ein großer protestantischer Dichter gelebt und das Princip der Hexenprocesse ebenso schamlos verfinlicht hätte, als Calderon das Princip der Werkheiligkeit in der „Andacht zum Kreuz“, im „Fegeseuer des heil. Patrizius u. s. w.“ Wir Protestanten würden doch die ersten sein, die von einem solchen Dichter sagten, seine Weltanschauung sei abscheulich und verrucht, und in Beziehung auf einen katholischen Dichter soll uns so etwas verwehrt sein? Man verwechsle ja nicht den reflectirten, jesuitischen Katholicismus des 17. Jahrhunderts mit dem Katholicismus des Mittelalters, der uns ebenso gut angehört, als den heutigen Katholiken. Dante kann die eine Kirche noch so gut verstehen wie die andere, denn in ihm sind die Gegensätze noch gebunden, aber Calderon ist eine Empörung gegen das ausgesprochene Wort. Für unsern Glauben ist die Zeit der Hexenprocesse ein unheimlicher, dunkler Theil unserer Geschichte, den die gesammte Kirche verleugnet, von der äußersten Orthodoxie bis zum äußersten Rationalismus. Sobald die katholische Kirche die Werkheiligkeit, d. h. die Rechtfertigung der Sünde durch kirchliche Acte, durch Fasten, Geißeln, Almosengehen, vor dem Kreuz knien, eine gewisse Anzahl Gebete hersagen und dergl., ebenso entschieden und allgemein verleugnen wird, werden wir im Stande sein, uns ihren Dichtern gegenüber liberal zu verhalten, denn dann werden sie aufhören, uns in gefährlicher Gegenwart zu drohen. — Das Neueste über Calderon ist in der Geschichte der spanischen Literatur von Ticknor, von dem wir Deutschen eine vortreffliche, mit zahlreichen Zusätzen bereicherte Uebersetzung von Julius besitzen. Der amerikanische Protestant ist fester in seinem Glauben und Gewissen, als unser Landsmann, er läßt sich von dem Zauber der Calderonischen Poesie nicht blenden und eifert auf das ernstlichste gegen das sittliche Princip, während er die Kunst vollständig anerkennt.

Die mecklenburgischen Finanzen.

Mecklenburg ist ein so eigenthümliches und sonderbares Land, daß fast keine Seite seines öffentlichen Lebens der allgemeinen Physiognomie des Jahrhunderts im mindesten ähnlich sieht. Sein Verkehr mit dem Auslande ist so frei, daß an der Grenze nicht einmal nach Benennung, Maß und Werth der Waaren gefragt wird, welche herein- und hinauswandern. Sein innerer Handel ist dagegen durch