



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schönfeld, Paul: Calderon : eine literaturhistorische Studie zu seiner
Gedächtnisfeier.

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

jemand nach der Reihe durch Examina getrieben wird, die nur über Kenntnisse, nie über die Persönlichkeit etwas ausfragen und in der Folge davon bei der Sicherheit der Anstellung auch den jungen Leuten alles hebende Gefühl der Persönlichkeit, den Charakter nehmen. Wie oft kam es damals vor, daß ein Student Soldat ward in einem Staate, der eben Krieg führte, in Rußland oder Frankreich; der Mann war frei, freilich fast nur wie der Sperling auf dem Zaune, aber in dieser Freiheit ward oder blieb er vielmehr ein Charakter, während man dergleichen jetzt mit der Laterne suchen kann. An der Charakterlosigkeit und an dem Griechisch und Lateinisch seiner Beamteten, will sagen an der Vielwisserei, wird Preußen noch seinen bittersten Feind mit der Zeit erkennen müssen. Der Präsident von Gerlach sagte immer, ward aber dabei in der Regel kläglich mißverstanden, man solle die Leute nicht nach Examibus, sondern nach Gnade anstellen, — so war es im alten Reiche und in Folge davon gab es auch noch andre Studenten und waren auch die Universitäten etwas andres — sie waren das, was eigentlich nur kleine Universitäten im eminenten Sinne sein können und sein sollen. Da eine Aenderung des Examens in Gnade im alten Sinne, d. h. in Wahl nach dem Eindruck der Persönlichkeit auf den Wählenden nicht zu denken ist, wird auch niemand die Metamorphose der Universitäten in polytechnische Schulen und folglich den Verzug der Universität in größere und reichere Städte aufhalten können.“

Leo, der reich begabte Mann, verlebte die letzten Jahre mit getrübttem Geiste, gepflegt lange Zeit mit seltner Opferfreudigkeit und Liebe von seiner Gattin. Wie viel er in den langen Jahren der Trübsal gelitten — wer kann die Antwort geben, da diese ihm selbst versagt war? Am 24. April 1878 schied er aus dem Leben — er hatte seine Lebensaufgabe erfüllt und sein Werk vollbracht. Ehre und Treue seinem Andenken!



Calderon.

Eine literarhistorische Studie zu seiner Gedächtnisfeier.

Von Paul Schönfeld.



achdem im Sommer des vorigen Jahres die portugiesische Nation den dreihundertsten Erinnerungstag an das Hinscheiden ihres größten Dichters Camoens festlich begangen hat, rüstet sich gegenwärtig das spanische Nachbarvolk zu einer ähnlichen nationalen Feier. Auch diese gilt einem Meister der Dichtkunst, dessen Bedeutung weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinausreicht. Zwar theilt der große spanische Dramatiker Calderon, der am 25. Mai 1681 seine ruhmvolle

Laufbahn beschloß, mit dem Sänger der Lusiaden das Schicksal, im Auslande, selbst im heutigen Deutschland, mehr genannt als gekannt zu sein; sogar unter denen, deren literarisches Interesse sich nicht ausschließlich auf deutsche Geisteswerke erstreckt, wird man manchem begegnen, dem der Name Calderon keine andre Erinnerung wachruft als etwa die an die vielcitirten Verse in Platens „Verhangnisvoller Gabel,“ in denen die Productivität des spanischen Poeten der Schreibfertigkeit Kozebues als Parallele dient, und die daher, wo Kenntniß der Calderonschen Werke nicht vorhanden ist, leicht Grund zu einem Mißverständniß werden können, das niemand lebhafter als ihr Urheber, jener aufrichtige Verehrer Calderons, beklagen würde.

Es ist nicht zu leugnen, daß Calderon in Deutschland, wo ihm zu Anfange dieses Jahrhunderts ein wahrer Cultus gewidmet ward, aus der Mode gekommen ist. Wir sprechen dies aus, ohne untersuchen zu wollen, welche Umstände daran schuld sein mögen, meinen indes den äußern Anlaß, der gegenwärtig die allgemeine Aufmerksamkeit auf den spanischen Dichterknig hinlenkt, doppelt freudig in einer Zeit begrüßen zu dürfen, die von Uebersetzungen aus der Fremde wahrhaft überfluthet wird und durch die Unmasse des Mittelmäßigen, ja Kunstwidrigen, mit dessen Verdeutschung sich zahllose Hände mühen, in Gefahr geräth, das wirklich Werthvolle und Bleibende in ausländischer wie leider auch in einheimischer Literatur zu vergessen.

Um die Werke Calderons zu studiren und würdigen zu lernen, stehen zwar keiner Nation außerhalb der pyrenäischen Halbinsel so reiche Hilfsmittel zu Gebote wie der unsern: durch eine Reihe trefflicher Uebersetzungen*) und die Arbeiten der berufensten Literarhistoriker darf deutsche Geistesarbeit für die Kenntniß Calderons eine ähnliche Bedeutung wie für die Shakespearforschung beanspruchen; mußte doch dem vor wenigen Decennien erschienenen Werke des Grafen von Schack über die Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien selbst von spanischen Kritikern das ehrenvolle Zeugniß ausgestellt werden, daß damit die erste auf der Höhe literarhistorischer Forschung stehende Arbeit auf diesem Gebiete geleistet worden; und daß derjenige Abschnitt dieses classischen Buches, der

*) A. W. Schlegel, *Spanisches Theater*, 2 Bände, 1803—1809, 2. Ausgabe von Ed. Böcking 1845; J. D. Gries, *Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca*, 8 Bände, 1815—1842; unter gleichem Titel verpoffentlichten ihre Uebersetzungen Otto Frhr. v. d. Malsburg, 6 Bde., 1819—1825, und Adolf Martin, 3 Bde., 1844. Die geistlichen Schauspiele verdeutschten Eichendorff (2 Bde., 1846—1853) und J. Lorinser (*Don Pedro Calderons de la Barca geistliche Festspiele mit erklärendem Commentar und einer Einleitung über die Bedeutung und den Werth dieser Dichtungen*, 18 Bände, 1856—1872; von demselben: *Calderons größte Dramen religiösen Inhalts*, 3 Bände, 1875).

über Calderon handelt, einer der gelungensten und inhaltsreichsten ist, wird von jedem Kundigen bereitwillig eingeräumt werden. *)

Da indeß ungeachtet dieses gediegenn und reichhaltigen Materials die Werke Calderons heutzutage weit entfernt sind die ihnen gebührende Beachtung zu genießen, so wird eine Darstellung wie die folgende, deren Zweck es ist, in möglichster Gedrängtheit ein Bild von dem Schaffen des großen Dramatikers zu entwerfen und die reichen Lohn darin finden würde, wenn es ihr gelänge, zu eigner Lectüre seiner Schöpfungen anzuregen, kaum einer besondern Rechtfertigung bedürfen.

So wenig wie nur bei irgend einer dichterischen oder künstlerischen Persönlichkeit ist es bei Calderon möglich, zu einem tiefern Verständniß, einer objectiven Würdigung seiner Werke zu gelangen, ohne den Boden zu kennen, auf welchem seine Kunst emporgewuchs. Abgelöst aus dem historischen Zusammenhange würde sein Bild manchen fremdartigen, unverständlichen Zug darbieten, würden seine großartigen Eigenschaften wie seine Fehler in allzu greller Beleuchtung erscheinen. Schacks hohes Verdienst ist es, an die Stelle jener enthusiastischen Bewunderung, infolge deren man zu Beginn dieses Jahrhunderts Calderon als den Gipfelpunkt der gesammten spanischen Bühnendichtung von allen seinen Vorgängern — die man übrigens nur sehr ungenügend kannte — durch eine unermessliche Klust geschieden wählte, **) eine historische Betrachtungsweise gesetzt zu haben, bei welcher Calderon als ein Glied in der großen Entwicklungskette erscheint und dadurch nicht nur nichts von seinem Glanze einbüßt, sondern erst vollständig und in seiner ganzen Bedeutung erkannt wird.

Als Calderon sich der einheimischen Bühne bemächtigte, fand er höchst ansehnliche Leistungen und, was wohl zu beachten, eine in ihren wesentlichen Elementen bereits aufs bestimmteste ausgeprägte dramatische Kunstübung vor, die, aus der Nation selbst hervorgegangen und von ihrem Beifall getragen, ihre Lebenskraft schon durch einen langen Zeitraum in einer Weise bewährt hatte, daß sie jedem neuen Talente die Anlehnung an das hergebrachte System zur Pflicht machte.

Versuchen wir es, die Stadien, die das spanische Drama vor Calderons Auftreten durchlaufen, in Kürze vorzuführen.

Mit einziger Ausnahme der englischen läßt sich bei keiner dramatischen Literatur der neuern Zeit von den Mystereien und Mirakelspielen des Mittelalters an eine solche Continuität der Entwicklung beobachten wie bei der spanischen.

*) Als vorzüglich geeignet zur Orientirung möge genannt sein das fleißige Werk von Friedr. Wilh. Val. Schmidt: Die Schauspiele Calderons, dargestellt und erläutert, 1857.

**) Vgl. z. B. Friedr. Schlegel, Geschichte der alten und neuen Literatur. I, 122.

Grenzboten II. 1831.

Wie noch in Shakespeare die dramatischen Anfänge des Mittelalters, freilich zu künstlerischer Vollendung durchgebildet, erkennbar sind, so erscheint auch Calderon nur als der letzte glänzende Ausläufer einer Entwicklung, die sich vom Mittelalter an verfolgen läßt. Durchaus auf autochthoner Grundlage beruhend, blieb dieselbe vollständig unberührt von fremden Einflüssen, und als gegen Ende des 15. Jahrhunderts Männer von höherer Bildung sich der dramatischen Dichtung zuwandten, sahen sie sich in die Nothwendigkeit versetzt, den Volksgeschmack zu ihrer Richtschnur zu nehmen und auf jene gelehrten Experimente zu verzichten, die dem italienischen Renaissance-drama so verhängnißvoll wurden.

Nachdem schon 1414 der Marques von Villena zu Saragossa mit einem leider verloren gegangnen allegorischen Festspiel aufgetreten war und sein Freund Mendoza sich mit einer weltlichen Comedieta hervorgethan hatte, begann sich das Drama in dem für Wissenschaft, Poesie und Kunst so glanzvollen Zeitalter Ferdinands des Katholischen und Isabellas auch zu literarischer Bedeutung zu erheben. Encinas kleine Stücke religiösen Inhalts lassen noch deutlich den Zusammenhang mit den mittelalterlichen Mysterien erkennen, wenn sie auch die volkstümlichen Elemente in die Sphäre der Kunst zu rücken versuchen. Weniger durch eigentlich dramatischen Werth als durch die Vorzüge einer geschickten Sprachbehandlung und drastischer Charakteristik wurde die 1500 erschienene Tragikomödie *La Celestina**) eine wichtige Vorstufe für die dramatischen Leistungen der Folgezeit. Nicht ohne Einfluß auf dieselben waren wohl auch die in spanischer Sprache verfaßten, gereimten Stücke des Portugiesen Gil Vicente, von dem besonders erwähnt sei, daß er die ursprünglich für alle Dramen gebräuchliche Bezeichnung *Auto* zuerst auf Compositionen religiösen Inhalts beschränkte, die allerdings bei ihm noch weit von dem entfernt sind, was später, namentlich durch Calderon, auf diesem Gebiete erreicht ward.

Ein bedeutender Fortschritt knüpft sich an die Person des Bartolomé de Torres Naharro, eines Zeitgenossen des Encina, der zuerst in seinen unter dem Titel *Propaladia* 1517 zu Rom veröffentlichten vermischten Dichtungen sich theoretisch über dramatische Kunst äußerte, wobei er eine klare Einsicht in den Gegenstand bekundet und in seinen Komödien *La Serafina*, *La Himenea*, *La Aquilana* u. a. die ersten Vorbilder für die später so scharf ausgeprägten Gattungen des spanischen Dramas aufstellte. Besonders charakteristisch für dieselben ist die Eintheilung in fünf *Tornadas* (Acte, eigentlich Tagereisen) und die durchgängige Anwendung gereimter Trochäen. Naharro und Gil Vicente waren indeß die einzigen höher strebenden Dramatiker in einer Zeit, in der die spanische

*) Früher zwei Verfassern zugeschrieben, wahrscheinlich aber von Fernando de Rojas. Vergl. Schacks Zusätze zum 3. Bande seines oben genannten Werkes.

Nation, durch große politische Thaten vollauf beschäftigt, jener behaglichen Ruhe noch ermangelte, die eine wesentliche Vorbedingung für die Blüthe des Theaters bildet, und auch das Fehlen eines großen Mittelpunktes dem Aufschwunge einer nationalen Bühne vorläufig entgegenstand.

An poetischem Werthe den beiden oben genannten weit unterlegen ist der Schauspieler Lope de Rueda († ca. 1567), welcher Schäferspiele (*Coloquios pastoriles*) und kleine burleske Schwänke (*Pasos*) verfaßte; er wird indeß dadurch von Wichtigkeit, daß er in den letztern Stücken, die als Vor- und Zwischenstücke bei größern Aufführungen dienten und sich in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegten, dem Realismus — der ihn auch zur Prosaform greifen ließ — auf dem Theater Eingang verschaffte und ferner eine Reihe stehender Rollen einführte. Erfindungsreichthum und Mannichfaltigkeit darf man bei ihm nicht suchen. In Sevilla, seiner Heimat, regten sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts antikisirende Tendenzen, die schon früher in Juan Boscan, Francisco de Villalobes, Perez de Oliva u. a. ihre Verfechter gehabt hatten. Jetzt waren Hauptstützen dieser Richtung Juan de Malara und Geronimo Bermudez, der in seinen beiden 1577 gedruckten, das Schicksal der Ines de Castro behandelnden Tragödien den antiken Chor einführte, während andre durch Uebersetzungen griechischer und römischer Dramen sowie der aristotelischen und horazischen Poetik diesen gelehrten Bestrebungen Bahn zu brechen versuchten. Solche Bemühungen fanden jedoch nicht allein bei dem herrschenden Volksgeschmack energischen Widerstand, sondern auch theoretische Bekämpfung, namentlich durch den Sevillaner Juan de la Cueva, der in seiner Poetik mit Entschiedenheit für die nationale Form des Dramas eintrat und in seinen eignen Productionen offenbares poetisches Talent, wenn auch keine speciell dramatische Begabung zeigte. Von flüssiger Erfindung und Muster der poetischen Form, die er durch Entlehnungen aus dem italienischen Strophenschatze bereicherte, läßt er doch einen planvollen Aufbau in seinen theils frei erfundenen, theils aus dem classischen Alterthum und der spanischen Geschichte geschöpften Stücken vermissen. Ein entschiedner Anlauf zu strengerer Handhabung der dramatischen Form macht sich bei den Valencianern Micer Andres Rey de Artieda (1549—1613) und Cristóval de Virués wahrnehmbar, die sich beide an Cueva anlehnen; unter Virués' Dramen ist die „Große Semiramis“ als Grundlage für Calderons Meisterwerk die „Tochter der Luft“ von besondrer Bedeutung; mit seiner „Dido“ stellte er sich völlig unter die Regeln des classischen Dramas, indem er nicht nur den antiken Chor, sondern auch die striete Beobachtung der Einheiten adoptirte.

Madrid, das 1561 zur Residenz erhoben ward und bald darauf stehende Schauspielhäuser erhielt, bildete mit Sevilla und Valencia die Hauptstätte für

die Weiterentwicklung des spanischen Dramas und ward besonders durch Cervantes' Wirksamkeit von Bedeutung für dieselbe. In seiner „Numancia“ bei aller poetischen Pracht der dramatischen Technik noch wenig mächtig und auch in den acht Komödien seines Alters höhern Anforderungen nicht entsprechend, hat der berühmte Verfasser des Don Quixote, der sich übrigens erst spät nach dem Erscheinen dieses seines Meisterwerks der Bühnendichtung zuwandte, weitaus sein Bestes in einer Reihe von Zwischenspielen (entremeses) geliefert, die zusammen mit jenem 1615 herauskamen und von denen vier im ersten Bande von Schacks „Spanischem Theater“ sich verdeutscht finden.*) Im tragischen Fache zeichnete sich Argensola der Ältere (geb. 1565) durch eine bisher unerreichte Herrschaft über die sprachliche Form aus, während freilich der Aufbau seiner von den wüthendsten Unthaten strotzenden Trauerspiele noch vieles zu wünschen übrig ließ.

Ist sonach bis jetzt die dramatische Kunst zu einem harmonischen Verhältniß zwischen Form und Inhalt noch nicht durchgedrungen, so hat doch der nationale Charakter seine Herrschaft auf der Bühne siegreich befestigt, und alle kommenden Talente finden zu ihrem großen Heile bestimmte Grenzen vorgezeichnet, innerhalb deren sich ihr Schaffen zu bewegen hat.

Das Ende des 16. Jahrhunderts, an dem die politische Macht Spaniens auf ihrem glorreichen Gipfel angelangt war und für diese Nation, während Frankreich und Deutschland unter den religiösen Spaltungen schwer zu leiden hatten, eine Ära innerer Kraftentwicklung anhub, bezeichnet für das spanische Drama einen entscheidenden Wendepunkt. Wie die bildende Kunst in Zurbaran, Velasquez und Murillo, in Luis Tristan, Antonio Pereda, Juan Careño de Miranda und andern großen Malern ihren höchsten Aufschwung nahm, so trat auch das Drama, nachdem genau wie in Athellas die epische und lyrische Poesie ihre Ausbildung erreicht, als die letzte und reifste Frucht der Dichtkunst in den Vordergrund des geistigen Lebens. Bildete doch das Theater eine der bevorzugtesten Heimstätten für die Vergnügungslust, welche die in üppiger Fülle dem Lande zufließenden Reichthümer im Gefolge hatten. Der religiöse Druck, der namentlich seit Philipps II. Regierung auf dem Reiche lastete, war, wie Schack mit Recht betont hat, weniger ein Hinderniß als eine Förderung für die dramatische Kunst, indem er ihr Talente zuführte, die unter andern Verhältnissen sich vielleicht ganz verschiedenen Gebieten gewidmet hätten, bei den gegebenen Zuständen aber gerade in der Bühne einen Boden vorfanden, auf dem sie sich unter dem Deckmantel poetischer Lizenz eine oft weitgehende Freiheit erlauben durften. Und so ist die Kenntniß der damaligen spanischen Bühne, in der sich das geistige

*) Eins auch im ersten Bande von Dohrns Spanischen Dramen.

Leben der Nation concentrirte, für jeden unerläßlich, der ein vollständigeres Bild von dem Spanien des 17. Jahrhunderts gewinnen will, als es so frühe Erscheinungen wie die Inquisition gewähren.

Ein wichtiger Factor für das Gedeihen des Dramas war der romantische Sinn, der, mächtig genährt durch jahrhundertelange abenteuerliche Kämpfe mit den Mauren wie durch die Berührung mit fernen, wunderreichen Zonen, in Spanien länger als irgendwo sich behauptete und noch im 17. Jahrhundert selbst im gewöhnlichen Leben sich geltend machte. Daher die Begeisterung des Volkes für die alten Romanzen, daher die zahlreichen Akademien, in denen die Dichtkunst eifrigste Pflege genoß. Nur mit Italien und dem portugiesischen Nachbarlande in geistiger Verbindung, im übrigen von allen Einflüssen aus der Fremde unberührt, nahm die spanische Literatur eine durchaus selbständige Entwicklung; die Versuche des Gongorismus,*) jene unter dem Namen *estilo culto* bekannte, mit gelehrtem Flitter aufgeputzte gespreizte Ausdrucksweise, die in dem italienischen Marinismus ihre Analogie hat, zur Herrschaft zu bringen, erlitten, wenn sie auch selbst hervorragende Talente ansteckten, schließlich ebenso wie die wiederholten classicistischen Experimente an dem gesunden Sinne der Nation und der Opposition der bedeutendsten Schriftsteller, wie des nunmehr zu besprechenden, kläglichen Schiffbruch.

Dieser Dichter, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich der Bühne bemächtigte und die Herrschaft auf derselben bis zu seinem Tode, der ins Jahr 1635 fällt, behauptete, dessen Productivität schon dem äußern Umfange nach ans Unglaubliche grenzt, ist Lope Felix de Vega Carpio.**)

Nicht weniger als 1500 Stücke, deren erste bereits in seinem elften und zwölften Lebensjahre entstanden sein sollen, entsprangen diesem fruchtbaren Geiste, dessen Phantasie man sich rastlos thätig denken muß, um zu begreifen, daß er außerdem noch für eine Unzahl lyrischer und epischer Gedichte, Episteln, Satiren, Novellen und Romane Zeit fand. Uns muß es hier selbstverständlich genügen, ein Bild seiner dramatischen Wirksamkeit zu haben, wobei sich ein specielles Eingehen auf das einzelne bei der überreichen Fülle des Materials verbietet. Suchen wir nur, soweit es unsre Zwecke erheischen, einen Ueberblick über seine Stoffwelt und über die Fortschritte zu gewinnen, die sich an diese seine dichterische Hauptthätigkeit knüpfen.

Unter den geschichtlichen Dramen Lopes, an die man freilich nicht den Maßstab exacter historischer Forschung legen darf, da dieselben oft mit größter Willkür

*) Luis de Gongora, geb. 1561 zu Cordova, ist der Begründer dieser Richtung.

**) Uebersetzungen beziehentlich Bearbeitungen Lopischer Stücke lieferten Graf von Soden, Dohrn im 1., 2. und 4. Bande seiner Spanischen Dramen, Zedlitz (Der Stern von Sevilla), C. Richard u. A.

die geschichtliche Ueberlieferung nach Bedarf umformen, stehen diejenigen obenan, die auf spanischem Boden spielen und sowohl der römischen Periode wie der gothischen, der neuern, ja zum Theil selbst der Zeit des Dichters entnommen sind und in Bezug auf Wahrheit des Colorits zu dem Besten gehören, was die spanische Literatur innerhalb dieser Gattung geleistet hat. Die mittelalterlichen Sagenkreise, wie die Karlsage, die Geschichte von der schönen Magellone u. a., bieten Lope eine Fülle romantischer Stoffe, Bojardo und Ariost, italienische wie spanische Novellen sind seiner Phantasie eine reiche Goldmine. Es sei nur beiläufig erwähnt, daß er dieselbe Novelle des Bandello, die Shakespeares „Romeo und Julia“ zu Grunde liegt, für sein Schauspiel *Castelvines y Montes* benutzte, das freilich höchst seltsamer Weise mit der Vereinigung der Liebenden endet, und in seinem *Guante de Donna Blanca* daselbe Sujet wie Schiller in seinem „Handschuh“ verwerthete.

Geringer an Gehalt und verhältnismäßig nicht eben zahlreich sind diejenigen Stücke, in denen Lope Gegenstände der alten Mythologie, wie den Perseus- und den Adonismythos, romantisch umformte.

Eine mit besonderm Glücke von Lope cultivirte Gattung ist das Lustspiel, das bei ihm, weit entfernt eine Copie der trivialen Wirklichkeit zu sein, eine überquellende Phantasie, die sich in immer neuen Situationen und Charakteren ergeht, einen Reichthum an Darstellungsmitteln, eine Pracht und Eleganz der Sprache entfaltet, die keinen Vergleich zu scheuen braucht. Alle Schichten des Volkes — und dies ist ein unbedingter Vorzug vor Calderon, dessen Lustspielpersonal man allzusehr die höfische Atmosphäre des Dichters anmerkt —, die feinsten und gebildetsten Kreise der Gesellschaft wie das niedre Volk liefern ihm die köstlichsten, mit gleicher Liebe und Meisterschaft gezeichneten Typen, und weder auf die Charakteristik noch auf die kunstvoll verschlungne Intrigue ist einseitig der Nachdruck gelegt, sondern beide wirken harmonisch zusammen, um das Interesse des Hörers von Anfang bis zu Ende zu fesseln. Durch besond're Feinheit und Amuth zeichnen sich aus die Lustspiele: *El mayor imposible* und *Los milagros del desprecio*, worin zum ersten Male das später noch öfters behandelte Motiv verwerthet ist, daß ein Liebender über eine spröde Schöne durch Erheuchlung noch größrer Kälte obsiegt. *) Der Träger des burlesken Elements ist auch in Lopes Lustspielen der schon von Früheren eingeführte *Gracioso*, der indeß nicht wie später bei Calderon bloß als Bedienter, sondern auch in allerhand andern Rollen auftritt.

Doch nicht Genüge findend an diesen uner schöplich reichen Erfindungen,

*) Uebersetzt im zweiten Bande der Dohrenschen Sammlung.

zieht Lope, gleich als wollte er das ganze Weltall umspannen, auch das Gebiet des Glaubens in den Kreis seiner Kunst; in zahlreichen geistlichen Komödien behandelt er allerhand Heiligenlegenden, die allerdings, da sie ihrem Wesen nach sich gegen eine Umgestaltung weit spröder als andre Stoffe verhielten, die Freiheit seiner Phantasie oft hemmten und fesselten; und außerdem legte er in seinen Autos, d. h. in allegorischen Stücken religiösen Inhalts, den Grund zu jener specifisch spanischen Gattung des Dramas, die wir bei Calderon in ihrer höchsten Ausbildung wiederfinden werden.

Die eminente Vielseitigkeit seines Talents, die ihn für die angemessenste Darstellung der heterogensten Gegenstände befähigte und ihm die Töne für das erhabenste Pathos wie für die leichteste Causerie darbot, die Ursprünglichkeit und Reinheit seiner Sprache, die in buntwechselnden Rhythmen stets neue Reize entfaltet, machen es erklärlich, daß die Bewunderung des Zeitalters den Dichter als ein „Wunder der Natur,“ als den „Phönix Spaniens“ verherrlichte. Lopes hohe Verdienste um die spanische Bühne beruhen übrigens weit mehr auf dem Instinct des Genies als auf theoretischer Einsicht; dies beweist das Lehrgedicht,^{*)} in welchem er seine Meinungen über das Wesen des Dramas, über den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie u. s. w. in einer oft ziemlich naiv erscheinenden Weise auseinandersetzt. Ein Glück für das spanische Drama, daß dasselbe jeder fremden Schablone widerstrebte, und wohl auch von Lope selbst als solches empfunden, wenn er auch an andern Orte die Unmöglichkeit bedauert, die antiken Kunstregeln zur Richtschnur zu nehmen. Seine Thätigkeit, welche sich ohne Ausnahme und rückhaltslos auf den Boden der nationalen Traditionen stellte, befestigte dieselben mehr als alles bisher geleistete und benahm der gelehrten Partei, für welche zu seiner Zeit Artieda, Cáscas, Cristóbal Suarez de Figueroa u. a. als Anwälte auftraten, alle und jede Aussicht, mit ihren antikisirenden Principien durchzudringen.

Neben Lope de Vega, dessen Ruhm alle Nebenbuhler überstrahlte, standen gleichwohl, zum Theil unabhängig von ihm, Talente, die in der dramatischen Literatur aller Zeiten hohe Ehrenplätze verdienen, und selbst Geistern zweiten Ranges gelangen, namentlich auf dem Gebiete des Lustspiels, Würfe, die den Neid manches neuern Komöden erregen könnten. Wir nennen nur den fruchtbaren Tirso de Molina († 1648), der in seinen reizvollen, noch jetzt in Spanien beliebten Lustspielen mit Lope um die Palme stritt und durch kunstvolle Führung der Handlung, vortreffliche Charakteristik, übersprudelnden Witz und außerdem durch seine kühnen Angriffe auf weltliche und geistliche Macht-

^{*)} *Arte nuovo de hacer comedias* (1609); schon von Lessing im 69. Stück der *Samburgischen Dramaturgie* beleuchtet.

haber hervorragt,*) und Don Juan Ruiz de Alarcón († 1639), dessen Intriguenstück *Examen de maridos*, ebenso wie die Charakterlustspiele *Las paredes oyen* und *La verdad sospechosa****) zu dem Köstlichsten gehören, was die komische Muse ihren Lieblingen je beschieden. Auch in vaterländischen Stoffen ist dieser herrliche Poet überaus glücklich, der einen offenen Sinn für alles Edle der Menschennatur, die Ursprünglichkeit und den Erfindungsreichtum Lope's mit künstlerischer Besonnenheit und Sorgfalt vereinigt und dadurch, wie Wolf treffend hervorgehoben hat, zum eigentlichen Mittelglied zwischen Lope und Calderon wird. Adel und Einfachheit, eine reine und gleichmäßig gehaltne Versification, eine Sprache, die sich dem Charakter jeder Person anpaßt, Originalität in den Argumenten und Situationen, Lebendigkeit und Spannung des Dialogs, Witz und überraschende Antworten in den komischen Partien, in den tragischen schauerliche Erregtheit — das sind die Vorzüge, die ein namhafter spanischer Dichter dieses Jahrhunderts Alarcón nachrühmt, und Leopold Schmidt und Hartenbusch haben vollkommen Recht, wenn sie ihn als denjenigen spanischen Dramatiker bezeichnen, welcher der Gegenwart, namentlich als Schöpfer des Charakterlustspiels, am nächsten steht und deshalb sich am meisten dazu eignet, in das Studium des altspanischen Theaters einzuführen.

Noch mögen aus der großen Zahl der mitstrebenden Zeitgenossen Lope's Enciso, der Verfasser eines „Don Carlos,“ Montalvan, Gaspar Aguilar, Mira de Mesquita und der Valencianer Guillen de Castro (1569—1631) erwähnt sein, dessen die Jugendthaten des Cid behandelndes Schauspiel die Quelle Corneilles ward und der sich im Tragischen durch die Wucht seines Pathos auszeichnet.

Dies ist in den Hauptzügen die Entwicklung der spanischen Bühnendichtung, wie sie Calderon bei seinem Auftreten vorfand. Auch der flüchtige Abriss, auf den wir uns beschränken mußten, wird zur Genüge gezeigt haben, daß es sich für ihn, dessen Wirken durch eine Reihe der berufensten und von der Nation zum Theil fast vergötterten Talente vorbereitet war, nicht um eine Neuschöpfung auf diesem Gebiete, sondern nur um eine Weiterbildung und Vervollkommnung des bisher erreichten handeln konnte. Daß dadurch aber, wie wir schon früher bemerkten, seinem Nimbus durchaus kein Abbruch geschieht, sondern seine Verdienste nur erklärt, seine Mängel vielfach entschuldigt werden, wird sich, wie wir hoffen, aus der folgenden Betrachtung ergeben.

*) Eins seiner Lustspiele, *Don Gil de las calzas verdes*, ist von Dohrn im 1. Bde. seiner Spanischen Dramen trefflich verdeutscht, ebendasselbst die Tragödie *El Burlador de Sevilla*, die erste Behandlung der Don Juan-Sage.

**) Uebersetzt in Dohrn's 3. Bde.; *El Tejedor de Segovia* im 1. Theile von Schack's Spanischem Theater.

Werfen wir zunächst einen Blick auf den Lebensgang des Dichters, der uns freilich zum Verständniß seiner Werke äußerst wenig an die Hand giebt; denn im Vergleich zu den abenteuerlichen Geschicken, die dem Leben andrer großer Geister Spaniens, wie dem eines Cervantes, eines Lope de Vega oder Monzo de Excilla das Ansehen eines Romans verleihen, ist Calderons äußeres Leben ein durchaus ruhiges, arm an Wechselfällen und merkwürdigen Ereignissen. Leider sind die biographischen Nachrichten, über die wir verfügen, äußerst spärlich; sie bestehen fast ausschließlich in den Notizen, die Calderons Freund Vera Tassis, der auch die erste Herausgabe seiner Werke veranstaltete, seinem bombastischen Panegyricus auf den Dahingegangnen einflocht. Ihnen zufolge stammt der Dichter, dessen Name vollständig Don Pedro Calderon de la Barca Varreda, Gonzalez de Henao, Ruiz de Blasco y Rianno lautet, väterlicherseits von einem alten Adelsgeschlecht im Thale Carriedo, mütterlicherseits von einer edeln flandrischen, nach Castilien übergesiedelten Familie. Geboren wurde er zu Madrid am 17. Januar 1600;*) seine erste Ausbildung erhielt er in einer Jesuitenschule der Hauptstadt und widmete sich schon in sehr jungen Jahren auf der Universität Salamanca gelehrten Studien, namentlich der Philosophie, dem Civil- und kanonischen Recht und der Mathematik. Wenn wir dem obengenannten Berichterstatter glauben dürfen, verfaßte er schon mit 13 Jahren sein erstes Drama *El carro del cielo* und erregte schon vor Vollendung seines neunzehnten Jahres durch seine Komödien Aufsehen. In demselben Lebensjahre begab er sich nach Mailand, im 25. trat er unter die Waffen und leistete in Mailand, später in Flandern Kriegsdienste. Von Philipp IV., jenem eifrigen Freunde des Theaters, an den Hof berufen, widmete er seine Thätigkeit ungetheilt der Bühne und hatte besonders die Auführungen bei festlichen Anlässen zu leiten. Diese seine Wirksamkeit, die ihm 1637 das Ritterkreuz von Santiago eintrug, ward 1640 durch seine freiwillige Theilnahme an der militärischen Expedition nach Catalonien unterbrochen, nach deren Beendigung wieder aufgenommen und dauerte auch fort, als der Dichter 1651 in den geistlichen Stand trat, in dem ihm einträgliche Pfründen ein behagliches Leben und reichliche Muße gewährten. Der Congregation von San Pedro, in die er 1663 aufgenommen ward, vermachte er testamentarisch sein ansehnliches Vermögen und beschloß, bis an sein Ende der Poesie, namentlich der Abfassung geistlicher Schauspiele obliegend, wie schon erwähnt am 25. Mai 1681 seine Tage. Seine irdischen Ueberreste wurden in der Kirche San Salvador beigesetzt, von wo sie 1841 nach der Kirche San Nicolás übertragen wurden.

*) Dies und nicht der 1. Januar, wie Schae und sogar noch Putman in seinen 1880 zu Utrecht erschienenen Studien over Calderon angiebt, ist der Geburtstag des Dichters, wie bereits Harpenbusch in seiner Biografia de Calderon, Madrid 1840, nachgewiesen hat.

Von Calderons Dramen, welche die Zahl 100 übersteigen, erschien die erste Sammlung 1635, eine zweite 1637, beide je zwölf Stücke enthaltend, während die folgenden zwei Bände, von gleichem Umfange, erst 1664 und 1672 zur Veröffentlichung gelangten.*) Daß Calderon selbst, wie mancher andre große Bühnendichter, sich wenig um den Druck seiner Schauspiele kümmerte, geht aus dem Briefe hervor, den er ein Jahr vor seinem Tode an den Herzog von Veragua richtete; derselbe hatte ihn in einem äußerst schmeichelhaften Schreiben aufs angelegentlichste gebeten, seine Komödien und Autos zu sammeln, und ihm die für die Herausgabe nöthigen Mittel angeboten. Der Dichter äußerte in seiner Antwort, daß er im Mißmuth über den Unfug, der von der buchhändlerischen Speculation mit seinen Stücken getrieben werde, über die Rücksichtslosigkeit, mit der man nicht nur seine schwächsten Werke edire, sondern ihm sogar fremde Werke unterschiebe, und über die groben Entstellungen seiner Dramen**) es aufgegeben, deren Schicksal seine Aufmerksamkeit zu schenken, um so mehr als seine Beschwerden so gut wie fruchtlos geblieben seien; die Autos (deren Zahl er auf 68 angiebt) seien das einzige, was er, der besondern Bedeutung der heiligen Gegenstände wegen, zu sammeln bedacht gewesen, und diese wolle er gern dem Wunsche des Herzogs entsprechend weiter drucken lassen. In dem Verzeichniß der 111 von ihm als sein Eigenthum anerkannten Dramen, welches diesem Briefe beigelegt ist, fehlt indeß eine Anzahl unstreitig echter Stücke, und wenn man vier andre hinzunimmt, die Vera Tassis unter den Werken des Dichters auführt, so ergeben sich nicht weniger als 121, bei denen die Urheberschaft Calderons außer Zweifel steht. Für die Bestimmung der Entstehungszeit bieten leider nur bei einigen Stücken äußere Daten mehr oder weniger sichere Unterlagen, bei einer großen Anzahl dagegen nur Compositionsweise und Stil einen ungefähren Anhalt. Anstatt daher die Dramen nach ihrer im einzelnen doch nicht feststellbaren chronologischen Folge zu betrachten, was freilich den großen Vortheil hätte, daß dabei ein Einblick in die künstlerische Entwicklung ihres Urhebers

*) Die beiden Gesamtausgaben, deren erste, wie schon erwähnt, Vera Tassis bald nach Calderons Tode (1684), die andre Apontes 1750 veranstaltete, umfassen 108 Stücke. Unter den neuern Ausgaben steht obenan diejenige des deutsch-spanischen Dramatikers Juan Eugenio Hartzenbusch, die durch wichtiges bibliographisches und kritisches Material besondern Werth erhält.

**) Am Schlusse der Tragödie *El mayor monstruo los celos* macht der Dichter seinem Unwillen darüber Luft, indem er auf die Worte des Philippus: „Und so schließt das Trauerspiel, da sich nun erfüllt ihr Unstern“ den Polydor sagen läßt:

Wie es der Verfasser schrieb,
Nicht wie es der Diebstahl druckte,
Dessen Müß' ist, daß er richtete
Andrer Mühe stets zu Grunde.

gewonnen würde, empfiehlt es sich für unsre Zwecke, dieselben nach ihrem Inhalte zu gruppieren, wobei wir wohl am besten, wie auch Schack im wesentlichen gethan, die N. W. Schlegelsche Eintheilung zu Grunde legen.

Muß man auch Solger beistimmen, wenn er,*) im Gegensatz namentlich zu Friedrich Schlegel, dem Calderon „unter allen Verhältnissen und Umständen und unter allen andern dramatischen Dichtern vorzugsweise der christliche“ ist,**) in Abrede stellt, daß Calderons poetische Bedeutung in seinen religiösen Beziehungen aufgehe, so erscheint es trotzdem angemessen, die Betrachtung seiner religiösen Schauspiele voranzustellen, weil Calderon innerhalb dieser Gattung nicht nur alle frühern Dramatiker weit überflügelt, sondern auch im Vergleich zu seinen übrigen Schöpfungen hier entschieden am größten dasteht. Die Autos sacramentales für eine gesonderte Besprechung aufsparend, verstehen wir im engern Sinne unter den religiösen Schauspielen diejenigen, in denen der christliche, speciell der katholische Glaube die Grundlage einer historischen oder doch historisch gefärbten Handlung bildet. In ihnen erscheint Calderon — dies muß man bei ihrer Beurtheilung festhalten — in prononcirtester Weise als ein Kind seines Volkes und seiner Zeit, und wie man Shakespeare auf dem Gebiete des Dramas als den Hauptvertreter der germanisch-protestantischen Weltanschauung betrachtet, seinerseits als der dramatische Gipfelpunkt des romanischen Katholicismus. Ob der Katholicismus, insbesondere derjenige des damaligen Spaniens, sich genau mit den Idealen des Christenthums deckt, ist eine Frage, deren Entscheidung für uns, die wir hier auf dem neutralen Boden der Kunst stehen, nicht in Betracht kommt; wer die dramatischen Erzeugnisse der Weltliteratur und die religiösen Voraussetzungen, auf denen das indische, auf denen das griechische Drama beruht, mit objectivem Blicke betrachtet, der wird auch dem spanischen Dichter des 17. Jahrhunderts das Recht zugestehen, die mit dem Leben seiner Nation fest verwachsenen Dogmen, welcher Art auch immer, als Fundament für seine Schöpfungen, als Hebel für die dargestellten Handlungen zu verwenden und nicht unbilliger Weise von ihm den freien Standpunkt des 19. Jahrhunderts verlangen, auf dem unlängst einem Spanier das überraschende Unternehmen möglich war, den Stifter des Protestantismus in einem epischen Gedichte zu verherrlichen. Gleichweit entfernt davon, in die Apotheosen einzustimmen, in denen die romantische Schule Calderon als den christlichen Dichter par excellence feierte, wie den Angriffen beizutreten, die z. B. Raumer***) auf die streng confessionelle

*) Nachgelassne Schriften, herausgegeben von Tietz u. Raumer, 2. Bd., S. 607 f.

**) Geschichte der alten und neuen Literatur. I, 228.

***) Ueber die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniß zu den neuen Dramatikern (Distor. Taschenbuch, Neue Folge, 3. Jahrg., 1842, S. 225).

Haltung Calderons machte, erblicken wir unsre Aufgabe in der vorurtheilslosen Erörterung der Frage, ob es dem Dichter gelungen sei, seine religiösen Stoffe nach den Anforderungen der dramatischen Kunst zu gestalten, einer Frage, die wir allerdings nicht durchgängig zu bejahen vermögen. Es sind sehr verschiedene Ansichten geäußert worden über dasjenige Drama Calderons, das in dieser Hinsicht zu den meisten Bedenken Anlaß giebt, über die berühmte „Andacht zum Kreuze,“ ein Stück, in dem ein Missethäter Gnade und Verzeihung findet, bloß weil er dem Zeichen des Kreuzes, das ihn von seiner Geburt an auf wunderbare Weise geschützt, inmitten seines verbrecherischen Lebens gläubige Verehrung bewahrt hat. Was auch Rosenkranz, Lorinser u. a. zu Gunsten dieses Dramas vorgebracht haben, der Held desselben kann als eine tragische Figur nicht betrachtet werden, denn ohne sein Zuthun, ohne eine innere Reinigung und Läuterung vollzieht sich die Lösung auf rein äußerliche Art durch das Kreuz, das mit seiner Wunderkraft als ein *deus ex machina* auftritt und zum Schlusse mit Julia zum Himmel aufsteigt, der Schwester des Verworfenen, die von ihm auf die Bahn des Lasters nachgezogen worden und sich vor dem strafenden Schwerte des eignen Vaters dadurch rettet, daß sie den Kreuzesstamm umflammt.

Vollkommen im Einklange mit den Gesetzen der dramatischen Kunst stehen dagegen Schauspiele wie „Die Morgenröthe in Capocabana“ oder „Die Erhebung des Kreuzes“, von denen das erstere*) die Einführung des Christenthums in Peru, das andre die Eroberung des heiligen Kreuzes aus den Händen des Perserkönigs Chosroes durch Heraklius und seine Zurückführung in den Tempel von Jerusalem — zugleich eine symbolische Verherrlichung des Christenthums — zum Gegenstande hat. Die „Sibylle des Orients,“**) in der eine mächtige religiöse Begeisterung ihren kühnsten Aufschwung nimmt, reiht sich diesen Schöpfungen aufs würdigste an.

Es würde zu weit führen, bei sämmtlichen Stücken dieser Kategorie zu verweilen, so wichtig „Der weibliche Joseph“, „Das Fegefeuer des Heil. Patricius“, „Die Ketten des Dämons“ oder, um nur noch ein durch sein Verhältniß zu Shakespeares „Heinrich VIII.“ besonders interessantes Drama, „Das Schisma von England“ zu erwähnen, für das Gesamtbild unsres Dichters erscheinen müssen. Nicht übergehen dürfen wir jedoch die beiden Perlen dieser Gattung, die zu den großartigsten gezählt werden müssen, was die Poesie überhaupt hervorgebracht.

*) Uebersetzt von Malsburg im 4. Bande. — **) Ebd.

Das eine derselben, „Der wunderthätige Magus“ (El magico prodigioso) nimmt unter den aus der Heiligenlegende geschöpften Stücken unbedingt die erste Stelle ein und offenbart die dramatische Größe seines Urhebers in glänzendster Weise. Um einen Begriff von der genialen Conception dieses Werkes zu geben und zugleich zur Lectüre desselben anzuregen,*) möge eine gedrängte Skizze des Inhalts folgen.

Im ersten Acte finden wir den heidnischen Gelehrten Cyprianus im einsamen Gebirge bei Antiochia grübelnd über eine von Gott handelnde Stelle des Plinius. Der böse Dämon naht sich ihm in Gestalt eines Gelehrten, knüpft ein Gespräch mit ihm an und beschließt, um ihn von seinen philosophischen Forschungen ab-zuziehen, ihn in die Neze der Sinnlichkeit zu verstricken. Zu Antiochia lebt der greise Eysander, der im Auftrage des heiligen Vaters für die Verbreitung des Christenthums thätig ist. Seine Pflegetochter Justina hat zwei Liebhaber, die zum Zweikampfe in Cyprians Einsamkeit erscheinen; dieser verhindert den Streit durch das Versprechen, sich selbst zu dem jungen Mädchen zu begeben und ihren Entscheid einzuholen. Bei der ersten Begegnung entbrennt er selbst zu ihr in Liebe, die jedoch keine Erwidernng findet. Während die beiden Bewerber um Justinas Hand Nachts vor deren Hause stehen, steigt der Dämon auf einer Strickleiter vom Balcon herab; jeder der beiden Nebenbuhler vermuthet in der Gestalt den andern und so geben beide ihre Ansprüche auf das Mädchen auf.

Von Liebessehnsucht getrieben und seinen Büchern untreu geworden, tritt Cyprianus festlich gekleidet im zweiten Acte vor Justina und wirbt um ihre Hand. Nochmals weist sie ihn ab und erklärt ihm, daß sie ihn nie lieben könne, als im Tode. In seiner Liebespein bietet er dem Bösen seine Seele an; ein Ungewitter erhebt sich, und der Dämon tritt unter der Gestalt eines Gestrandeten auf, dem Cyprian seine Hilfe zusagt und bewogen durch geheimnißvolle Andeutungen, daß er im Besitze überirdischer Kräfte, sein Haus als Obdach anträgt. Nach einer Scene, in der die beiden Liebhaber der Justina, deren einer der Sohn des Statthalters, durch den letztern ins Gefängniß gesetzt werden, da man sie beim Zweikampfe überraschte, erbietet sich der Dämon, bei Cyprian zu Gaste, diesen in die Geheimnisse der Magie einzuweihen und ihm so zu Justinas Besitz zu verhelfen. Cyprian muß ihm dafür mit seinem Blute seine Seele verschreiben. Nach Verlauf eines Jahres fordert derselbe, mit den geheimen Künsten vertraut, die Erfüllung seiner Zusage von dem Dämon. Da der freie Wille der Jungfrau nicht unter dessen Macht steht, so nimmt er seine Zuflucht zu Erscheinungen voll glühender Sinnlichkeit, die er ihr vorpiegelt, sie aber entzieht sich seinem Einflusse

*) Das Stück ist enthalten im 2. Bande der Griechischen Uebersetzung.

durch Anrufung göttlicher Hilfe und begiebt sich in den geheimen Tempel der Christen. Dem Cyprianus, der in der Einsamkeit des Waldes Justina beschwört, erscheint ein Schattenbild derselben, das sich bei seiner Umarmung als ein Leichnam zu erkennen giebt. Erzürnt wirft Cyprian dem Dämon vor, daß er ihn betrogen; dieser bekennt, daß die Jungfrau unter göttlichem Schutze stehe und muß widerstrebend ihm Kunde von diesem Gotte geben, den der Weise so lange gesucht und zu dem er nun gläubig seine Zuflucht nimmt. Mittlerweile sind die Christen in ihrem Tempel gefangen genommen worden und sollen dem Befehle des Kaisers Decius zufolge den Feuertod erleiden. Plötzlich stürzt Cyprian in wüstem Zustande, von einem Volkshaufen gefolgt in den Saal und bekennt sich mit Begeisterung zu dem Gotte der Christen, bereit, durch den Märtyrertod seine Schuld zu sühnen. In Ohnmacht gesunken wird er mit Justina allein gelassen und von ihr getröstet und im Vertrauen auf die göttliche Gnade befestigt. Nachdem das Urtheil vollstreckt, theilt sich der Vorhang, und über dem Enthaupteten sieht man den Dämon schweben, der von Gottes Macht gezwungen veründet, daß die beiden zur Seligkeit eingegangen.

Wenn man die christliche Legende, welche Calderon die Anregung zu diesem Drama gab, mit dem vergleicht, was er daraus geschaffen, so kann man dem Tiefinn und der Intuitionskraft des Poeten nicht genug Bewunderung zollen. Daß der heidnische Philosoph, der nach seiner eignen Aussage in seiner *Μετάνοια* schon von Kindheit an in alle Geheimnisse der Magie eingeweiht war, in Calderons Stück zu Anfang noch unschuldig dasteht und erst vor unsern Augen der Versuchung erliegt, ist ein Zug, der den gebornen Dramatiker kennzeichnet. Nirgends tritt an dieser Figur — wozu die Gefahr so nahe lag — etwas abstractes zu Tage; auch der Dämon ist nichts weniger als eine frostige Allegorie, sondern eine Gestalt von packender Lebendigkeit, die sich uns wie ihrem Opfer erst allmählich in ihrem Wesen enthüllt und dadurch ungemein an dramatischem Interesse gewinnt. Der energische Widerstand, den Justina den teuflischen Verlockungen entgegensetzt, und der zugleich als Mittel dient, um auch den Magier der Erlösung zuzuführen, ist mit überwältigender Kraft geschildert. Und so verdient es noch entschiednere Einsprache, als Putman sie in seinen Studien over Calderon S. 422 gegen seinen Landsmann van Dosterzee erhoben hat, der dieses wunderbare Drama bij al zijn bonte schoonheid eigenlijk een Tendenzstuk nennt, das der Verherrlichung der una saneta geweiht sei. Wir müssen vielmehr dem „Wunderthätigen Magus“ als dem lebenswahren und lebensvollen Gemälde einer hochangelegten, durch wissenschaftliche Speculation und Leidenschaft auf Abwege gerathenen und zu sittlicher Läuterung durchdringenden Natur innerhalb der romanischen Poesie den gleichen Ehrenplatz zugestehen, der Goethes Faust

auf dem deutschen Barnaß gebührt, und können sogar bei aller Verehrung für dieses vaterländische Meisterwerk ersten Ranges nicht umhin, ihm vom dramatischen Standpunkte aus mit Zimmermann*) den Vorzug zu geben.

(Fortsetzung folgt.)



Die Versuchstation der Kruppschen Fabrik.



Es wird noch in der Erinnerung sein, welche ausgedehnten Veranstaltungen die Kruppsche Fabrik im August 1879 auf ihrem Schießplatze bei Meppen getroffen hatte, um die durchaus neue Entfaltung darzulegen, welche diese Kunstwerkstätte dem modernen Geschützwesen zu geben gewußt hat. Eine große Anzahl von Offizieren der Marine, der Artillerie und des Ingenieurwesens wohnte diesen Versuchen bei. Im ganzen waren mit Einschluß des Deutschen Reiches 18 Staaten mit 97 Offizieren vertreten, und man kann daraus entnehmen, welche Wichtigkeit dieser Angelegenheit von vornherein beigelegt wurde.

Von außereuropäischen Ländern waren China und Japan durch mehrere Offiziere vertreten, ersteres besonders auch durch seinen Gesandten in Berlin; als wesentlich bezeichnend aber durfte es angesehen werden, daß die europäischen Großmächte, mit einer erklärlichen Ausnahme, sich durch sehr zahlreiche Absendungen beteiligten, so England durch 9, Italien durch 13, Rußland durch 6, Oesterreich durch 4 Offiziere, und unter diesen wie unter den Vertretern der andern Staaten befanden sich viele, deren Namen durch militärische Bedeutung wie durch wissenschaftliche Qualität in den fachmännischen Kreisen bereits als besonders hervorragend angesehen waren.

Die wohl erfahrenen, fachkundigen Zuschauer werden den Eindruck gewonnen haben, daß ihnen hier artilleristische Wirkungsfähigkeiten vor Augen geführt seien, welche sowohl durch ihre mächtige Kraft wie durch ihre Vielseitigkeit die bisher bekannten Wirkungen ebenso wesentlich überragten, wie durch neue Erscheinungen ergänzten und erweiterten, und so ist es denn erklärlich und bezeichnend, daß seitdem aller Orten, wo bisher nur von englischen Armstrong-Geschützen die Rede

*) Memorabilien II, 231.