

HANS FLASCHE

GESCHICHTE
DER SPANISCHEN
LITERATUR

ZWEITER BAND

DAS GOLDENE ZEITALTER:
SECHZEHNTE UND
SIEBZEHNTE JAHRHUNDERT

~~916 158/2.~~



89/537

FRANCKE VERLAG BERN
UND MÜNCHEN

1982

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Robert Bosch GmbH (Stuttgart),
der Geschwister Boehringer Ingelheim-Stiftung für Geisteswissenschaften,
der Friedrich Flick Förderungstiftung (Düsseldorf)
und der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung

Οὐδέ ποτε κλέος ἐσθλὸν ἀπόλλυται οὐδ' ὄνομ' αὐτοῦ,
ἀλλ' ὑπὸ γῆς περ ἐὼν γίνεται ἀθάνατος,
ὄντιν' ἀριστεύοντα μένοντά τε μαρνάμενόν τε
γῆς περὶ καὶ παίδων θούρος Ἄρης ὀλέση.
(Τυρταῖος)

FRATRIS GUILIELMI († 1944 Bobruisk) MANIBUS

Οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληίζετ' ἄμενον / τῆς ἀγαθῆς.
(Ἡσίοδος)

CAECILIAE, UXORI CARISSIMAE

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Flasche, Hans:

Geschichte der spanischen Literatur / Hans Flasche.

– Bern ; München : Francke

Bd. 2. Das goldene Zeitalter : 16. u. 17. Jh. – 1982

ISBN 3-7720-1364-3 kart.

ISBN 3-7720-1363-5 geb.

©

A. Francke AG Verlag Bern, 1982

Alle Rechte vorbehalten

Gesamtherstellung: Friedrich Pustet, Regensburg

KAPITEL XI
MIGUEL DE CERVANTES
SAAVEDRA

Wir haben ein Zentrum von Schöpfungen strahlender Dauer noch nicht betrachtet, auf dessen Analyse jeder Kenner des Goldenen Zeitalters¹ wartet. Es ist Cervantes (1547–1616). Wir möchten bei den nun folgenden Gedanken zu seinem Werk in anderer Weise vorgehen als bei allen besprochenen Autoren. Wir wollen nämlich nicht diesen oder jenen Text als ausgewähltes «exemplum» (oder auch mehrere Texte) bis in die Einzelheiten prüfen (wie wir es etwa bei Lope de Vega tun), sondern versuchen, anhand von *vielen* wichtigen Belegabschnitten den *Zusammenhang* zwischen den Opera dieses Genius zu zeigen und so einen *ausführlichen* Überblick über sein Gesamtschaffen zu geben. Wir tun dies, weil wir von der Voraussetzung ausgehen, daß jeder Hispanist, ja jeder Literaturhistoriker sich mit Cervantes umfassender und intensiver beschäftigt hat (oder beschäftigen wird) als mit irgend einem anderen spanischen Autor.

Wir wollen uns im großen und ganzen – angesichts der Fülle vorliegender Publikationen – der bibliographischen Angaben (soweit nicht unentbehrlich) enthalten und möchten zunächst nur auf die seit 1951 in Madrid publizierten «Anales Cervantinos»² hinweisen.

Es ist für die folgenden Ausführungen – schon der Klarheit der Darstellung wegen – nützlich, chronologischen Problemen einen (ihre Bedeutung freilich nicht überbetonenden) Platz einzuräumen. Da viele der Daten, die Anfang, Dauer und Ende des das Einzelwerk betreffenden Schaffensprozesses bezeichnen könnten, höchst unsicher sind, hält man sich in einem als Gerüst dienenden «conspectus» am besten an die Publikationsjahre.

Die *Galatea*, der berühmte Schäferroman des Cervantes, ist in Alcalá 1585 veröffentlicht worden. Der erste Teil des *Don Quijote* wurde 1605 zu Madrid publiziert. Die *Noveles ejemplares* erschienen 1613 ebenfalls in Madrid. Seit 1614 konnte man sich in einer Madrider Ausgabe mit *El Viaje del Parnaso* vertraut machen. Der zweite Teil des *Don Quijote* stand den Lesern seit 1615 (in Madrid gedruckt) zur Verfügung, und im gleichen Jahre auch der Hauptteil des dramatischen Werkes, den man fast stets mit der Überschrift *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* versieht (Madrid 1615). Im Jahre 1617, also posthum, wurde in Madrid der «byzantinische» Roman *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional* publiziert. Erst 1784 war es möglich, sich anhand eines in Madrid gedruckten Textes überall davon zu überzeugen,

¹ Zum Terminus «Goldenes Zeitalter» cf. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 91978, p. 272: « Garcilaso de la Vega († 1536) steht an seinem Beginn, Calderón († 1681) an seinem Ende.»

² Cf. zum Beispiel Tomo XVI, 1977!

daß Cervantes die Verstragödie *El Cerco de Numancia* und das Drama *El Trato de Argel* geschrieben hatte. Es bleibt zu erwähnen, daß seit 1569 zu verschiedenen Zeitpunkten auch Gedichte allgemein zugänglich gemacht wurden³.

Um an unsere Rojas Zorrilla-Interpretation heranzuführen und so zugleich die Möglichkeit einer Einordnung in die Theaterkunst des Siglo de Oro zu eröffnen, blicken wir zunächst auf cervantinische Dramentexte. Da der wohl früheste, *El Trato de Argel*, wahrscheinlich um 1580, also vor der Veröffentlichung der *Galatea* (1585) niedergeschrieben wurde, bleibt die chronologische Reihenfolge gewahrt. Für die im Vergleich zu Lope de Vega fragmentarischen Ansichten des Meisters zur Theorie des Theaters der damaligen Zeit gibt es vor allem ein Dokument von herausragender Wichtigkeit. Es ist der «Prólogo al Lector», der den zeitlich nicht genau fixierbaren *Ocho Comedias y ocho Entremeses* vorangestellt wurde⁴. In ihm spricht Cervantes zunächst von der Erfindungsgabe des «gran Lope de Rueda» (der «negra», «rufián», «bobo», «vizzaíno» und andere Figuren ersann)⁵ und dann davon, daß zu der ersten Epoche seines eigenen Schaffens in dem hier betrachteten Bereich *El Trato de Argel* auf der einen Seite und *La Destrucción de Numancia* (wie er den Titel in dem genannten Prolog formuliert) auf der anderen gehöre⁶. Außerdem spielt er auf Werke an (zum Beispiel *La Batalla Naval*), die nicht in den Besitz der Nachwelt gelangt sind. Er rühmt sich hier kühn, die Reduktion von fünf auf drei Akte (die er in *El Trato de Argel* und *El Cerco de Numancia* noch nicht realisierte) vollzogen zu haben und der erste gewesen zu sein, «que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales a teatro ...»⁷. Als den großen Dramatiker des Siglo de Oro preist Cervantes Lope de Vega⁸. Er hält sich aber in der Praxis, wie wir noch sehen werden, nicht, wie Ruiz de Alarcón oder Rojas Zorrilla, an die Vorschriften, die der gelobte (und noch

³ Die einzelnen Jahreszahlen hier anzugeben, würde zu weit führen. Cf. die Angaben in der Ausgabe der *Obras Completas*. Recopilación ... por A. Valbuena Prat, Madrid 1962, p. 42–63. Cf. zu allen Werken des Cervantes: Francisco Garrote Pérez, *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*. Salamanca 1979.

⁴ Cf. das in der Biblioteca Nacional Madrid vorhandene (und von uns benutzte) Exemplar R 32671 «*Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, nunca representados, compuestos por Miguel de Cervantes Saavedra ... 1615 ... Madrid*. – Lope de Rueda († 1565) bereitete mit seinen «Pasos» (z. B. *Las aceitunas* [1548]) die Pflege der «entremeses» vor. Als *Nachahmer* der Theaterkunst des Lope de Rueda darf man Juan de Timoneda bezeichnen. (Cf. *Las tres comedias del facundísimo poeta Juan de Timoneda*, Valencia 1559 [Biblioteca Nacional R 9557]). Wir erwähnen die beiden sich an der Antike orientierenden Stücke *Amphitruon* und *Menemos*. (Cf. John J. Reynolds, *Juan de Timoneda*. Boston 1975.)

⁵ l. c. p. 179 col. 1–2. Es heißt von Lope de Rueda (Cf. die Ausgabe R 32671): «... me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fué natural de Sevilla y de oficio bathojo, que quiere decir de los que hacen panes de oro. Fué admirable en la poesía pastoril ...» (Wir modernisierten Orthographie und Interpunktion!)

⁶ l. c. p. 180 col. 1. (Die Seitenzahl bezieht sich auf die von uns benutzte Ausgabe der *Obras Completas*.)

⁷ Ibid. p. 180 col. 1.

⁸ Ibid.

lange nach ihm wirkende) Vorbildautor gegeben hat. *Cervantes vertritt vielmehr an manchen Stellen* (zum Beispiel im *Don Quijote*) *die Ansicht, daß die frühere (also die vor Lope gepflegte dramatische Kunst) mit ihrer Berücksichtigung der Einheiten zentral gestellt werden müsse*⁹. Bei aller Bewunderung für Lope de Vega – so sagt Cervantes im Prolog ferner – gehe es nicht an, «la gravedad del doctor Mira de Amescua», «la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro», «la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara» außerachtzulassen¹⁰.

*El Trato de Argel*¹¹ möchten wir der Aufmerksamkeit des Lesers deshalb empfehlen, weil es sich um einen der frühesten, um 1580 entstandenen dramatischen Versuche (oder sogar den ersten) des in fesselnder Art tastenden Cervantes handelt, dann aber auch deshalb, weil er in diesem Werk zwei seelisches Leben personifizierende Figuren – die der «Ocasión»¹² und die der «Necesidad» – verwendet. (Der Praxis der *Einfügung psychologisch fundierter Gestalten* huldigt er zwar auch einige Male sonst in seinem für die Bühne bestimmten Schaffen [Cf. *La casa de los celos*]). «Ocasión» und «Necesidad» treten erst in der «Jornada Tercera» auf. Sie führen ein Gespräch miteinander und geben in ihm zu erkennen, daß sie im Dienste der Maurin Zahara stehen¹³ und ihr den Christen Aurelio gefügig machen wollen. Mit dieser unserer Bemerkung ist das zum Ausdruck gebracht, was man als *Thema*, als geistigen Hintergrund des Theaterstücks ansehen könnte, die *Antithese von christlicher und maurischer Weltanschauung*. Im Mittelpunkt des Bühnengeschehens soll – so möchte es Cervantes – ein christliches, in Gefangenschaft befindliches Liebespaar, Aurelio und Silvia, stehen. Seiner Absicht, die Freiheit zu erlangen, widersetzen sich die Mauren, insbesondere Zahara. Das Gespräch zwischen «Ocasión» und «Necesidad» (das ihrer Unterhaltung mit Aurelio vorhergeht) wird im folgenden zitiert, damit man sich bei unserer Interpretation ein Bild von der ihnen zugeteilten Aufgabe machen und auch den Grad der Verwirklichung ihres Plans erkennen kann. Ocasión beginnt:

⁹ *Don Quijote* I, XLVIII (= I. c. p. 1252 col. 2 («los preceptos del arte»).

¹⁰ I. c. p. 180 col. 1.

¹¹ Cf. auch den Titel *Los Tratos de Argel!* Der erste Titel (*El Trato de Argel*) findet sich in der von uns benutzten Ausgabe der *Obras Completas*, der zweite bei Jean Canavaggio, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris 1977. In dem unter R 10659 in der Biblioteca Nacional Madrid eingeordneten Band heißt es *El Trato de Argel*. Er enthält (wie auch R 11451) ebenfalls *El Viaje del Parnaso* und *El Cerco de Numancia*. Der in den *Obras Completas* verzeichnete Katalog der «personajes» stimmt mit dem der «interlocutores» in R 10659 nicht überein. Die von Ernst Robert Curtius so oft erhobene Forderung, eine Analyse der Personalkataloge bei großen Autoren vorzunehmen, muß also auch für Cervantes wiederholt werden. Die Einteilung in «jornadas», die in den einzelnen Ausgaben zu finden ist, ist desgleichen zu prüfen.

¹² «Ocasión» wird mit «melena» gezeichnet. Cf. dazu die entsprechenden Emblemata bei Henkel-Schöne op. cit. col. 1809, 1810!

¹³ I. c. p. 133.

Necesidad, fiel ejecutora
de cualquiera delito que te ofrece
la pública ocasión o la secreta;
ya ves cuán apremiadas y forzadas
del Herebo infernal habemos sido,
para venir a combatir la roca
del pecho encastillado de un cristiano
que está rebelde y muestra que no teme
del niño y ciego dios la grande fuerza.
Es menester que tú le solicites
y te le muestres, siempre a todas horas,
en el comer, y en el vestir, y en todas
las cosas que pensare o pretendiere.
Yo, por mi parte, de continuo pienso
ponerme [le] delante y la melena
de mis pocos cabellos ofrecerle,
y detenerme un rato, porque pueda
asirme de ella, cosa poco usada
de mi ligera condición y presta.

Necesidad erwidert:

Bien puedes, Ocasión, estar segura
que yo haré por mi parte maravillas
si tu favor y ayuda no me falta.
Pero ves, aquí viene el indomable; [sc. Aurelio]
apercíbete, hermana, y derribemos
la vana presunción de este cristiano.¹⁴

Damit tritt Aurelio, der männliche Partner des christlichen Liebespaares, auf die Bühne und führt mit «Ocasión» und «Necesidad» das schon erwähnte Gespräch, in welchem beide versuchen, ihn von seiner Liebe zu der Christin abzubringen. Wir finden «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma»¹⁵ Aurelios in den Worten der «figuras morales» «Ocasión» und «Necesidad». Cervantes hat die Idee des «modus procedendi», deren er sich im Prolog zu seinen späteren «comedias» noch rühmte, in *El Trato de Argel* Wirklichkeit werden lassen. *Wir glauben, daß man mit der Behauptung nicht fehlgeht, er habe versucht, durch die Einführung der einen begrifflich fixierten Namen tragenden Gestalten die Kämpfe, die in der Seele einer von ihm auf die Bühne gebrachten Person toben, lebendiger und anschaulicher zu machen, als es ihm in seiner frühen Schaffensepoche auf andere Art und Weise möglich gewesen wäre.* Dabei muß betont werden, daß – ungeachtet der mangelnden Einheit der Struktur in *El Trato de Argel*¹⁶ – die von

¹⁴ Ibid. col. 1. Der in R 10659 (Biblioteca Nacional Madrid) gebotene Text weicht an einigen Stellen vom oben (nach *Obras Completas*) gegebenen ab.

¹⁵ Cf. zu diesen cervantischen Worten die in Anmerkung 7 zitierte Textstelle.

¹⁶ Cf. nunmehr auch J. Canavaggio op. cit. p. 193: «L'analyse du repartito de figuras révèle plutôt les tâtonnements d'un dramaturge encore novice, indifférent aux contingences matérielles de la scène ...» Cf. zu *El Cerco de Numancia* auch A. Hermenegildo, *La «Numancia» de Cervantes* Madrid 1976.

«Ocasión» und «Necesidad» vorgetragene Gedanken im Vergleich zu denjenigen, welche die in den Autos Sacramentales Calderóns auftretenden Personen äußern, *nur* das Innenleben Aurelios wiedergeben¹⁷. Man muß sich fragen, *wie* sie es tun und ob mit einer solchen Feststellung allein die cervantinische Intention in ihrem ganzen Umfang charakterisiert ist. Es fällt bei einer kurzen Analyse der Worte der die Diskussion beginnenden Person («Ocasión») auf, daß ein Erscheinen von «Necesidad» zu *jeder* Stunde, beim Essen, beim Ankleiden und bei allen Gedanken oder Absichten für nötig gehalten wird. In der Tat spricht «Necesidad» manche Aurelio in seinem Innern bewegende Dinge aus. Auch «Ocasión» (die im übrigen mehrfach das Wort «ocasión» in den Mund nimmt; «Necesidad» spricht zweimal von «necesidad») bringt die Sorgen des gefangenen Christen zum Ausdruck. Doch wäre mit der Behauptung, «Ocasión» und «Necesidad» sprächen *nur* das aus, was Aurelio selbst denkt und sagt, die von Cervantes erfundene Konversation nicht in ihrer Feinheit, in ihren Nuancen gekennzeichnet. Hier ist darauf hinzuweisen, daß Aurelio zweimal im Anschluß an die Wiederholung ihm in den Mund gelegter Worte mit einem «Mas» einen eigenen Gedanken – und zwar einen solchen des Protestes – anfügt. («Con no más de querer bien a mi ama, / o fingir que la quiero, me bastaba. / Mas ¿quién podrá fingir lo que no quiere?»¹⁸ – «Extraña es la ocasión que se me ofrece! / Mas no podrá torcer mi hidalga sangre / de lo que es justo y a sí misma debe»¹⁹.) Wenige Zeit später folgt der Entschluß, wie ein «caballero» und ein guter Christ zu handeln, und dieser Entschluß behält, wenn auch noch einmal ein Schwanken sichtbar wird, die Oberhand²⁰. Aus ganz kurzer Analyse ergibt sich schon, daß die in *El Trato de Argel* eingefügte «Ocasión»-«Necesidad»-Szene weit kunstvoller geformt wurde als auf den ersten Blick erkennbar.

Hier sei, da «comedias» und «entremeses» nicht alle einzeln besprochen werden können, die Frage nach der *Bewertung des cervantinischen Theaters* überhaupt angeschlossen. Die Urteile gehen auseinander. Canavaggio hat in seiner 1977 veröffentlichten Monographie den «dramaturge» Cervantes nach sorgfältiger Forschung als einen bewundernswerten und wegweisenden Experimentator gekennzeichnet²¹. Diesem auf Analyse aller Bühnentexte beruhenden Urteil darf man ohne jeden Zweifel zustimmen. Um die Methode Canavaggios und ihren Wert zu erkennen, erweist sich eine Nebeneinanderstellung seines Urteils und desjenigen Friedrich Schlegels über *El Cerco de Numancia* (zwischen 1581 und 1583 entstanden) als fruchtbar. «... les Romantiques allemands ont su rendre justice à *Numance* ...» sagt der französische Hispanist²²,

¹⁷ Cf. dazu J. Canavaggio op. cit. p. 194 und E. C. Riley, «The *Pensamientos escondidos* and *Figuras Morales* of Cervantes», *Homenaje a William Fichter*, Madrid 1972, p. 623–631.

¹⁸ l. c. p. 133 col. 2.

¹⁹ l. c. p. 134 col. 1.

²⁰ l. c. p. 134 col. 1. Cf. nun auch George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*. Madrid 1977.

²¹ op. cit. p. 488.

²² op. cit. p. 15.

ohne auf Schlegels *Worte* näher einzugehen. Canavaggio widmet seine Aufmerksamkeit jeder einzelnen Szene und ihrer Quelle und beweist «la liberté souveraine avec laquelle le dramaturge emprunte, exclut, combine les matériaux divers dont il se sert»²³. Er rühmt «un enchaînement cohérent de scènes»²⁴, «la marche inéluctable de Numance vers sa fin»²⁵, die alles einigende «unité de péril»²⁶. Man kann die soeben zitierten Merkmale des cervantinischen Dramas aufgrund der von Canavaggio angegebenen Texte prüfen und so der Genauigkeit seiner Analyse nachgehen. Das ist bei Schlegel, an dessen in die Tiefe dringender Lektüre wir nicht zweifeln, nicht in gleichem Maße realisierbar. Er schreibt der NUMANCIA (wie er sagt) «eine seltene Fülle von tragischer Kraft und Erhabenheit» zu²⁷ und sieht wenige Zeilen weiter, wie Cervantes «ganz auf der Höhe des tragischen Kothurns, sowohl dem Inhalte der tragischen Kraft und Erhabenheit, als auch der äußeren Form nach, sich ganz der Größe und Würde der alten Tragödie nähert»²⁸. In dem der altenglischen Literatur zugedachten Kapitel liest man: «Die NUMANTIA ist in der Form der Behandlung strenger, antik und nicht so modern wie Shakespeares Tragödie, worin doch auch komische Partien vorkommen»²⁹. Obgleich Friedrich Schlegel für seine Interpretation keinen Beleg gibt, wird man dennoch die von ihm genannten Ingredienzien – tragische Kraft, Erhabenheit, strenge antike Form – nachweisen können. Das Stück enthält in der Tat eine Fülle (Schlegel!) von tragischen Momenten. Das Ende Numantias wird im ersten Aufzug durch die (freilich dramatischer Spannung Abbruch tuenden) Worte Españas angekündigt: «Mas, ¡ay!, que vea el término cumplido / llegada ya la hora postrimera / do acabará su vida ...»³⁰, dann viele Male sehr wirksam und im vierten durch die Selbstaufgabe Bariatós, der sich vom Turm herabstürzt, in einer vorher ungeahnten Weise symbolisiert. Mit Erhabenheit hat Cervantes vor allem die *Sprache* der handelnden Personen geprägt. Dafür legt die Rede Marios im vierten Akt («En balde, ilustre general prudente ...»)³¹ Zeugnis ab. Schlegels Vergleich mit Shakespeare trifft wohl nur insofern zu als die in den zweiten Akt eingefügten Worte Marandros über seine Liebe zu Lira vor allem dazu dienen, die in den vierten eingebettete Tragik (Marandros Tod vor den Augen Liras) zu erhöhen³².

Sowohl dem Forschungsergebnis der jüngeren Hispanistik (Canavaggio) als auch der Meinung des deutschen Romantikers kann man also – bei aller

²³ op. cit. p. 43.

²⁴ op. cit. p. 44.

²⁵ op. cit. p. 45.

²⁶ op. cit. p. 46.

²⁷ *Wissenschaft der Europäischen Literatur*. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Ernst Behler. München–Paderborn–Wien–Zürich 1958 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Elfter Band) p. 163.

²⁸ Ibid. p. 164.

²⁹ Ibid. p. 174.

³⁰ l. c. p. 152 col. 1.

³¹ l. c. p. 174.

³² l. c. p. 169.

Verschiedenheit der im neunzehnten wie im zwanzigsten Jahrhundert zu bemerkenden Perspektive – zustimmen. *El Cerco de Numancia* vermag auch noch den heutigen Zuschauer (und Leser) vor allem – wie erwähnt – wegen der außerordentlich *erregenden und erregungsvollen Sprache* zahlreicher Szenen zu beeindrucken. Bedenkt man freilich, daß die allegorische Gestalt España den Untergang der Stadt voraussagt, so fragt man sich, ob das cervantische Frühwerk – im Vergleich zu den Dramen Calderóns und Lope de Vegas – nicht eher das Bild einer von vornherein der Zerstörung geweihten und den Kern des Geschehens bildenden Stadt als das Zusammenwirken von zu tragischem Ende führenden «actores» darstellt³³.

Mit Recht spricht man bei Cervantes von *zwei Perioden des dramatischen Schaffens* und ordnet die erst 1615 gedruckten und nicht aufgeführten acht «comedias» und acht «entremeses» der zweiten Periode zu, weil der Meister selbst sie «no tan desabridos, a mi parecer, que no puedan dar algún gusto»³⁴ als eine wenn nicht zusammengehörige und gleichartige, so doch etwa in gleicher Weise zu berücksichtigende Gruppe beurteilt hat. Wir können wiederum, auch aus dieser reiferen dramatischen Kunst, nur einige Beispiele herausgreifen, auf das eine oder andere Stück, auf die eine oder andere besonders wirkungsvolle Szene hinweisen³⁵.

Die «comedia famosa» intitulada *El rufián dichoso* ist das einzige geistliche Drama, das Cervantes geschrieben hat, wobei wir «geistliches Drama» nicht in demselben Sinne wie «auto sacramental» verstanden wissen wollen, sondern eher an *El Mágico Prodigioso*, an die Gestalt des Eusebio in *La Devoción de la Cruz*, an Ludovico Enio in *El Purgatorio de San Patricio* denken. Im ersten Akt wird die pikareske Welt des Studenten Cristóbal de Lugo in dem Sevilla, das auch in Rinconete y Cortadillo den Schauplatz bietet, in lebendigster Form beschrieben. Der zweite und der dritte Akt zeigen den Studenten in völlig veränderter Form, nämlich als Dominikanermönch, der in Mexiko unter dem Namen Fray Cristóbal de la Cruz wirkt. In erinnernden Worten des Fray Antonio kommt das Leben in Sevilla noch einmal kurz zur Sprache. («De un otro talle y manera / me hablaba yo cuando era / en Sevilla tu mandil.³⁶») Aber das Vergangene ist vergangen, und Cervantes hat die Darstellung eines neuen Lebens gerechtfertigt. In *El rufián dichoso* ist die *Aufgabe der allegorischen Gestalten* eine andere als früher; denn in diesem später als *El Trato de Argel* (etwa um 1597–

³³ Cf. R. R. Mac Curdy, «The Numantia Plays of Cervantes and Rojas Zorrilla», *Symposium* 14, 1960, p. 100–120. (Rojas Zorrilla schrieb *Numancia destruida*).

³⁴ I. c. p. 181, col. 1.

³⁵ Die unter R 32671 in der Biblioteca Nacional Madrid aufbewahrte Ausgabe enthält folgende «comedias»: *El gallardo español* – *La casa de los celos* – *Los baños de Argel* – *El rufián dichoso* – *La gran sultana* – *El laberinto de amor* – *La entretenida* – *Pedro de Urdemalas*. (Die Titel sind in der hier vorgelegten Form angegeben.) Die Titel der «entremeses» lauten: *El juez de los divorcios* – *El rufián viudo* – *La elección de los alcaldes de Daganzo* – *La guarda cuidadosa* – *El vizcaíno fingido* – *El retablo de las maravillas* – *La cueva de Salamanca* – *El viejo celoso*. (Der zweite und dritte Text sind in Versen verfaßt.)

³⁶ I. c. p. 344.

1600) entstandenen Werke haben einige von ihnen nicht die Funktion, «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma» zu repräsentieren³⁷, sondern diejenige, dichtungstheoretische Auffassungen vor dem Hörer auszubreiten. Die Bühnenanweisung zum ersten Teil der Jornada Segunda lautet: «Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito «Curiosidad», y en la otra «Comedia»³⁸. Die beiden Figuren diskutieren über die Voraussetzungen für das Schaffen eines dramatischen Werkes, über den Wert der Voraussetzungen «Einheit des Ortes», «Einheit der Zeit», «Einheit der Handlung». «Comedia» bekennt sich zur Macht der Zeit, welche die Dinge verändert und die Künste vervollkommnet: «Los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes». Eine solche Aussage³⁹ wirft helles Licht auf die Einsicht des Autors Cervantes in den nunmehr – nach stark einem Jahrzehnt – von ihm eingeschlagenen Weg. *Das personifizierte Schauspiel hat die von Seneca, Terenz, Plautus und den Griechen in wunderbaren Werken – das wird zugestanden! – tradierten «preceptos graves» aufgegeben, weil es der «uso» will*⁴⁰. Ihm beugt sich also auch der geniale Künstler. Nach der Antithese «uso-arte» folgt eine das Interesse des Zuschauers (und Lesers) besonders fesselnde Aussage. Ein «representar» soll nicht mehr «en relación, como de antes», «sino en hecho» geschehen; auf der Bühne soll also nicht berichtet, sondern gehandelt werden⁴¹. So erklärt es sich, daß nach der Rede von «Comedia», welche die «comedia» als eine Karte («mapa») charakterisiert⁴² und (*noch* berichtend) von Cristóbal schon verwirklichter Übersiedlung nach Mexiko spricht, Fray Cristóbal und Fray Antonio in der Neuen Welt auftreten und handeln. Wenn man Cervantes als Schöpfer wirkungsvoller Szenen erneut – nach *El Cerco de Numancia* – bestätigt sehen will und in *El rufián dichoso* eine solche Szene sucht, so lese man die der Versuchung gewidmeten Abschnitte, in welchen dem Dominikanermönch weibliche Gestalten erscheinen, die ihn von seinem geistlichen Leben abzubringen versuchen. Sie singen: «No hay cosa que sea gustosa / sin Venus blanda, amorosa⁴³.» Pater Cristóbal de la Cruz erwidert: «No hay cosa que sea gustosa / sin la dura cruz preciosa⁴⁴.» Durch die Musik wird – es handelt sich um ein Bindeglied zum *ersten* Akt – auf die in Sevilla verbrachte Zeit hingewiesen: «Dulces días, dulces ratos / los que en Sevilla se gozan⁴⁵.» Das jeder Versuchung entgegengeschleuderte, dem Markusevange-

³⁷ Im Personalkatalog sehen wir – abgesehen von «La Comedia» und «La Curiosidad» – «Un Angel», «Lucifer», «Visiel, demonio», «Saquel, demonio» und «Tres almas de Purgatorio». Wie diese Gestalten zu deuten sind (Darstellung seelischer Vorgänge?), muß in einer Sonderstudie geprüft werden.

³⁸ I. c. p. 343 col. 1. (Wir benutzten auch das Exemplar R 32671 der Biblioteca Nacional Madrid!)

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ I. c. p. 343 col. 1–col. 2.

⁴² I. c. p. 343 col. 2.

⁴³ I. c. p. 350 col. 1.

⁴⁴ I. c. p. 350 col. 1.

⁴⁵ I. c. p. 350 col. 1. – Cf. nunmehr auch die Ausgabe von E. Nagy, Madrid 1975.

lium (8, 33) entnommene «Vade retro! Sa[ta]nas» symbolisiert auch hier – wie in vielen anderen Textstellen – die cervantinesische Thematik: Überwindung des ungebundenen durch das gebundene, religiöse Leben.

Bei der Besprechung der reiferen Werke muß eine Cervantes lieb gewordene Technik genannt werden, nämlich diejenige, *Bühne auf die Bühne* zu bringen, *Theater auf dem Theater* spielen zu lassen. Um in diesem Zusammenhang die Individualität unseres Dramatikers kennen zu lernen, sollte man *Los baños de Argel* und den dritten Akt der «comedia famosa» *La entretenida*, vor allen Dingen aber *die letzte* (um 1610–1611 geschriebene) «comedia» und hier jene Szene lesen, in welcher es heißt, daß der Schauspieler *Pedro de Urdemalas*, der ein «pikareskes» Leben geführt hat, vor einem Königspaar zu agieren verlaßt wird. Er wendet sich mit folgenden Worten an seine Partnerin, die Zigeunerin Belica, welche in Wirklichkeit Nichte der Königin ist.

Digo que tienes delante
a tu Pedro conocido,
de gitano convertido
en un famoso farsante,

...

Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión:
la mía sólo es ficción;
la tuya como debía.

...

Yo, farsante, seré rey
cuando le haya en la comedia,
y tú, oyente, ya eres media
reina por valor y ley.⁴⁶

Pedro de Urdemalas wird also König vor dem König spielen. Aus diesem Grunde sagt er: «Yo, farsante, seré rey / cuando le haya en la comedia⁴⁷». Seine Position bleibt, da er nur «farsante» ist, trotz des Bühnenauftritts Illusion. Belica aber erreicht in ihrer Rolle den schon durch Geburt zustehenden Rang. Wie im *Don Quijote*, so erscheint auch in *Pedro de Urdemalas* «presunción» als «ficción».

Das berühmteste, sich durch realistische Darstellung und tief sinnige Kritik an fehlender Ehrlichkeit auszeichnende Zwischenspiel («entremés») von Cervantes ist *El retablo de las maravillas*. Wir erwähnen das ganz kurze, wohl gegen 1600 verfaßte dramatische Werkchen, weil es auf *Don Quijote* und eines seiner Zentralmotive, nämlich die *Narrheit vorausweist*⁴⁸. Der Schauspieldirektor Chanfalla macht seinen Zuhörern weis, nur derjenige könne das von ihm und seiner Truppe

⁴⁶ I. c. p. 536 col. 2. (In R 32671 liest man: «la mía solo en ficción».)

⁴⁷ «Ich, der Schauspieler, werde König sein, wenn sich die Gelegenheit, die Notwendigkeit dazu in der «comedia» bietet.»

⁴⁸ Cf. besonders II, 10: Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea . . .

Gespielte sehen, der weder maurisches noch jüdisches Blut in sich habe, also «Altchrist» sei. Auf die Frage des Gobernador: «Y ¿qué quiere decir retablo de las maravillas?» antwortet Chanfalla: «Por las maravillosas cosas que en el se enseñan y muestran, viene a ser llamado retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo, debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido o procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas jamás vistas ni oídas de mi retablo⁴⁹.» Man sieht, wie kunstvoll dem *komplizierten* «retablo» (paralelos, rumbos, astros, estrellas, puntos, caracteres, observaciones) die *unkomplizierte* Ahnenreihe gegenübergestellt wird. Keiner der Zuschauer will zu erkennen geben, daß er an einer der genannten «Krankheiten» leide. Alle fallen daher auf die nur in der Phantasie bestehenden Vorgänge (die Chanfalla aber als wirklich auf der Bühne vor sich gehend darstellt) herein. Eine einzige Person, der «Gobernador» nämlich, läßt gegen Ende des kleinen Theaterstückes merken, daß er etwas von dem Betrug ahnt. Als nämlich vom Wasser die Rede ist, das aus den Wolken herabregne, spricht er leise: «¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? Mas si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?» Der Terminus «bastardo» ist – abgesehen von der Absicht, den «Affen», der sich dem Zwang der Konvention fügt, zu ironisieren⁵¹ – eines der äußeren Kennzeichen, das zu einer der Quellen von Cervantes (dem zweiunddreißigsten Exemplum des Don Juan Manuel in *El Conde Lucanor*) hinführt⁵². Damit schließen wir die Bemerkungen über das Theater des großen Cervantes ab und gehen zu dem 1581–1583 verfaßten, 1585 publizierten Schäferroman *La Galatea* (dessen zweiter Teil nie erschien) über⁵³.

Für den heutigen Leser ist die Lektüre des umfangreichen Werkes außerordentlich mühselig. Sie ist es nicht deshalb, weil der Stil der lyrischen Prosa besonders kompliziert wäre. Gewiß muß man sich an antikisierende Formen (Endstellung des Verbs!), an umfassende Perioden gewöhnen, aber man liest doch ohne die Schwierigkeiten, die man etwa bei Quevedo zu überwinden hat. Die Lektüre erweist sich als anstrengend, weil (wie auch in späteren Schöpfun-

⁴⁹ I. c. p. 580–581.

⁵⁰ I. c. p. 583 col. 2.

⁵¹ Cf. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* 1978, p. 522–523 («Der Affe als Metapher»).

⁵² Luis Quiñones de Benavente († 1651) hat *El retablo de las maravillas* in seinen *Ioco seria* ... Madrid 1645 unter gleichem Titel imitiert. Wir benutzten das Exemplar R 13328. In einem an den Autor gerichteten Gedicht (Décima) nennt Luis Vélez de Guevara ihn (in der zweiten Zeile) «Nuevo Terencio Español».

⁵³ Wir benutzten das mit R 25605 bezeichnete Exemplar der Biblioteca Nacional Madrid: *Primera Parte de la Galatea dividida en seis libros. Compuesta por Miguel de Cervantes* ... Alcalá ... 1585. (I. Libr. 1–3; II. Libr. 4–6.) In dem an Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemós am 19. 4. 1616 gerichteten (und als Widmung dem «byzantinischen» Roman vorangestellten) Schreiben versprach Cervantes zum zweiten Mal, die *Galatea* zu beenden. Im zweiten Teil hätte man also erfahren, wen Galatea zum Lebensgefährten erwählen würde.

gen von Cervantes) die Episoden sich aus ganz bewußter Absicht überschneiden, verketteten. Ursache dafür ist nicht zuletzt das Motiv der Eifersucht, das durch manches cervantinsche Werk hindurchgeht. (Denken wir an die «comedia» *La casa de los celos*, an die Klagen Sanchos über die Eifersucht seiner Frau im zweiundzwanzigsten Kapitel des zweiten Buches des *Don Quijote*, an *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda!*) Bietet der Schäferroman wegen der Vielzahl von Nebenhandlungen einem zügigen und sorgfältigen Aufnehmen manche Schwierigkeiten, so tut er es noch aus einem anderen (gewiß mit dem soeben genannten eng zusammenhängenden) Grunde, nämlich wegen der Fülle der auftretenden Personen. Man sehe sich die lange Liste «Personajes mencionados en la Galatea» an! Neben Elicio und Erastro, die auf Erwidern ihrer Neigung zu Galatea hoffen, neben Silerio und Timbrio, die sich beide in Nisida verlieben, neben dem Priester Telesio, der die «pastoras» und «pastores» zum Ausruhen an dem Ort auffordert, wo Caliope erscheint, um ihren «Canto», das Lob auf zeitgenössische spanische Dichter, vorzutragen, treten fünfundsechzig Personen auf. Im Personalkatalog fallen die antikisierenden Namen (zum Beispiel Aurelio, Carino, Damon) auf, und man ist sogleich versucht, zu vermuten, daß auch der gedankliche Gehalt dieses Werkes mit antiken oder spätantiken Gedankengängen in Zusammenhang stehe. Dies ist tatsächlich der Fall. Vielleicht könnte die *Galatea* eine Art Roman der platonischen Liebe genannt werden, für dessen Verständnis auch die Kenntnis der eine solche Liebe begründenden philosophischen Basis unbedingt vonnöten wäre. Für die Richtigkeit einer solchen Charakterisierung zeugen in erster Linie viele der in die «novela» eingearbeiteten Dialoge. Elicio trägt Erastro im dritten Buch Gedanken zum «perfecto y verdadero amor» vor: «Y puesto caso que la hermosura y belleza sea una principal parte para atraernos a desearla [sc. Galatea] y a procurar gozarla, el que fuere verdadero enamorado no ha de tener tal gozo por último fin suyo, sino que, aunque la belleza le acarree este deseo, la ha de querer solamente por ser bueno, sin que otro algún interés le mueva ...»⁵⁴ Dann schließt der Liebende noch die *theologische Begründung* an (die im spanischen *Siglo de Oro* in einer Fülle von Texten ihren leidenschaftsgeladenen Ausdruck gefunden hat). Nur weil er gut und lebenswürdig ist, nicht aus Furcht vor Strafe oder aus Hoffnung auf Herrlichkeit darf man sich dem Schöpfer aller Dinge, dem «hacedor de todas las cosas»⁵⁵ zuwenden. Daß Erastro einer nicht ganz so idealen Auffassung zu huldigen scheint, glaubt man (bevor man noch den Wortschatz insgesamt geprüft hat) aus dem Beginn des Abschnitts entnehmen zu können, der auf die Darlegung Elicios folgt: «Quisiera Erastro replicar a Elicio y darle a entender cómo no entendía del amor con que a Galatea amaba ...»⁵⁶ Wie sehr Cervantes sich – jedenfalls in der *Galatea* – den Lehren Leone Ebreos in seinen 1533 erschienenen *Dialoghi d'amore* verpflichtet fühlte,

⁵⁴ l. c. (= *Obras Completas*) p. 670 col. 1.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ l. c. p. 670 col. 2.

beweist die Unterhaltung zwischen dem «discreto Tirsi» und dem «desamorado Lenio» im vierten Buch⁵⁷.

Wenn wir feststellten, *La Galatea* sei nicht leicht zu lesen – fand schon mit Sicherheit der Zeitgenosse des Verfassers manche zu überwindende Klippe, um wieviel mehr wird dies für uns der Fall sein! – so möchten wir auf der anderen Seite sagen, daß von demjenigen, der für die Musikalität der Sprache ein gutes Ohr hat, sehr viele Seiten mit wirklichem Genuß ausgekostet werden können. Ein Friedrich Schlegel hat – ohne konkrete Beispiele zu zitieren – in seiner *Wissenschaft der europäischen Literatur* geschrieben: «Sein [sc. des Cervantes] erstes Werk ist die GALATEA, ein großes, sehr reich und künstlich zusammengesetzter musikalischer Schäferroman. Eine wunderbare Komposition von ewiger Musik der Phantasie und der Liebe, der zarteste, lieblichste Roman, der Blütenkranz der Unschuld und der frühesten, noch schüchternen Jugend⁵⁸.» (Dieser Musikalität begegnen wir freilich schon in den «novelas pastoriles», die beim Niederschreiben der *Galatea* ohne Zweifel Vorbild oder zum wenigsten Anregung waren, der 1559 erschienenen *Diana* des Jorge de Montemayor und der 1564 veröffentlichten *Diana enamorada* des Gaspar Gil Polo.) Es ist wohl bei keinem Werk von Cervantes so schwierig wie bei der *Galatea*, zwischen Lyrik und Prosa eine scharfe Abgrenzung zu realisieren. Die schon oben eingeflochtene Behauptung, es handele sich um einen in lyrischer Prosa geschriebenen Schäferroman trifft ohne Zweifel ins Schwarze. Daß Cervantes auf die sprachliche Form der *Galatea* sein besonderes Augenmerk richtete und sie bewertet wissen wollte, geht aus den an die «Curiosos Lectores» sich wendenden, den «Laudos al Autor» vorangestellten Ausführungen hervor. Hier spricht er von der Vorliebe, die er der Dichtkunst stets entgegengebracht habe («... la inclinación que a la poesía siempre he tenido ...»⁵⁹). Diese «inclinación» nämlich bringt doppelten Gewinn mit sich, Gewinn für den Dichter und Gewinn für seinen «imitator». Mit den Worten, die den ersten Nutzen kennzeichnen («... enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas y de mayor importancia ...»⁶⁰) will Cervantes, so darf man annehmen, auf seine weitere dichterische Laufbahn, die ihm größere Leistungen bescheren wird, hinweisen. Man denkt bei dieser Zukunftsvision an das (noch zu zitierende) Urteil des «cura» im *Don Quijote* – obgleich es sich dabei auch um die Musikalität der Sprache handelt. Mit der Aussage zum zweiten «provecho» sollen die «ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana ...»⁶¹ angeregt werden, auf dem von frucht-

⁵⁷ Lenio beginnt l. c. p. 695 col. 1., Tirsi l. c. p. 700 col. 1. Dort heißt es zum Beispiel «... el amor es una especie de deseo que atiende, y mira al bien que llama bello.» (l. c. p. 700 col. 1–2.)

⁵⁸ l. c. p. 161.

⁵⁹ l. c. p. 608 col. 2. Im Text R 25605 der Biblioteca Nacional Madrid beginnt mit «Para lo cual puedo alegar de mi parte la inclinación . . .» ein neuer Abschnitt.

⁶⁰ l. c. p. 609 col. 1.

⁶¹ Ibid.

baren Autoren ihrer Epoche vorgezeichneten Wege voranzuschreiten. Unter die Rubrik «materia del estilo»⁶² (wie er sagt) ordnet Cervantes auch seine Entschuldigung dafür ein, daß er philosophische Darlegungen («razones de filosofía»)⁶³ mit auf die Liebe bezüglichen der Schäfer vermenge, die über «cosas de campo, y esto con su acostumbra llaneza»⁶⁴ sprechen. Doch sei ein Einwand gegen solche Vermischung hinfällig, da «muchos de los disfrazados pastores lo eran sólo con el hábito ...»⁶⁵. Aus der differenzierten Entschuldigung (die gleich zu Beginn übrigens noch durch einen Hinweis auf die bei Virgil – der zwar nicht namentlich genannt wird – zu entdeckenden Stilschichten gestützt wird⁶⁶) läßt sich entnehmen, welch komplexes sprachliches Gebilde die *Galatea* nach Meinung ihres Schöpfers war. Eine subtile Analyse des Textes unter allen möglichen – auch vom Autor selbst angegebenen Aspekten – ist bislang unseres Wissens nicht vorgelegt worden.

An zwei Stellen hat Cervantes im weiteren Verlauf seines Wirkens auf die «poesía pastoril» kritisch Bezug genommen. Über die *Galatea* sagt der Pfarrer im sechsten Kapitel des ersten Teils des *Don Quijote*: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada»⁶⁷. Aus solcher Feststellung läßt sich schließen, daß Cervantes selbst mit dem im ersten Teil der *Galatea* Gebotenen noch nicht zufrieden war, vor allen Dingen im Hinblick auf den Bereich der «versos». Es ist schwer zu sagen, ob sich seine Kritik auf die eingefügten Gedichte allein oder die lyrische Sprache überhaupt bezieht. Wenn im (zwischen 1599 und 1609 verfaßten) *Coloquio de los perros* Berganza die Worte «... todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad ninguna ...»⁶⁸ in den Mund gelegt werden, so zeigt sich darin sowohl eine Kritik am Illusionsreichtum als auch an der Realitätsarmut des Schäferromans. Mag Cervantes eine von uns nicht mehr zu erahnende (in der Widmung an den Conde de Lemos⁶⁹ angedeutete) Modifikation des zweiten Teils der *Galatea* anvisiert haben, es kann kaum bezweifelt werden, daß ihm – wie auch noch dem später kommenden Leser – die durch die «novela pastoril» vermittelte Entrückung aus der ihn um 1581–1583 umgebenden Wirklichkeit in eine ideale Welt innere Ruhe verschaffte.

Im Hinblick auf alles über die *Galatea* Gesagte wird man die Frage stellen, wie

⁶² l. c. p. 609 col. 2.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid. (Cervantes spricht vom «príncipe de la poesía latina».)

⁶⁷ l. c. p. 1054 col. 1–2.

⁶⁸ l. c. p. 1001 col. 2.

⁶⁹ Cf. die Dedicatoria zu den Comedias y Entremeses (l. c. p. 181 col. 2).

es um Cervantes als Lyriker bestellt sei. Er, der sich an Garcilaso schulte⁷⁰, hat lyrische Gedichte – «poesías sueltas» verfaßt, die uns heute freilich – jedenfalls wenn wir sie etwa mit den Versen eines Lope de Vega vergleichen – nicht mehr zu Begeisterung hinreißen. In dem 1613 geschriebenen, 1614 erschienenen, eine Übersicht über viele Dichter gebenden, aus acht Kapiteln (1092 Terzinen) und einer «Adjunta» bestehenden *Viaje del Parnaso*⁷¹ spricht er selbst über seine Lyrik⁷². Dort wird eines seiner Sonette gelobt. (Es ist in vier voneinander verschiedenen Fassungen überliefert.) «Yo el soneto compuse que así empieza, / por honra principal de mis escritos: / Voto a Dios que me espanta esta grandeza»⁷³. Man kennt es unter dem Titel: «Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla». Wenn man es ganz kurz charakterisieren wollte, so müßte man vor allen Dingen sagen, daß es wegen seiner unmittelbaren, direkten (jedoch in den ersten drei Strophen anders als in den folgenden beiden! geformten) Sprache Wirkung ausübt. Der vor dem Grabmal stehende «soldado» bewundert es in allen seinen Teilen und meint, der Verstorbene habe die Seligkeit einmal für einen Tag verlassen, um das Kunstwerk zu erblicken. In dem ihm eigenen Ton stimmt ein «valentón» zu, wartet auf möglichen, von irgendwo kommenden Widerspruch und geht fort, als niemand sich zur Gegenrede meldet.

Zu den in verschiedenen Jahren seines Lebens verfaßten, 1613 in Madrid gedruckten *Novelas Ejemplares*⁷⁴ schrieb Cervantes ein Vorwort und eine an den Grafen von Lemos gerichtete, auf den 14. Juli 1613 datierte Widmung. In ihr spricht er von «doce cuentos, que, a no haberse labrado en la oficina de mi entendimiento, presumieran ponerse al lado de los más pintados»⁷⁵. Im «Prólogo al Lector» geht er auf den Titel ein, erklärt ihn aber – so meinen wir – nicht so, daß man sich ohne Lektüre derselben ein genaues Bild von der Bedeutung jeder einzelnen «novela» machen könnte. Die entsprechende Stelle lautet:

Heles dado nombre de «Ejemplares», y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te

⁷⁰ Cf. *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* III, VIII (l. c. p. 1649 col. 2.)

⁷¹ Der erste Vers «Un quídam caporal italiano» weist auf Cesare Caporalis *Viaggio in Parnaso* (1582) als Muster hin. – Uns stand die mit R 12007 bezeichnete Ausgabe der Biblioteca Nacional Madrid zur Verfügung: *Viaje del Parnaso compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra* 1614... Madrid. Cf. auch die unter R 10659 aufbewahrte Ausgabe: *Viaje al Parnaso*... Madrid 1784. (Man beachte die Differenz der Titel!) – Eine Edición crítica y anotada wurde von F. Rodríguez Marín, Madrid 1935 veröffentlicht. A. del Campo gab 1948 den Text in der Reihe der Clásicos Castellanos heraus.

⁷² Er tut es im vierten Kapitel (Strophe 11–14), l. c. p. 81, col. 1.

⁷³ In R 12007 (Biblioteca Nacional Madrid) finden wir die Worte f. 28 v. (Cf. in der von uns benutzten Ausgabe der *Obras Completas*, Capítulo IV, l. c. p. 81 col. 1.)

⁷⁴ Uns stand u. a. die mit R 32532 bezeichnete Ausgabe der Biblioteca Nacional Madrid zur Verfügung. (Es handelt sich um die Ausgabe Pamplona 1614.) Cf. auch die Exemplare Cervantes 112 und 2557! Cf. ferner A. González de Amezúa, *Cervantes Creador de la novela corta española* I, II, Madrid 1956–1958. Man lese desgleichen J. Casaldueiro, *Sentido y forma des las Novelas Ejemplares*, Madrid 1969. (Nach Casaldueiro kann man nur für *Rinconete y Cortadillo* und *El Celoso Extremeño* mit Sicherheit ein Kompositionsdatum – vor 1606 – angeben (l. c. p. 10–11). Cf. Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*. T. I, Madrid 1980.

⁷⁵ l. c. p. 770–771.



mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.⁷⁶

Es wird also hier gesagt, daß die «novelas» deshalb «ejemplares» heißen, weil aus jeder von ihnen ein «ejemplo provechoso» herauskristallisiert werden könne. Das ist sicher insofern richtig, als Cervantes in seiner *Absichtserklärung* etwa auf das schaut, was im *Diccionario de Autoridades* erklärt wird als «Caso, suceso, o hecho que se propone y refiere, o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya y evite, siendo malo»⁷⁷. Aber es scheint, daß man die *Novelas Ejemplares* (die man ohnehin in der auf sie bezüglichen Spezialliteratur gewöhnlich in zwei Gruppen gliedert) ganz allgemein noch genauer charakterisieren müßte, indem man sagte, daß in ihnen (jeweils auf einer beschränkten Anzahl von Seiten) ein «documentum», ein «exemplum casuum humanorum» vor Augen geführt wird und das «exemplum» (bonum aut malum) praeberet) durchaus nicht stets im Vordergrund steht. Wählen wir eine «novela ejemplar», *La Gitanilla*, aus!⁷⁸ In dieser Geschichte entschließt sich der bei Zigeunern unter dem Namen Andrés Caballero lebende Don Juan de Cárcamo, der sich in Preciosa, die «gitana (welche in Wirklichkeit Constanza de Meneses heißt) verliebt hat, ein regelrechtes Zigeunerleben zu führen. Wenn man seinen Entschluß richtig bewerten will, muß man zunächst eine etwa in der Mitte des Textes befindliche Rede analysieren. Es ist die, welche ein alter Zigeuner hält, als er die Aufnahme des verliebten Andrés in den Stamm bekannt gibt. Er sagt über Preciosa:

Esta muchacha, que es la flor y la nata de toda la hermosura de las gitanas que sabemos que viven en España, te la entregamos ya por esposa, o ya por amiga; que en esto puedes hacer lo que fuere más de tu gusto ...

(und jetzt kommt ein entscheidender, für die Struktur der «novela ejemplar zentraler Satz)

porque la libre y ancha vida nuestra no está sujeta a melindres ni a muchas ceremonias.

Dann heißt es weiter:

⁷⁶ l. c. p. 769–770.

⁷⁷ Cf. die erste Eintragung s. v. Exemplo!

⁷⁸ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Cervantes den Kern seiner Erzählung aus Juan de Timonedas *El Patrañuelo* (Valencia 1565/1567 – Cf. Edición de J. Romera-Castillo, Madrid 1978) entnahm und Timoneda aus dem Appollonius-Roman Anregung erhielt. (Cf. Band I dieser Literaturgeschichte p. 108–128!) Im Hinblick auf die Möglichkeit einer Abhängigkeit von einem Vorgänger ist die im Vorwort an den Leser (zu den *Novelas Ejemplares*) enthaltene Äußerung beachtenswert: «A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender (y es así) que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjerias, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.» (l. c. p. 770 col. 2). Zum *Inhalt* dieser «novela ejemplar» cf. auch *Kindlers Literatur Lexikon* 3, 1965, col. 854–855! Cf. auch R. S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervante's 'Novelas Ejemplares'*. Baltimore and London 1974 und F. Pierce, «La gitanilla: a tale of high Romance», *Bulletin of Hispanic Studies* 54, 1977, p. 283–295.

... somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos.⁷⁹

Daß Freiheit in *La Gitanilla* viel bedeutet, lassen die Worte des Redners sogleich erkennen und Cervantes selbst hat ihr hier – wie in manchen anderen in dieses oder jenes Werk eingefügten Überlegungen – einen hervorragenden Platz angewiesen. Wie aber Freiheit von den «gitanos» begriffen wird, erläutert Preciosa, die, nachdem sie vom Gesetz ihres Willens gesprochen hat, zu dem sie liebenden Mann gewandt fortfährt: «Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere»⁸⁰. Ihr Verständnis von Freiheit führt sie zu der Forderung, die Grundlage für den «extraño caso» sein wird, von dem am Schluß der «novela» die Rede ist. Andrés Caballero soll sich zwei Jahre lang prüfen, ob er in seiner Liebe standhaft bleibt. Es ist «la experiencia de este «noviciado»⁸¹, der er sich freiwillig unterwerfen muß. *Liebe zur Freiheit und zugleich freiwilliger Dienst, freiwillig angenommene Prüfung unter einem als richtig erkannten Gesetz – das ist die in dieser, die Wirklichkeit des Zigeunerlebens schildernden «novela» enthaltene «exemplarische» Lehre.* (Es muß auch erwähnt werden, daß in *La Gitanilla* Szenen vorkommen, die auf das Schäferleben und andere, welche auf das pikareske Bezug haben. Wir sehen also, daß Cervantes die Verknüpfung verschiedener Lebensarten hier so vollzieht, wie er sie glanzvoll im *Don Quijote* durchführt.)

Durch *El Amante Liberal* wollte Cervantes – in Erinnerung an seine Gefangenschaft und im Gedanken an die von jedem Gefangenen umkreiste Hoffnung auf Freiheit – die Idee der zum «rescate» führenden «liberalidad», einer «virtud moral» also, exemplifizieren. Um hier, wie nach Möglichkeit bei der Betrachtung aller bisher schon einbezogenen Autoren und Texte angestrebt, die sprachliche Form ins Licht zu heben, sei auf den Anfang hingewiesen. Die Erzählung beginnt mit einer Ansprache des in maurischer Gefangenschaft befindlichen Christensklaven Ricardo – «el cautivo cristiano» – an die Ruinen von Nicosia auf Zypern⁸². Seine Worte zeigen, wie Cervantes es – gelegentlich –⁸³ liebt und versteht, in seinen *Novelas Ejemplares* (vor allen Dingen zu Beginn) längere, pathetische Ausführungen wirken zu lassen. (Es heißt so von den «torreones»: «... si como carecéis de sentido, le [sc. sentido] tuvierais ahora ...»⁸⁴) Die *stilistische Eigenart des Textes*, der die mehrfache «liberalidad» Ricardos – Leonisa und Cornelio gegenüber – darlegt, tritt am klarsten hervor, wenn man sie mit derjenigen von *La Gitanilla* (zum Beispiel zu Anfang) vergleicht.

⁷⁹ l. c. p. 789 col. 1–col. 2.

⁸⁰ l. c. p. 790 col. 2.

⁸¹ l. c. p. 791 col. 1.

⁸² l. c. p. 808 col. 1. (Cf. auch den Text in R 32532!)

⁸³ Die Kompositionszeit dieser «novela» wird – scheinbar – in uneinheitlicher Weise angesetzt. (A. Valbuene Prat datiert in der von uns benutzten Ausgabe der *Obras Completas* auf die Jahre 1610–1612.)

⁸⁴ l. c. p. 808 col. 1.

Unter den *Novelas Ejemplares* wird *El Licenciado Vidriera* (von Moreto als Bühnenstück geformt) ihrer Eigenart wegen vielleicht am meisten genannt. Mit der Gestalt des Tomás Rodaja, welcher, nachdem er ein «membrillo» genossen, in den Wahn verfällt, aus Glas zu sein und daher natürlich in ständiger Furcht lebt, zerbrechen zu können⁸⁵, schuf der Autor eine überaus seltsame und nicht leicht zu charakterisierende Gestalt. Sie hat auf Friedrich Schlegel großen Eindruck gemacht. Er sieht in *El Licenciado Vidriera* das schönste Beispiel für jene Kunst des Erzählens, die «mit einem angenehmen Nichts» arbeitet. Der Erzähler weiß das, «was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken ... daß wir uns willig täuschen, ja wohl ernstlich dafür interessieren lassen»⁸⁶. Man hat darüber gestritten, ob Cervantes in dieser «novela» eine Vorform des Narrheitsmotivs hat darbieten wollen. Der Text selbst leitet wohl am ehesten zur Ansicht, daß ein Mensch vor Augen geführt werden sollte, der in seiner echt spanischen Neigung zum ἀπόφθεγμα eine Summe von Weisheiten und kritischen Urteilen zum Besten gibt und zugleich in den Personen, mit denen er spricht, einen Überblick über die Sozialstruktur der damaligen Epoche bietet. Da man sich, nachdem der Kranke von seiner «locura» geheilt ist, nicht mehr für ihn interessiert, hat Cervantes möglicherweise der Umwelt des «Licenciado» Vernunft absprechen und so ein «exemplum» vorführen wollen.

Wir haben, als wir – einen Überblick gebend – das cervantinische Theater beschrieben, die Fähigkeit zur Darstellung seelischer Vorgänge erwähnt. In der (einen tragischen Ausgang bietenden) «novela ejemplar» *El Celoso Extremeño* erweist sich unser Autor als Meister der Psychologie. Zur Prüfung dieser Behauptung braucht man nur alle jene Passagen zu lesen, die sich mit den Vorgängen im Innern der Hauptperson, des alten, eifersüchtigen Carrizales, der ein vierzehnjähriges Mädchen heiratet, zu befassen. Nachdem er seine Frau «en los brazos de un gallardo mancebo»⁸⁷ (er heißt Loaysa) entdeckt hat, gelangt er zur Einsicht in seinen Irrtum und verzeiht Leonisa. Er nimmt, wie er sagt, Rache an sich selbst und erklärt sich damit einverstanden, daß Leonisa Loaysa gehören soll. Obwohl diese ihn nur in Gedanken beleidigt hat, geht sie ins Kloster. Cervantes beginnt den abschließenden Abschnitt der «novela» mit den Worten: «Y yo quedé con el deseo de llegar al fin de este suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre ...»⁸⁸.

Mit der (zwischen 1599 und 1609 verfaßten) «novela» «*Coloquio de los Perros*» hat sich unter anderen Guillermo Díaz-Plaja beschäftigt⁸⁹. Es gelangt ihm zu

⁸⁵ l. c. p. 879–880.

⁸⁶ *Wissenschaft der Europäischen Literatur* l. c. p. 333.

⁸⁷ l. c. p. 918 col. 1.

⁸⁸ l. c. p. 919. Hervorhebung durch den Verfasser dieser Literaturgeschichte.

⁸⁹ «La técnica narrativa de Cervantes», *Revista de Filología Española* 32, 1948, p. 237 seqq. Uns stand in der Biblioteca Nacional Madrid unter der Signatur R 32532 folgender Text zur Verfügung: *Novela, y coloquio que se pasó entre Cipión y Berganza ...* (In *Obras Completas* lesen wir: ... que pasó ...! – Cf. auch *El Casamiento Engañoso y El Coloquio de los Perros*. Edición crítica ... por A. González de Amezúa. Madrid 1912 und die Edición anotada (unserer «novela») por F. Rodríguez Marín. Madrid 1918.

zeigen, daß Cervantes eine Art polarisierender Erzähltechnik praktiziert, einer kontrapunktartigen Darstellung huldigt, also jener, die durch *Don Quijote* am bekanntesten geworden ist. Im *Coloquio de los Perros* kann man, die Unterredung der beiden Hunde Cipión und Berganza verfolgend, feststellen, daß Cipión als Kommentator konzipiert wurde, der zu den philosophischen Ausführungen seines Genossen Berganza, welcher Theorien des Autors darlegt, die entsprechenden Bemerkungen macht. Noch aus zwei anderen Gründen ist diese «novela ejemplar» – im Hinblick auf den *Don Quijote* und die *Galatea* – Beispiel für facettenreiche cervantinische Erzählkunst. Das Thema «Narrheit» tritt in einer besonders ausgeprägt ironisierenden, für Erfindungsreichtum auch im Einzelbereich zeugenden Form auf. Am Ende der Geschichte erscheinen vier «enfermos» – in einem von Berganza erzählten «cuento breve»⁹⁰ –, die jeweils eine andere Narrheit verkörpern. Der erste ist ein verrückter Dichter. Er hat eine Historia de la demanda del Santo Brial verfaßt «y todo en verso heróico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno»⁹¹. Cervantes führt hier also einen «poeta» vor Augen, der ein Buch geschrieben hat, dessen Sprache nur aus Substantiven besteht und keine Verben zuläßt; die Substantive aber sind so gestaltet, daß sie «esdrújulamente», wie es heißt, geformt wurden. Der zweite Narr ist ein «alquimista», welcher die «piedra filosofal», also den Stein der Weisen, der dritte ein Mathematiker, der zum Beispiel «la cuadratura del círculo», die Quadratur des Kreises, finden, also eine unlösbare Aufgabe lösen will. Der vierte schließlich ist ein «arbitrista»⁹², der – nachdem er darum gebeten hat, man möge ihn nicht für einen «mentecato» halten – folgenden Vorschlag macht: «Hase de pedir en Cortes que todos los vasallos de su majestad, desde edad de catorce a sesenta años, sean obligados a ayunar una vez en el mes a pan y agua, y esto ha de ser el día que escogiere y señalar ...»⁹³. Der Ertrag des Fastens soll den Finanzen des Königreichs zugutekommen. «Riéronse todos del arbitrio y del arbitrate, y él también se rió de sus disparates ...» heißt es gegen Ende des Berichts des «arbitrista»⁹⁴. Mögen die vorgeführten Gestalten, wie es die cervantinische Terminologie nahelegt, auch zunächst nur als Narren erscheinen und in erster Linie als solche konzipiert worden sein, so fragt man sich dennoch, ob nicht noch eine zweite Gedankenschicht impliziert ist. Alle vier – am eindrucksvollsten der Mathematiker – legen Zeugnis für das Stückwerk ab, das jedes menschliche Erkennen und Tun darstellt.

⁹⁰ l. c. p. 1024 col. 1.

⁹¹ l. c. p. 1024 col. 1.

⁹² Zu «arbitrista» cf. *Diccionario de Autoridades*: «El que discurre y propone medios para acrecentar el Erario público o las rentas del Príncipe. Viene del nombre Arbitrio; pero esta voz comunmente se toma en mala parte, y con universal aversión respecto de que por lo regular los Arbitristas han sido muy perjudiciales y muy gravosas al comun sus trazas y arbitrios.» Im Wörterbuch der Akademie (1970) lesen wir: «Persona que inventa planes o proyectos disparatados o empíricos, para aliviar la hacienda pública o remediar males políticos.

⁹³ l. c. p. 1025 col. 1.

⁹⁴ Ibid.

Wir deuteten an, daß die «novela» *El Coloquio de los Perros* auch mit *La Galatea* verknüpft sei. Das zeigt sich dort, wo das Schäferleben einbezogen wird. Es erscheint so skizziert, wie es zur damaligen Zeit wirklich gewesen sein dürfte, nicht, wie es in der idealisierenden Form des 1585 veröffentlichten Romans gezeichnet wird. Einige Zeilen solch realistischer Darstellung werden im Folgenden wiedergegeben, weil damit ein Bild des spanischen Lebens im Siglo de Oro gegeben und der Beweis für das Phantastische der Ausmalung in *La Galatea* als erbracht gelten darf. Berganza sagt:

Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas ...⁹⁵

In der *Galatea* kann aller *Gesang* durch die Worte «canciones acordadas y bien compuestas» charakterisiert werden. Ihn findet man aber in Wirklichkeit nicht: «sino un «Cata al lobo dó va, Juanica,» y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos ...⁹⁶» Liest man die zitierten Abschnitte vollständig nach, so bekommt man einen Eindruck von der Ironie, mit der das Schäferleben durch Cervantes auch geschildert werden kann.

Schon aus der kurzen Analyse von fünf ausgewählten «novelas ejemplares» ergibt sich klare Einsicht in die *Verschiedenheit* der 1613 in einem Band gedruckten Texte. Zwar werden sie von Cervantes im Prolog «novelas» genannt, also mit einem Terminus belegt, der auch später sonst innerhalb der Sammlung (zum Beispiel im letzten Abschnitt von *La Española Inglesa*) als derjenige, der charakterisieren soll, erscheint. «Esta novela – so heißt es dort – nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura, pues son bastante juntas y cada una de por sí a enamorar aun hasta los mismos enemigos, y de cómo sabe el Cielo sacar de las mayores adversidades nuestros mayores provechos.» Ein solcher Abschluß zeigt, daß «novela» mehr bedeutet als in den beiden Definitionen des *Diccionario de Autoridades* enthalten ist («Historia fingida y tejida de los casos que comunmente suceden o son verisímiles.» – «Se toma asimismo por ficción o mentira en cualquier materia.») Cervantes hat sich also für sein «novelar» (wie er im Prolog sagt) ein hohes Ziel gesteckt. Daß er aber mit dem im Titel und im Vorwort – hier viermal! – angewandten Wort keinen genau abgegrenzten Gattungsbegriff benutzt und ihn vor allen Dingen nicht während mehrerer Schaffensjahre durchgehalten hat, zeigt schon die Tatsache, daß er auch «cuento»⁹⁷ und «historia»⁹⁸ verwendet. Der Gebrauch der zum Wortfeld, das «cuento», «novela», «historia» umfaßt, gehörenden Bezeichnungen mußte, wie man

⁹⁵ l. c. p. 1001 col. 1.

⁹⁶ l. c. p. 1001 col. 1–2.

⁹⁷ Cf. in *La Fuerza de la Sangre* die Worte «la verdad de este cuento» (l. c. p. 899 col. 2).

⁹⁸ Cf. in *La Ilustre Fregona* «la historia de la fregona ilustre» (l. c. p. 947 col. 2).

sieht, genau untersucht werden⁹⁹. Über die Frage, in welchem Sinne man «ejemplar» verstehen sollte, haben wir oben schon kurz gesprochen. Es ist nicht leicht, aus dem jeweils dargelegten «Fall» das, was als «ejemplo» dienen soll, herauszulesen¹⁰⁰. Daß man sich bemühen muß, «ejemplo» in jeder der zwölf Geschichten so zu deuten, wie es ihre Struktur erfordert, ersieht man aus *Rinconete y Cortadillo*. Es wird nach allem Berichtetem auf «otros sucesos de aquellos de la infame academia» aufmerksam gemacht, «que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren»¹⁰¹. Hier dienen in Gedanken mehrere Geschichten, Geschehnisse als «ejemplo y aviso», und «ejemplo» ist – genau wie in der oben angeführten Interpretation des *Diccionario de Autoridades* – diesmal ein «suceso ... que se propone ... para que se huya ...». Wenn in *El Amante Liberal* die «liberalidad de Ricardo» gepriesen wird, Leonisa aber im letzten Satz als «ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura» erscheint¹⁰², entdeckt man, daß das Verhalten seiner Partnerin auch beispielgebend sein soll.

Zu Beginn des Abschnittes, der dem Werk *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*¹⁰³ gewidmet ist, möchten wir auf zwei Bücher aus der überaus reichen, die bekannteste Schöpfung von Cervantes analysierenden Literatur hinweisen. In *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn* hat Helmut Hatzfeld schon 1927 betont, daß dieser große Text nur verstanden

⁹⁹ Cf. die Begriffsbestimmungen (die nicht ausreichen!) im *Diccionario de Autoridades*! Cf. J. Taléns, *La escritura como teatralidad. Acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta castellana del siglo XVIII*, ... 1977.

¹⁰⁰ l. c. 852 col. 2. In *La Gitanilla* lesen wir (l. c. p. 805 col. 2): «... los poetas ... tomaron a cargo celebrar el extraño caso ...». «extraño suceso» sind die letzten Worte der «novela» *Las Dos Doncellas* (l. c. p. 968 col. 2).

¹⁰¹ l. c. p. 852 col. 2.

¹⁰² l. c. p. 831 col. 2. Im Blick auf Cervantes ist für die Novellistik im Siglo de Oro vor allem Alonso de Castillo Solórzano (1584–1648) zu nennen. Wir erwähnen (gemäß den von uns konsultierten Ausgaben der Nationalbibliothek Madrid) *Tardes entretenidas*, Madrid 1625 (R 7842), *Jornadas alegres*, Madrid 1626 (R 279), *Tiempo de regozijo y Carnestolendas de Madrid*, Madrid 1627 (R 13365), *Huerta de Valencia, prosas y versos en las Academias della*, Valencia 1629 (RT 1859), *Lisardo enamorado*, Valencia 1629 (R 31096), *La niña de los embustes Teresa de Manzanares natural de Madrid*, Barcelona 1632 (R 13227), *Los amantes andaluces*, Barcelona 1633 (R 984), *Fiestas del Jardín que contienen tres comedias y cuatro novelas*, Valencia 1634 (R 11140 – es handelt sich um 6 fiestas), *Sagrario de Valencia en quien se incluyen las vidas de los ilustres santos hijos suyos y del reino*, Valencia 1635 (R 18559), *Aventuras del bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros y maestro de embelecadores*, Zaragoza 1637 (R 4652), *Los alivios de Casandra*, Barcelona 1640 (R 4215), *Sala de recreación* (Cinco novelas y una comedia), Zaragoza 1649 (R 10177), *La quinta de Laura que contiene seis novelas, adornadas de diferentes versos*, Zaragoza 1649. – *Donaires del Paraíso*, Madrid 1624 ist eine Sammlung von Versen betitelt. (R 1881) – In Zaragoza veröffentlichte Castillo Solórzano 1639 *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*. (R 277) – Auch Juan de Zabaleta, ein «costumbriista», darf zur cervantinischen Schule gerechnet werden.

¹⁰³ Wir benutzten in der Biblioteca Nacional Madrid den unter der Signatur R 32189 aufbewahrten Band *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* ... 1605 ... Madrid und den mit R 32177 bezeichneten Band *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* ... 1615 ... Madrid. Cf. R. M. Flores, *The compositors of the first and second Madrid editions of Don Quijote. Part I*. ... 1975.

werden kann, wenn man die Lieblingsworte des Cervantes – unter anderen etwa die «pastoralen» – untersucht¹⁰⁴. Hatzfelds Forderung entspricht einem in der hier vorliegenden Literaturgeschichte stets nach Möglichkeit beachteten Forschungsprinzip. Es erhält sein Gewicht auch durch einen Satz Friedrich Schlegels: «Cervantes' Prosa ist die einzige moderne, die wir der Prosa eines Tacitus, Demosthenes oder Plato entgegenstellen können, eben weil sie so durchaus modern, wie jene antik und doch in ihrer Art ebenso kunstreich und ausgebildet ist»¹⁰⁵. Paul Hazard spricht in *Don Quichotte de Cervantès. Étude et Analyse*¹⁰⁶ davon daß «un artiste charge inconsciemment sa création de possibilités infinies ...»¹⁰⁶ In diesen wenigen Worten ist eine Fülle von Problemen der *Don Quijote*-Interpretation enthalten. Wie weit war sich Cervantes der Tragweite, der Bedeutung seines Werkes bewußt? Welche Überlegungen ruft der Ausdruck «possibilités infinies» wach? Wir wollen versuchen, einige der Möglichkeiten anhand von Textstellen herauszukristallisieren¹⁰⁷. Zunächst fragen wir: Wie konnte es zu einer *Parodie auf die Ritterromane* kommen (wobei wir nicht der Meinung sind, daß «Gegenrede» mehr als die «causa» und das einzige und zentrale Motiv von Cervantes gewesen sei.)? Sie war aber die Ausgangsbasis des großen Unternehmens¹⁰⁸. Wie kam es zum Anvisieren dieses Ansatzpunktes? Warum waren – das muß noch vorher beantwortet werden – zur damaligen Zeit die Ritterromane über vernünftige Masse hinaus beliebt? Man schaute auf den ersten Teil des Siglo de Oro (oder wenn man den Terminus anwenden will, auf die Renaissance) zurück, auf jene Epoche also, in der die Idee des vollendeten Menschen, des «cortegiano», des Hofmanns, noch durchaus lebendig war. Weil man in ihm ein Ideal erblickte, konnten die Ritterromane sich großer Beliebtheit erfreuen.

Wenn man die Komposition des *Don Quijote* anschaut, so kann man zunächst zu der Meinung gelangen, es handele sich – wie in manchen anderen der früheren Schöpfungen des Autors – um eine *Aneinanderreihung von Abenteuern*. Das ist gewiß richtig. Man darf bei solcher Feststellung freilich nicht vergessen,

¹⁰⁴ Leipzig 1927. Cf. *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*. Trad. de M. C[ardenal]. Madrid 1949; 1972. – Cf. dann auch Rose B. Poiton, *Contribución al estudio lingüístico de la obra de Cervantes*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 19. 2. 1962; Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid 1974; Angel Rosenblat, *La Lengua del Quijote*, Madrid 1978.

¹⁰⁵ *Wissenschaft der Europäischen Literatur* I. c. p. 160.

¹⁰⁶ Paris 1931, p. 350.

¹⁰⁷ Zu kritischen Ausgaben cf. u. a. *Edición y notas de F. Rodríguez Marín*, Madrid 1941–1944. 8 vols. – *Nueva edición crítica con el comentario refundido y mejorado ...* por F. Rodríguez Marín, Madrid 1947–1948, 2 vols. – *Edición del IV Centenario ... enteramente comentada por Clemencín ...* Madrid 1947–1948. 4 vols. – Cf. an neueren Ausgaben u. a. diejenigen von Juan Bautista Avals-Arce, 2 vols., Madrid 1977 und diejenige von J. J. Allen, 2 vols., Madrid 1977. Zur Cervantes-Bibliographie cf. *Kindlers Literatur Lexikon* 3, 1965, col. 2526–2527; D. B. Drake, *Don Quijote (1894–1970): A selective and annotated bibliography*. Vol. 2 with index to vol. 1 and 2, Miami 1977; *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición ... de L. A. Murillo. Con bibliografía fundamental. Madrid 1978. 3 vols.

¹⁰⁸ Zu *Don Quijote* als Parodie cf. F. Schlegel, *Wissenschaft der Europäischen Literatur* I. c. p. 161.

daß diese «concatenatio», wie sich im einzelnen zeigen läßt, auf eine sonst selten anzutreffende elegante Weise durchgeführt worden ist. Dazu hat die Verknüpfung der (von *Don Quijote* gewollten) Abenteuer in diesem Fall – wie in manch anderen cervantinischen Texten – einen konkreten Grund, denjenigen nämlich, für den Leser eine möglichst genaue Schilderung spanischen Lebens zu bringen. Im übrigen wird schon, wenn man nur ein wenig näher zusieht, klar, daß es sich um eine gut geplante Figuration von Erlebnissen handelt. Man entdeckt bereits im ersten Teil des *Don Quijote* eine Art Mittelpunkt, und im zweiten Teil läßt sich – durch achtundzwanzig Kapitel hindurch – ein solcher ebenfalls ausfindig machen. Im ersten Teil ist es die «venta», das Wirtshaus, das *Don Quijote* in seinem Wahn als Schloß erscheint, im zweiten Teil der Hof des Herzogs. Cervantes will – das ist vielleicht eine seiner im Innern bei der Erfindung von eigenartigen Vorkommnissen gehegten Absichten – den Gegensatz aufweisen, der zwischen der Lebensdarstellung der Ritterromane auf der einen Seite und der spanischen Lebenswirklichkeit seiner Zeit auf der anderen besteht. Freilich gilt es zu bedenken, in welchem Ausmaß der Aussage Friedrich Schlegels «Das wirkliche Leben in Spanien war damals noch mehr ritterlich und romantisch, als in sonst irgend einem Lande in Europa.» Gültigkeit zugeschrieben werden kann¹⁰⁹.

Im Prolog und auch am Schluß des ersten Teils des *Don Quijote* hat der Autor deutlich bekannt, er wolle eine Attacke gegen die Ritterromane reiten. Diese Absicht erscheint dort zum ersten Mal im Vorwort, wo ein Freund darauf aufmerksam macht, daß das Buch (Cervantes selbst spricht im «Prólogo» stets – wenigstens achtmal – von «historia») all das, was ihm angeblich fehlt, nicht benötige «porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad ...»¹¹⁰ Da die genannten Größen der abendländischen Literatur nichts von Ritterromanen schrieben – das ist die Quintessenz des Gedankengangs – braucht auch im *Don Quijote* keine von ihnen genannt zu werden. Noch ein zweites Mal wird betont, daß ein «deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías» auf die üblichen «modi procedendi» – zum Beispiel Zitate – verzichten kann¹¹¹. Eine Eigenschaft der Ritterromane aber hat – schon programmgemäß – auch das Werk des Cervantes. Er selbst sagt zum Leser und schließt damit seine Einleitung ab: «... quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas»¹¹². Man müßte

¹⁰⁹ *Geschichte der Alten und Neuen Literatur* I. c. p. 274.

¹¹⁰ I. c. p. 1034 col. 1.

¹¹¹ I. c. p. 1034 col. 1–2.

¹¹² I. c. p. 1034 col. 2. Am Schluß seiner «historia» (das heißt am Schluß des ersten Teils) – und vor den sie abrundenden Gedichten – lesen wir den die Ritterromanliebhaber und sich selbst ironisierenden Satz: «El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mismo

noch hinzufügen, daß 1555 – schon fünfzig Jahre vorher – die Cortes von Valladolid einen Beschluß gefaßt hatten, dem zufolge auf die Gefährlichkeit der Ritterromane für das Bewußtsein des damaligen Spaniers aufmerksam gemacht wurde¹¹³. *Der von Cervantes realisierte Angriff hatte also eine Vorstufe in einem historischen Dokument.*

Der Prolog zum ersten Teil ist noch aus vielfachem Grunde der Aufmerksamkeit wert. Er bietet beispielsweise ein Muster für die Technik, die sich dann immer wieder im Text in der verschiedensten Form wiederholen wird und welche die Romantiker in ihren Überlegungen zur Ironie analysiert haben. Ein Beispiel für eine aus genialer Überlegenheit quellende *Selbstironie* ist dort zu finden, wo es zu Beginn heißt:

Desocupado lector. Sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir¹¹⁴ a la orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejanza¹¹⁵. Y así, ¿qué podría engendrar el estéril y ma cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno: bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?¹¹⁶

Für *Selbstironie* im *Don Quijote* lassen sich – abgesehen vom Text des Prologo – eine Fülle von Stellen anführen. Cervantes wendet sich im «Prólogo» an einen Leser, der sich dem Werk in Muße zu widmen gedenkt. *Muße ist also für das Verständnis des Don Quijote erforderlich.* Deshalb heißt es mit einem in der spanischen Mystik heimischen Terminus «desocupado» (lector). Das Buch soll als «hijo del entendimiento»¹¹⁷ in außergewöhnlichem Maß «hermoso», «gallardo», «discreto» sein. Zur Personifikation als Sohn passen die Worte «gallardo» und «discreto» besonders gut¹¹⁸. Man sieht schon an dieser Stelle, wie notwendig es ist, überall auf die Wortwahl und ihren Sinn ein Augenmerk zu haben. Der Hinweis auf die Ordnung der Natur gibt nun die Möglichkeit der – hier ironisch gemeinten – Einordnung des Bescheidenheitstopos. Er wird freilich dort durchbrochen, wo von «pensamientos ... nunca imaginados de otro alguno» die Rede ist. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß sich in diesen einleitenden Sätzen auch *der Philosoph Cervantes* zeigt, denn wenn er sagt «cada

crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan por el mundo ...» (l. c. p. 1268 col. 2. 1269 col. 1).

¹¹³ Cf. Marcel Bataillon, *Erasmus et l'Espagne*, Paris 1937, p. 663.

¹¹⁴ Hier stellt man eine Differenz zur Erstaufgabe fest.

¹¹⁵ Die Erstaufgabe bietet: «semejante».

¹¹⁶ So lautet der Text auch in der Erstaufgabe. Der nach der Ausgabe der *Obras Completas* hier gebotene Text zeigt modernisierte Orthographie. (In den *Obras Completas*, die wir benutzen, lesen wir «... de otro alguno bien, como quien ...» [l. c. p. 1031 col. 1–2.]

¹¹⁷ E. R. Curtius zitiert (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 9¹⁹⁷⁸ p. 144): «hijo de mi entendimiento».

¹¹⁸ Gemäß *Diccionario de Autoridades* wird «gallardo» vornehmlich auf Personen angewandt. S. v. «discreto» finden wir auch einen Beleg, der «billete discreto» enthält.

cosa engendra [sc. in der Naturordnung] su semejanza», so bestätigt er, daß jedes Seiende seine Natur hat und daraus bestimmte Wirkweisen hervorgehen. Dies bedeutet für ihn in Wirklichkeit, daß sein «ingenium» ein «libro hermoso, gallardo, discreto» schaffen wird.

Wir möchten jetzt auf das sechste Kapitel des ersten Teils hinweisen, in welchem das «Auto-da-Fé» vollzogen und – nach dem Prolog und vor dem Schluß des ersten Teils – schärfste Kritik an den Ritterromanen geübt wird. *In den über «libros de caballerías» ausgesprochenen Urteilen fällt immer wieder die Bezugnahme auf Sprache und Stil auf* – ohne Zweifel ein Zeichen für die Bewertung dieses Kriteriums durch Cervantes. *Florismarte de Hirconia* wird wegen «dureza y sequedad de su estilo» hinabgeworfen¹¹⁹. Den Urtexten erkennt man den Vorrang vor Übersetzungen zu¹²⁰. Für *Palmerín de Inglaterra* gilt: «... las razones, cortesanas y claras, ... guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento¹²¹.» Was die *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* angeht, so heißt es: «... por su estilo, es éste el mejor libro del mundo ...¹²²»

Im sechsten Kapitel des ersten Teils erscheint auch das Thema des Schäferlebens. *Darin besteht zu gutem Teil die Romankunst des Cervantes im Don Quijote, daß es ihm gelingt, verschiedene Lebensarten – das pikareske Dasein, das des Schäfers, das des Ritters – seien sie nun damals wirklich noch gelebt oder nur meditiert worden, in seinem Buche geschickt zu vereinigen.* Man wird daher auch der Meinung Friedrich Schlegels heute noch zustimmen: «Der Roman ist die ursprünglichste, eigenständigste, vollkommenste Form der romantischen Poesie, die eben durch diese Vermischung aller Formen von der alten klassischen, wo die Gattungen ganz streng getrennt wurden, sich unterscheidet. Jene ganz romantische, reich und kunstvoll verschlungene Komposition, wo jede Art von Stil auf die mannigfaltigste Weise wechselt, aus diesen verschiedenen Stilen oft neue Mischungen sich entwickeln, oft das Parodistische sich findet, wenn alte Romane parodiert werden, – findet sich in der höchsten Vollkommenheit in den drei größten Kunstwerken des Cervantes: der *Galatea*, dem *Don Quijote*, dem *Persiles*. Der Stil ist in allen diesen Werken durchaus romantisch¹²³.» Weiter spricht Schlegel von der «weisen Anordnung des ganzen Gewebes der originalsten Dichtungen und einer im reichsten poetischen Schmucke so üppig glänzenden Ausführung der einzelnen, wunderbar harmonisch ineinander verschmolzenen Partien ...»¹²⁴ Im sechsten Kapitel wird beim «scrutinium» auch von der *Gefahr* gesprochen, Don Quijote könne durch die Lektüre der «novelas pastoriles» Schäfer werden¹²⁵.

¹¹⁹ l. c. p. 1052 col. 1.

¹²⁰ l. c. p. 1052 col. 2.

¹²¹ l. c. p. 1053 col. 1.

¹²² l. c. p. 1053 col. 1.

¹²³ *Wissenschaft der Europäischen Literatur* l. c. p. 160.

¹²⁴ *Ibid.* p. 161.

¹²⁵ l. c. p. 1053 col. 2.

Das siebte Kapitel des ersten Teils ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil erst von hier an die Polarität, die kontrapunktische Erzähltechnik in Erscheinung tritt. Sancho Panza gesellt sich zu Don Quijote. Der Begleiter wird ausdrücklich – und nicht weniger als sechsmal in diesem Kapitel – «escudero» genannt und somit erneut wie schon im Prologo auf ein Charakteristikum des Ritterromans Bezug genommen¹²⁶. Sancho Panza spricht von seiner Absicht, auf einem Esel zu reiten. Da schaltet der Erzähler ein: «En lo del asno reparó un poco Don Quijote, imaginando si se le acordaba si algun caballero andante había traído escudero caballero asnalmente ...»¹²⁷. Ein solcher Satz kann und muß Anlaß zur Analyse cervantinischer Sprachkunst sein. Die Konstruktionen mit «lo» (verschiedenster Art) dienen der Beleuchtung deiktischer Intention. (So wird im ersten Kapitel des Romans Don Galaor gelobt, weil er Amadís an Tapferkeit nicht nachsteht ... «en lo de la valentía no le iba en zaga»¹²⁸. Sogleich im nächsten Kapitel stellt Don Quijote Überlegungen zu seinen Waffen an: «En lo de las armas blancas ...»¹²⁹) «reparar» ist ein von Cervantes nicht selten im Sinne von «mirar con cuidado alguna cosa» oder (eher) «reflexionar» gebrauchtes Wort¹³⁰. Die Nebeneinanderstellung «escudero caballero» scheint eine in diesem Zusammenhang sowohl abkürzende als auch scherzhafte zu sein, denn es folgt «asnalmente» (im Sinne von «eselhaft beritten») ¹³¹. Mit Beginn der Begleitung durch Sancho Panza ist im Hinblick auf die sprachliche Formung des Werkes dem bis zum letzten Kapitel des zweiten Teils zu konstatierenden Gegensatz zwischen der «realistischen» Sprache des «escudero» und der «pathetischen» des «caballero» der Weg bereitet.

Wie sehr sich Cervantes mit der Literatur der damaligen Zeit auseinandergesetzt hat, geht aus den Äußerungen Don Quijotes häufig hervor. Kritische Betrachtung kommt an kaum einer Stelle so deutlich zum Ausdruck wie im dreizehnten Kapitel des ersten Teils, wo – das wird freilich nicht gesagt – die petrarkisierende Sprache der Autoren des Goldenen Zeitalters ironisiert wird, indem es heißt:

Aquí dió un gran suspiro Don Quijote, y dijo: – Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a

¹²⁶ I. c. p. 1054 col. 2 – p. 1057 col. 1. (Cf. besonders p. 1056!)

¹²⁷ I. c. p. 1056 col. 1.

¹²⁸ I. c. p. 1038 col. 2.

¹²⁹ I. c. p. 1040 col. 2. Cf. auch «... quédese lo del vengarme a mi cargo.» antwortet Don Quijote dem Pfarrer. (I. c. p. 1055 col. 1.)

¹³⁰ Cf. *Diccionario de Autoridades* (Erste und zweite Eintragung!)

¹³¹ Die Eintragung im *Diccionario de Autoridades* scheint uns nur zum Teil zutreffend zu sein, wenn es heißt: «Neciamente, brutaemente, como asno torpe. Es voz jocosa ...» Erinnerung sich Cervantes beim Gebrauch von «asnal» an Apuleis *met.* 4, 23: «Tandem itaque asinali verecundia ductus ...?»

sus damas; [und nun wird die Kritik an den petrarkisierenden Autoren des Siglo de Oro eingeschaltet] que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blanca nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.¹³²

Friedrich Schlegel hatte bei großer Bewunderung für Petrarca das «Allgemeine und Abstrakte des Inhalts und Stoffs seiner Gesänge» betont¹³³, ja von der «Kälte des kunstreichen Petrarca»¹³⁴ gesprochen. Vielleicht wollte Cervantes die von Petrarca-Imitatoren praktizierte allzu weit getriebene Schematisierung der Schönheitsbeschreibung treffen. Einer offenbar ablehnenden Haltung solcher «descriptio», wie wir sie im soeben eingefügten Abschnitt erkennen, begegnen wir auch in den *Novelas Ejemplares*, etwa im *Licenciado Vidriera*¹³⁵.

Bei Beginn des achtundzwanzigsten Kapitels des ersten Teils des *Don Quijote* wird zum *Kompositionsprinzip* insofern Stellung genommen, als die «digresiones», «menudencias», die Einschübe, die Episoden anvisiert sind. Damit man die Funktion der in Frage kommenden Zeilen und auch die cervantinische Fähigkeit der Schichtenverknüpfung richtig erkennen kann, ist es nötig, zunächst den Rahmen, in den sie eingefügt wurden, zu interpretieren. Cardenio hat, so heißt es im letzten Abschnitt des siebenundzwanzigsten Kapitels seine «tan desdichada como amorosa historia»¹³⁶ beendet. Der Pfarrer will ihm einige «razones de consuelo» sagen¹³⁷. Da hört man die Stimme, die – so lautet es – den vierten Teil der «narración» berichten soll, denn Cide Hamete Benengeli hat den dritten Teil gerade abgeschlossen. Der Leser wird sogleich an den Beginn des *Don Quijote* erinnert. (Cervantes bezeichnet hier bekanntlich sein Werk als eine Übertragung aus dem Arabischen: Der Autor des Originals sei ein Historiker mit Namen Cide Hamete Benengeli.)

Mit den Worten «... le [sc. al Cura] suspendió una voz que llegó a sus oídos que en lastimosos acentos oyeron que decía lo que se dirá en la cuarta parte de esta narración ...»¹³⁸ ist sowohl eine Unterbrechung des gerade erzählten Geschehens vollzogen als auch zugleich eine im Geist des Erzählers akzentuierte zeitliche Differenz zwischen dem bislang Berichteten und dem was später folgt in das Bewußtsein des Lesers gehoben. Ehe sich nämlich die anvisierte Fortsetzung anreihet, scheint dem Erzähler eine – zwischen die im siebenundzwanzigsten Kapitel enthaltene Ankündigung und ihre Realisierung im achtundzwanzigsten Kapitel – eingeschobene längere Bemerkung am Platz zu sein: «Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo Don Quijote de la Mancha pues por haber tenido tan honrosa determinación

¹³² I. c. p. 1074 col. 2.

¹³³ *Wissenschaft der Europäischen Literatur* I. c. p. 151.

¹³⁴ *Geschichte der Alten und Neuen Literatur* I. c. p. 268.

¹³⁵ I. c. p. 882 col. 2: «Otra vez le preguntaron ...»

¹³⁶ I. c. p. 1147 col. 1.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

como fué el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora, en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia...¹³⁹» Diese Bemerkung steht auf einer höheren (nämlich einen Überblick erlaubenden) Ebene als die der «historia». Die das eigentliche «corpus» bildende «historia», deren Wahrheit betont wird und die in sie eingefügten nicht minder wahren «cuentos» vermögen einer Not der Epoche durch «alegres entretenimientos» abzuwehren. Sowohl die den Hauptinhalt des Buches bildende «historia» als auch die in sie eingeflochtenen «cuentos y episodios» haben teil an «veracitas». Es liegt Übereinstimmung des Ausgesagten mit der inneren Überzeugung des Aussagenden vor. Erst nach der Betonung der in «historia» und «cuentos» anzutreffenden *Wahrhaftigkeit* wird der Faden weitergesponnen. Das geschieht wiederum auf eine überraschende Weise, denn die durch «la cual» ausgedrückte, sich auf «la misma historia» beziehende relativische Anknüpfung lenkt erneut auf diejenige Erzählebene zurück, die gerade durch einen Blick auf die Struktur des Gesamtwerks verlassen worden war. «... una voz que llegó a sus oídos, que, con tristes acentos, decía de esta manera . . .» schließt fast wörtlich an das Ende des siebenundzwanzigsten Kapitels an.¹⁴⁰

Die Episode, welche in außergewöhnlicher Weise zur Diskussion angeregt hat, ist die «novela» vom «Curioso Impertinente» (im ersten Teil des *Don Quijote*, Kapitel XXXIII und XXXIV). Wir möchten auf die vielfachen Interpretationen, welche die Einfügung dieses Stücks hervorgerufen hat, nicht ausführlich eingehen, sondern nur daran erinnern, daß Ludwig Tieck, der sich mit dem *Don Quijote* eingehend beschäftigt hat, die mögliche Parallelisierung zwischen dem Geschehen in der «novela» auf der einen Seite und dem der «historia», dem *Don Quijote* auf der anderen als einen Grund für seine Bewunderung des Meisterwerks ansah.¹⁴¹ Denn sowohl Anselmo als auch Don Quijote beabsichtigen mutatis mutandis – jeder auf seine Art – hinter der sie umgebenden (wenn auch nicht als solche anerkannten) Realität eine vermeintlich höhere Wahrheit zu entdecken.¹⁴² Demgegenüber hat Unamuno gerade diese beiden Kapitel des ersten Teils energisch – freilich ohne jede plausible Begründung – abgelehnt. «Si Cervantes no hubiera escrito el *Quijote*, cuya luz resplandeciente baña a sus demás obras, apenas figuraría en nuestra historia literaria sino como ingenio de quinta, sexta o décimatercia fila. Nadie leería sus insípidas *Novelas ejemplares*, como nadie lee su insoportable *Viaje al Parnaso*, o su Teatro. Las

¹³⁹ l. c. p. 1147 col. 1–2.

¹⁴⁰ l. c. p. 1147 col. 2.

¹⁴¹ Cf. A. J. J. Bertrand, *Cervantès et le romantisme allemand*, Paris 1914 p. 134 seqq., 212, 454, 547 seqq. Cf. Anthony Close, *The romantic approach to Don Quijote. A critical history of the romantic tradition in «Quijote-Criticism»*, Cambridge 1977.

¹⁴² Das Ergebnis des Strebens Anselmos kommt in seiner ganzen Tragik dort zum Vorschein, wo es von Lotario heißt: «Consideraba cuán enterado había de quedar Anselmo de que tenía por mujer a una segunda Porcia, y deseaba verse con él para celebrar los dos la mentira y la verdad más disimulada que jamás pudiera imaginarse.» (l. c. p. 1190 col. 2.)

novelas y digresiones mismas que figuran en el *Quijote*, como aquella impertinentísima novela de *El curioso impertinente*, no merecerían la atención de las gentes¹⁴³.» Unamuno glaubt also demzufolge auch nicht daran, daß die «novela» die Wahndee, von der Don Quijote besessen ist, in *ihrer* Weise gewiß, widerspiegeln soll. Erneut wie so oft beweist aber schon die Wortwahl, welches Thema Cervantes auch in diesem Sonderteil seines Werkes beschäftigt hat. Man verfolge den Gebrauch der Termini «deseo» – «prueba» – «empresa» – «experiencia» und in diesem Zusammenhang die *Darstellung des Helden des Curioso Impertinente als eines vom Wahn, vom Zweifel an der Werterfahrung besessenen Menschen*. «... te hago saber, amigo Lotario, [sagt Anselmo] que el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad¹⁴⁴.» Er begibt sich auf den Weg zu einer sein Leben lebenswert machenden Gewißheit. Daß bei aller Möglichkeit der Parallelisierung eine *Differenz* zwischen Don Quijotes Verhalten und demjenigen Anselmos besteht, hat Cervantes, sich selbst ironisch kritisierend, im zweiten Teil des Romans zum Ausdruck gebracht: «Una de las tachas que ponen a la tal historia – dijo el Bachiller [sc. Sansón Carrasco] – es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor Don Quijote¹⁴⁵.» Doch gilt es zweierlei zu bemerken. Die Form «ponen» kann und wird (wie im übrigen aus dem Fortgang des Kapitels zu entnehmen) die Feststellung in sich schließen, daß es stets diesen oder jenen (ein «man») geben wird, der nicht zu voller Zustimmung bereit ist. Sansón Carrasco, der das Urteil des unbestimmten «man» zur Sprache brachte, sagt wenig später – er ist ohne Zweifel das Sprachrohr von Cervantes – «... quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene . . .»¹⁴⁶. Mag es immer einleuchtend sein, daß Cervantes auf die Einwände, die er voraussah, einzugehen versuchte –, es ist wenig wahrscheinlich, daß er selbst an der Kongruenz der eingeschalteten «cuentos» mit der «historia» des Don Quijote zweifelte.

Im siebenundvierzigsten Kapitel des ersten Teiles wird der Stil der Ritterromane unter die Lupe genommen. Im darauf folgenden Kapitel fährt Cervantes fort, sich mit Problemen der Theorie der Dichtkunst zu beschäftigen. Er spricht hier über die Einheiten von Ort und Zeit. Auch das ist für die Kritik am *Don Quijote*, die in späteren Jahrhunderten geübt wurde, von Bedeutung.

Wir möchten noch einige für das Verständnis des ganzen Werks aufschlußreiche Texte des zweiten Teiles der Aufmerksamkeit empfehlen (und danach auf *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* eingehen). Zunächst erfordert das erste

¹⁴³ *Obras Completas*, Tomo III, Madrid 1958, p. 852 (Der Aufsatz ist betitelt: «Sobre la lectura e interpretación del «Quijote»»).

¹⁴⁴ l. c. p. 1174 col. 2. Hervorhebung durch Verfasser dieser Literaturgeschichte.

¹⁴⁵ l. c. p. 1283 col. 2.

¹⁴⁶ l. c. p. 1284 col. 2.

Kapitel Beachtung. Es ist «De lo que el cura y el barbero pasaron con Don Quijote cerca de su enfermedad» überschrieben. In dieses Kapitel ist nämlich wiederum, wie so oft, eine Anekdote, eine Geschichte eingeflochten, die der «Barbier» erzählt. Don Quijote hatte davon gesprochen, daß ein einziger fahrender Ritter möglicherweise die ganze Macht der Türken zugrunderichten könne, als seine Nichte die Befürchtung äußerte: «¡Que me maten si no quiere mi señor volver a ser caballero andante!» «A lo que dijo Don Quijote: – Caballero andante he de morir, y baje o suba el turco cuando él quisiere y cuando poderosamente pudiere; que otra vez digo que Dios me entiende. A esta sazón dijo el Barbero» (und nun folgen die wichtigen Worte, in denen Cervantes durch den Mund des «barbero» seine Meinung zur Komposition des Don Quijote – zwischen den Zeilen – zum Ausdruck bringt): «Suplico a vuestras mercedes que se me dé licencia para contar un cuento breve que sucedió en Sevilla; que, por venir aquí como de molde, me da gana de contarle¹⁴⁷.» *Ein solches «venir como de molde» nimmt Cervantes – das läßt sich an vielen Ausdrücken, die er gebraucht, nachweisen – für alle eingefügten «episodios» und «cuentos» in Anspruch.* Das Thema des die Realität nicht erkennenden Menschen – so stellen wir fest – taucht in einem Einschub schon in der «novela» *El Curioso Impertinente* auf. Es erscheint – erneut in variiert Form – in der Geschichte des «barbero». Dieser erzählt von einem «licenciado», der im Narrenhaus zu Sevilla lebte und als angeblich geheilt entlassen wird. Er spricht kurz vor Antritt des Wegs in die Freiheit mit einem anderen Insassen der «casa de los locos», von dem er sich verabschiedet, und fällt, als dieser sich als Jupiter ausgibt, sogleich wieder in seinen Wahn zurück. Zum «capellán», der ihn mitnehmen wollte, sagt er: «No tenga vuesa merced pena, señor mío, ni haga caso de lo que este loco ha dicho; que si él es Jupiter y no quiere llover, yo, que soy Neptuno, el padre y el dios de las aguas, lloveré todas las veces que se me antoje y fuere menester¹⁴⁸.» Die Erzählung schließt: «... desnudaron al licenciado, quedóse en casa, y acabóse el cuento¹⁴⁹.» Daß es, wie oben erwähnt, erforderlich ist, auf die Kompositionsin-tention von Cervantes gerade hier zu achten, ergibt sich aus dem nun anschließenden Abschnitt. «– Pues ¿éste es el cuento, señor Barbero – dijo Don Quijote –, que por venir aquí como de molde, no podía dejar de contarle?» ruft Don Quijote, der den Sinn des Vorgetragenen durchschaut hat, aus. Er wiederholt die vom «barbero» ausgesprochene Formel «como de molde». Während sie aber das erste Mal (also noch vor Beginn der Erzählung) in einem behandelnden Satz eingeschaltet wurde – gewiß nicht ohne den Hintergedanken, zu Don Quijote eine Parallele zu ziehen –, wiederholt dieser sie erbot in seiner Frage. Gerade in dieser Wiederholung zeigt sich der Widerspruch dessen, auf den der «cuento» gemünzt war, und vielleicht legt er in das Wörtchen «como» noch den Protest dagegen, «als ob» ein Vergleich überhaupt möglich sei. Jedenfalls erkennt man: Cervantes läßt es bei Einfügung der Geschichte nicht mit dem

¹⁴⁷ l. c. p. 1275 col. 1.

¹⁴⁸ l. c. p. 1276 col. 2.

¹⁴⁹ Ibid.

von uns bislang angedeuteten Rahmen (Bitte um Aufmerksamkeit zu Beginn – Protest Don Quijotes nach Abschluß) bewenden. Denn Don Quijote erweitert sein Aufbegehren. «Yo, señor Barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo ...»¹⁵⁰, fällt aber nach dieser seine angebliche Verständigkeit betuernden Aussage unverzüglich in den Wahn des «caballero andante» zurück und stellt sich damit in eine Reihe mit demjenigen, der kurz vor der Entlassung aus der «casa de los locos» wieder hineingeführt werden mußte.

Die Geschichte des «ingenioso hidalgo» – wir deuteten es schon mit der Nennung der Namen L. Tieck und F. Schlegel an – hat die deutsche Romantik zu vielen Überlegungen – zum Teil sehr gegensätzlicher Art – angeregt. Diese Überlegungen knüpfen in nicht geringem Grade an den zweiten Teil des Don Quijote an, weil in ihm das geschieht, was man als «Kritik des dichterischen Werkes im dichterischen Werk» bezeichnen könnte, als Erkenntnis der Unangemessenheit dichterischer Aussage, auch als «romantische Ironie». Wie realisiert Cervantes im zweiten Teil seines *Don Quijote* diese Kritik? Zu Don Quijote und Sancho Panza treten im zweiten Teil viele andere Personen hinzu, unter ihnen beispielsweise Sansón Carrasco. Deshalb heißt die Überschrift des dritten Kapitels des zweiten Teils: «Del ridículo razonamiento que pasó entre Don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco.» Wir sehen die Bedeutung dieses Kapitels und der folgenden einmal darin, daß Don Quijote und Sancho Panza den ihnen nunmehr beigesellten Gestalten, etwa Sansón Carrasco (und später dem Herzogspaar) als literarische Figuren erscheinen. Daher begrüßt der «bachiller» Don Quijote mit den Worten: «Bien haya Cide Hamete Benengeli que la historia de vuestras grandezas dejó escrita ...»¹⁵¹ Im Gespräch zwischen Don Quijote, Sancho Panza und Sansón Carrasco nimmt «verdad» (wie allein der häufige Gebrauch des Wortes beweist) einen großen Platz ein, und es ist Sancho, der sie mit besonderem Nachdruck einführt: «Ahí entra la verdad de la historia ...» sagt er¹⁵², nachdem bemerkt wurde, der Meinung einiger Leser zufolge hätte man die Don Quijote verabreichten Prügel nicht alle aufzählen sollen. An dieser Stelle kommt das Problem «verdad» intensiv zur Sprache, wobei «verdad del poeta» und «verdad del historiador» unterschieden werden. Don Quijote vertritt die Auffassung, daß «acciones», die «la verdad de la historia» nicht verändern (also etwa die ihm zuteilgewordenen «palos») nicht berichtet zu werden brauchen. Er beweist das so: «A fé que no fué tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero¹⁵³.» Die Aussage bedeutet, daß eine genauere Schilderung sowohl Aeneas als auch Odysseus in weniger günstigem Licht hätten erscheinen lassen. So wäre

¹⁵⁰ Ibid. Die Erzählung des «barbero» könnte in einer Sonderstudie auf den reichhaltigen Wortschatz der «locura» untersucht und dann eine Verbindung zu den in allen Teilen des *Don Quijote* vorhandenen semantisch verwandten Termini hergestellt werden.

¹⁵¹ l. c. p. 1281–1282.

¹⁵² l. c. p. 1282 col. 2.

¹⁵³ Ibid.

er, Don Quijote – das ist der aus solchem Vergleich zu ziehende Schluß – auch in besserer Perspektive beleuchtet worden, wenn man nicht ausführlich über die Schläge, die er bekommen, berichtet hätte. Er gibt also Sancho Panza, der gerade von Wahrhaftigkeit gesprochen, nicht Recht. Sansón Carrasco vollzieht, nachdem er Don Quijotes Vergleich mit «Así es» gebilligt hat, nun die Trennung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung. *Der Dichter erzählt die Dinge «como debían ser», der Historiker «como fueron»*¹⁵⁴. Es bleibt die Frage, ob er die «historia» um Don Quijote als Werk eines «poeta» oder eines «historiador» ansieht¹⁵⁵.

Man darf mit Recht behaupten, daß Cervantes selbst sich im dritten Kapitel dieses zweiten Teiles mit den Kritikern seines Romans auseinandersetzt, denn es wird von drei sprechenden Personen – Sansón Carrasco, Don Quijote und Sancho Panza – über den ersten Teil gesprochen. Auf welcher *verschiedenartige* Weise, innerhalb eines Werkes selbst, dieses in spielerisch-überlegener Position beurteilt wird, zeigt der Anfang des vierundzwanzigsten Kapitels. Der Leser sieht sich plötzlich der Meinung des angeblichen arabischen Gewährsmannes hinsichtlich des Erlebnisses Don Quijotes in der Cueva de Montesinos gegenüber. Cide Hamete Benengeli, nicht eine der handelnden Personen, äußert Zweifel an der «puntualidad» des gerade vorher Geschilderten. «No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso Don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito ...»¹⁵⁶. Der besonders stark zum Ausdruck gebrachte Zweifel (weder «dar a entender» noch «persuadir» ist möglich) wird dadurch begründet, daß – so heißt es – eine Differenz zwischen dem zuletzt und dem davor Berichteten festzustellen sei. Die «grande aventura» in der Höhle des Montesinos liegt außerhalb der «términos razonables», wohingegen die anderen Abenteuer «contingentes y verosímiles» waren¹⁵⁷. *Es ist also eine Hierarchie von Geschehnissen errichtet, denen ein «contingere» zugeschrieben werden kann und solchen, bei denen das nicht der Fall ist.* Da Don Quijote als «el más verdadero hidalgo» gilt¹⁵⁸ bleibt dem «primer autor»¹⁵⁹ keine andere Möglichkeit als sich des Urteils zu enthalten und es dem Leser zu überlassen. *Man sieht, wie hier scheinbar auf eine Erkenntnis der Wahrheit verzichtet wird – scheinbar, denn alle Abenteuer sind in gleichem Maße «contingibles» beziehungsweise «fuera de los términos razonables»*¹⁶⁰.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Wollen wir ein weiteres Beispiel für die Literarisierung der Personen des cervantinischen Romans anführen, so können wir auf das, was die Herzogin zu Sancho Panza sagt, hinweisen: «Ahora que estamos solos y que aquí no nos oye nadie, querría yo que el señor gobernador me asolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran Don Quijote anda ya impresa ...» (I. c. p. 1388–1389 [Kapitel XXXIII des zweiten Teils]). – Cf. Helena Percas de Ponsetti, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*. T. I. 2. Madrid 1975.

¹⁵⁶ I. c. p. 1355 col. 2.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ I. c. p. 1355 col. 1.

¹⁶⁰ I. c. p. 1355 col. 2.

Wir deuteten an – und damit kommen wir an das Ende der Erklärung einiger, die «historia» prägender Textstellen des zweiten Teiles des *Don Quijote* – daß der herzogliche Hof eine Art Mittelpunkt von Ereignissen darstellt. In der Tat sind die Abenteuer, in denen das Herzogspaar eine Rolle spielt, über viele Kapitel verstreut. In ihnen wird ein *konstitutives Element des Romans* zum Tragen gebracht, nämlich das der «burla». Wir wollen zum Verständnis dieses Elementes die Struktur des dreiunddreißigsten Kapitels erläutern. Die Herzogin fragt Sancho Panza, warum er Don Quijote die Begegnung mit Dulcinea vorgelogen habe «... siendo todo burla y mentira ...»¹⁶¹. Der «escudero» antwortet, er halte seinen Herrn für «mentecato»¹⁶² und glaube nicht an die Verzauberung Dulcineas. Darauf bittet die Herzogin ihn, ihr «aquel encantamiento o burla» zu berichten¹⁶³. Nachdem er dies getan, beginnt Sanchos Gesprächspartnerin ihr eigentliches Spiel. Sie redet ihm ein, sein Verhalten Don Quijote gegenüber, sein «burlar» habe guten Grund in wirklicher Verzauberung. Es gelingt ihr nach und nach, «burla» für Wirklichkeit halten zu lassen und so die Möglichkeit für ein Possenspiel mit Don Quijote zu erhalten. Nach solcher *Vorarbeit mit den Nuancen des «burla»-Begriffs* kann nun auch das Kapitel beendet werden: «... entre los dos [sc. duque y duquesa] dieron traza y orden de hacer una burla a Don Quijote, que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco; en el cual le hicieron muchas, tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen»¹⁶⁴. *Die Parallelisierung von «burla» und «aventura» ist erreicht, die Basis für eine Aneinanderreihung spezifisch gearteter Ereignisse.* Es zeigt sich erneut, wie der große Cervantes Kultur und Literatur der vor ihm liegenden Epochen verhaftet war, denn wir wissen aus dem *Cortegiano* des Castiglione, daß zum Leben der Hofleute die «burla» gehörte¹⁶⁵.

Noch zu Lebzeiten des Cervantes erschien (Tarragona 1614) ein *apokrypher* zweiter Teil, von einem gewissen Alonso Fernández de Avellaneda geschrieben, über dessen Persönlichkeit man bis heute nichts weiß¹⁶⁶. Diese Tatsache benutzt Cervantes im 59. Kapitel des zweiten Teils wiederum zu Betrachtungen, die für die Einsicht in die Struktur seines Romans wichtig sind. Don Quijote und Sancho Panza treffen zwei Persönlichkeiten, don Juan und don Jerónimo. Sie alle unterhalten sich längere Zeit über Avellanedas *Don Quijote*.

¹⁶¹ I. c. p. 1389 col. 1.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ I. c. p. 1392 col. 1. Kritik (des Autors des *Don Quijote* selbst?) an dem Verhalten des Herzogspaares ist in das 70. Kapitel des zweiten Teils eingebettet, wo es heißt: «Y dice más Cide Hamete Benengeli que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahinco ponían en burlarse de dos tontos.» (I. c. p. 1511 col. 1.)

¹⁶⁵ Baldassar Castiglione, *Il Cortegiano*. A cura di Giuseppe Prezzolini. Milano-Roma 1937, p. 180–237 (= II, XLII–C).

¹⁶⁶ *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha que contiene su tercera salida*. Cf. St. Gilman, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*. Con prólogo de A. Castro. México 1951. – Cf. auch P. Hazard, op. cit. p. 178 seqq. und J. G. Fucilla, «The Role of the «Cortegiano» in the Second Part of «Don Quijote», *Hispania* 33. 1950, p. 290–296.

Nun ist es ohne Zweifel Cervantes, der durch den Mund Don Quijotes und Sancho Panzas spricht. Bevor die Mängel der «imitatio» aufgedeckt werden, sagt don Juan (und gibt auch damit die Ansicht des Autors des echten Werkes wieder): «... no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena¹⁶⁷.» Gerade dadurch aber, daß in den folgenden Diskussionen der Nachahmer nur negativ beurteilt werden kann, erhält das vernichtende Urteil – durch die vorhergehende Sentenz – sein ganzes Gewicht. Zwei Aussagen innerhalb der Kritik an Avellaneda Buch möchten wir der Aufmerksamkeit besonders empfehlen. Die beiden Edelleute gelangen nicht zu einer klaren Einsicht in das Wesen Don Quijotes: «Aquí le tenían por discreto, y allí se les deslizaba por mentecato, sin saber determinarse qué grado le darían entre la discreción y la locura¹⁶⁸.» *Damit wird auch hier wie an anderen Stellen jede einseitige Charakterisierung als Narr ad absurdum geführt und zugleich aufs deutlichste erkennbar, wie tief Cervantes in die Probleme der menschlichen Psyche eingedrungen ist.* Die höchste Ironie in diesem Abschnitt des 59. Kapitels zeigt sich dort, wo Don Quijote sich weigert, Avellaneda wirklich zu lesen (er hatte ja eigentlich nur ein «hojear» vollzogen¹⁶⁹), damit dieser nicht mit Freude daran denken könne, er sei gelesen worden¹⁷⁰.

Betrachten wir noch den Schluß des «Ritterromans», das 74. Kapitel des zweiten Teils! Der Held des cervantinischen Meisterwerks beweist, daß er zu einem selbständigen Gestalten des eigenen Todes, zu einer *Ethik des Sterbeaktes* fähig ist. Der zu Tode kranke und noch in seiner Torheit befangene Don Quijote fällt, wie man weiß, in einen mehr als sechsstündigen Schlaf. Er wacht auf und lobt gesundet die Barmherzigkeit Gottes. Seine Heilung aber ist eine solche des Geistes und stellt sich als ein Verschwinden der Täuschungen, die während des Lebens echte Erkenntnis verdunkelten, als eine Art Ent-täuschung, als «desengaño» dar. Nun will er, den man bislang nicht als vernünftigen Menschen angesehen hat, den Tod vernünftig bestehen. «Yo me siento, Sobrina, a punto de muerte; querría hacerlo de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase renombre de loco ...¹⁷¹.» «desengaño» also heißt für Don Quijote nicht Weltflucht während des Lebens, sondern Ent-täuschung vor dem Beginn des Sterbens. Auch «desengaño» und «muerte» – das zeigt sich hier wie zum Beispiel bei Luis de León und Quevedo – sind Begriffe, die aufs engste zusammengehören. Mein Tod – führt Don Quijote aus – soll das, was man bisher zu meinem Nachteil von mir berichten konnte, zu meinem Nutzen gereichen lassen, denn in einer so kritischen Lage darf man nicht mit seiner Seele scherzen¹⁷². Bei dieser Ankündigung des Lebensendes wird folgende Charakterisierung des Helden vollzogen, welche auch eine Hilfe für die richtige Interpretation des hier in Rede stehenden Werkes

¹⁶⁷ l. c. p. 1476 col. 1.

¹⁶⁸ l. c. p. 1477 col. 1.

¹⁶⁹ l. c. p. 1476 col. 2.

¹⁷⁰ l. c. p. 1477 col. 2.

¹⁷¹ l. c. p. 1521 col. 2.

¹⁷² Ibid.

der spanischen Literatur gibt: «Estas nuevas dieron un terrible empujón a los ojos preñados de Ama, Sobrina y de Sancho Panza, su buen escudero, de tal manera, que les hizo reventar las lágrimas de los ojos y mil profundos suspiros de pecho ...¹⁷³» Nun folgt etwas besonders Wichtiges: «porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho, en tanto que Don Quijote fué Alonso Quijano el Bueno a secas, y en tanto que fué don Quijote de la Mancha, fué siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no sólo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían¹⁷⁴.» Es wird also über den so lange vom Wahn besessenen Helden ein Urteil gefällt, das ihn als guten Menschen vor die Augen des Lesers führt. Daraus darf man den Schluß ziehen, daß die Parodie auf den Ritterroman nicht bedeutet, es solle der Kampf für eine Idee, dem sich jemand mit all seiner Kraft verschrieben hat, parodiert werden. Mit der tätigen Art des Bestehens der schwersten Stunden stimmt auch die Aufforderung des Knappen Sancho Panza an seinen Herrn überein, sich nicht, ohne daß ihn wirklich jemand töte, vom Tode hinwegnehmen, «sich sterben zu lassen», wie es im Text heißt («dejarse morir»¹⁷⁵). Aus der hier in wenigen Worten versuchten Erläuterung eines Teils des 74. Kapitels, die dasjenige Tun hervorhob, welches eine lange Irrfahrt bewußt umwertet, aus dem höchstpersönlichen, aktiven und langsamen, aber sicheren Vorwärtsschreiten des Helden geht hervor, daß nicht nur seine Nichte, der Pfarrer, Sansón Carrasco und der Notar ihn für verwandelt halten, sondern Don Quijote sich selbst. Er ist in Wirklichkeit vernünftig geworden. Daß eine Zeit, in der «heroische Gehobenheit des Lebensstils» herrschte, in der, wie etwa bei Calderón, Entscheidungskraft und Willensfreiheit Maßstäbe für den sittlichen Wert des Menschen darstellten, das Sterben als «actus» sah, ist leicht verständlich. Wesentliche Kraftquelle im Kampf gegen alle Hoffnungslosigkeit, gegen dumpfes Ertragen der Universalität des Todes als über allem Irdischen waltendes Gesetz war im Spanien des Goldenen Zeitalters, wie in frühchristlicher Zeit, die Anerkennung des «Verhältnisses der geschöpflichen Personalität des Menschen zu dem einen wahren Gott»¹⁷⁶. «... der hohe Cervantes, auch als Greis und in der Agonie noch freundlich und voll von zartem Witz ...» [Friedrich Schlegel] läßt Don Quijote als Geheilten scheiden¹⁷⁷.

¹⁷³ l. c. p. 1522 col. 1.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ l. c. p. 1522 col. 2.

¹⁷⁶ Cf. zu den letzten Darlegungen H. Flasche, «Spanische Todeterminologie im Goldenen Zeitalter», *Konkrete Vernunft. Festschrift für Erich Rothacker*, Bonn 1958 p. 427–428. (Dort befindet sich der Nachweis der eingeschmolzenen Zitate!)

¹⁷⁷ Zu diesem Zitat cf. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1978 p. 539. Was neuere Literatur zum *Don Quijote* angeht, so weisen wir auf folgende Publikationen hin: *Don Quijote. Forschung und Kritik*. Hrsg. v. H. Hatzfeld, Darmstadt 1968; A. F. Baker, «A New Look at the Structure of «Don Quijote»» *Revista de Estudios Hispánicos*, 7, 1973, p. 3–21; F. Márquez-Villanueva, *Personajes y Temas del Quijote*. Madrid 1975; J. B. Avallé-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid 1976; A. Close, *The Romantic Approach to «Don Quijote*, Cambridge 1978; V. Gaos, *Cervantes: Novelista, Dramático, Poeta*, Barcelona 1979.

Das zuletzt publizierte Werk des Cervantes (an dem er wohl seit 1605 gearbeitet hatte) ist der posthum erschienene «byzantinische» Roman *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, der schon im Novellenprolog des Jahres 1613 erwähnt wurde¹⁷⁸. In dieser «Historia Septentrional» wird, so meinen wir, eine Art christlicher Abenteuerroman geboten. Das ließe sich an sehr vielen Stellen – nicht zuletzt auch am Wortgebrauch – zeigen¹⁷⁹. Friedrich Schlegel hat eine auch heute noch gültige Unterscheidung zwischen der Geschichte von Don Quijote und Sancho Panza auf der einen, der von Persiles y Sigismunda auf der anderen ausgearbeitet¹⁸⁰. In vielen Bereichen läßt sich das später veröffentlichte Buch des Cervantes mit dem früheren und bekannteren parallelisieren. Was die Komposition angeht, so bieten beide manchmal ein leicht verwirrendes Bild, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* freilich mehr als *Don Quijote*. Die Fülle der eingestreuten Erzählungen ist erstaunlich groß. Als Beweis dafür weisen wir nur darauf hin, daß Periandro, der Hauptheld, erst gegen Ende des zweiten Buches von *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* den Bericht seiner Erlebnisse an den Punkt gebracht hat, wo der Roman beginnt. Enge Verwandtschaft mit früheren Werken des Cervantes läßt sich an stilistischen Phänomenen beobachten. So hat die Bildung der Perioden in *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* viel mit den Schäferpartien des *Don Quijote* und vor allem mit denen der *Galatea* gemein. Man kann zeigen, daß superlativische Ausdrucksweise im Spätwerk ebenso häufig ist wie in der «novela pastoril».

Da *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* ein auch Kennern der spanischen Literatur weit weniger vertrautes Werk als die Geschichte von Don Quijote ist, wollen wir ihm nach den schon vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen noch einige Überlegungen widmen. Cervantes ordnet sich mit seiner «Historia Septentrional» in eine Tradition ein, die an die zehn Bücher der äthiopischen

¹⁷⁸ Wir benutzten das unter der Signatur R 32251 in der Biblioteca Nacional Madrid aufbewahrte Exemplar (Barcelona 1617).

¹⁷⁹ Zur Sprache von Cervantes cf. Anm. 104 und dann L. Wistén, *Etude sur le style et la syntaxe de Cervantès*. Lund 1901–1906, 2 vols.; J. Cejador y Frauca, *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha»* Madrid 1905–1906, 2 vols.; *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1. Edición crítica con ... diccionario de todas las palabras usadas ... por C. Cortejón, Continuada por J. Givanel y Mas y J. Suñé Benages. Madrid 1905–1913, 6 vols.; M. de Toro y Gómez, «La lengua de Cervantes», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, No. 32–33, 1916, p. 157–189; H. Hatzfeld, «Reflexe der Gegenreformation in Sprache und Stil des Quijote.», *Miscelânea de Estudos em honra de Dona C. Michaëlis de Vasconcelos*. Coimbra 1933, p. 281–302; R. Predmore, *An Index to Don Quijote, including proper namens and notable matters*. New Brunswick 1938; J. Camón Aznar, *Don Quijote en la teoría de los estilos*, Zaragoza 1949; C. Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid 1962; A. Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid 1978. Cf. auch Anmerkung 202.

¹⁸⁰ «Die späteste Frucht dieses mit ewig jugendlicher poetischer Schöpferkraft so reich behafteten Geistes ist der PERSILES. Eine Geschichte religiösen Inhaltes, die sich durch mancherlei sonderbare Verschlingungen aus der Ferne des dunkelsten Nordens nach dem warmen, heiteren Süden hinzieht und in Rom, dem herrlichen Mittelpunkt der gebildeten Welt endigt. Im PERSILES sind mehr eine idealische Welt und idealische Menschen dargestellt. Es ist dies Werk dem höheren religiösen Gefühl so ausschließend gewidmet wie DON QUIJOTE dem Witz und GALATEA der Liebe.» (*Wissenschaft der Europäischen Literatur* I. c. p. 161.)

Geschichte von Theagenes und Charikleia des Heliodoros von Emesa (3. Jahrhundert n. Chr.) anschließt. In dieser Tradition steht auch Lope de Vega mit seinem Liebesroman *El Peregrino en su Patria* (1604), der die Erlebnisse des Pánfilo de Luján in Spanien und Nordafrika schildert. Sowohl Lope de Vega als auch Cervantes wollten – jeder war es in seiner Art – ein neuer Heliodor sein.

Die von Cervantes geschriebene Geschichte (der eine auf den 19. April 1616 datierte, das Ende des eigenen Lebens mit den vielzitierten Worten «Puesto ya el pie en el estribo» ins Auge fassende «Dedicatoria» vorangestellt ist)¹⁸¹ gestaltet aufgrund zahlreicher Quellentexte eine Fülle von vielfach ineinander verschlungenen, in die Zeit um 1550 zu legenden Begebenheiten. *Das immer wieder eingeflochtene Schlüsselwort «peregrino»* läßt die Atmosphäre, in die alle Ereignisse und Erlebnisse getaucht sind, erkennen. Schon die Überschrift des ersten Kapitels des ersten Buches – es sind deren vier – zeigt dem Leser die Eigenart des Textes: «Sacan a Periandro de prisión; échanle al mar en una balsa; corre tormenta y es socorrido en un navío¹⁸².» Periandro wird von dem Dänenfürsten Arnaldo, der in Auristela verliebt ist, gerettet und sagt ihm, er wolle bei der Suche nach dem jungen Mädchen, das er selbst liebt, helfen. Erscheint der Untertitel der Geschichte («Historia Septentrional») unter anderem auch bereits zu Beginn dadurch gerechtfertigt, daß ein im Norden beheimateter Fürst eine maßgebende Rolle spielt, so erweist sich die *Charakterisierung des Persiles als christlicher Roman* schon dadurch, daß im sechzehnten Kapitel des ersten Buches der Wunsch Periandros und Auristelas, der beiden im Mittelpunkt des Geschehens stehenden Personen, nach Rom, dem Zentrum der Christenheit, zu gelangen, in folgenden Worten Periandros deutlich zum Ausdruck kommt: «Mi hermana [Periandro hat Auristela als seine Schwester ausgegeben] y yo vamos, llevados del destino y de la elección, a la santa ciudad de Roma, y hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno ni libertad para usar de nuestro albedrío. Si el Cielo nos llevare a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaremos en disposición de disponer de nuestras hasta ahora impedidas voluntades, y entonces será la mía toda empleada en servirte¹⁸³.» *In welchem Ausmaß das Erreichen Roms als lenkendes Anliegen angesehen wird, ergibt sich aus der Bezeichnung der treibenden Kräfte «destino» und «elección». Es ist den beiden «peregrinos» offenbar von der göttlichen Vorsehung eine hohe Aufgabe zuerteilt («destino»!)*¹⁸⁴.

¹⁸¹ I. c. p. 1527.

¹⁸² I. c. p. 1529 col. 1. Die Untersuchung der Namen in den cervantinesischen Werken gehört (wie die Zusammensetzung der Personalkataloge) zu den interessantesten Problemen der Cervantesphilologie. Hat der Autor bei «Periandro» an «Periandrus», einen der sieben (von Gellius in *Noctes Atticae* [16, 9, 4] und von Hyginus in den *Fabulae* [221] genannten) Weisen gedacht? Wie sind die anderen Namen (zum Beispiel Auristela, Persiles, Sigismunda) zu deuten? In der *Galatea* finden wir «Pransiles». Liegt bei «Persiles» vielleicht eine Kontamination von «Perseus» und «Pransiles» vor? Spielt bei der Wahl des Namens «Sigismunda» die ferne Erinnerung an den Burgunderkönig «Sigismundus» († 524) eine Rolle? – Cf. nun Eugene Charles Torbert, *Cervantes' Place Names*, London 1978.

¹⁸³ I. c. p. 1561 col. 1.

¹⁸⁴ Cf. *Diccionario de Autoridades*: «Destino. La providencia superior que ordena y determina las cosas a sus fines.» (Erste Eintragung!)

Daß sich erst in Rom der volle Sinn ihrer Existenz erschließen wird, ergibt sich aus dem Hinweis, daß ihnen vorher «ser alguno» fehlt. Auch gewährt erst die in der heiligen Stadt beheimatete Kraft den richtigen Gebrauch ihres «liberum arbitrium»¹⁸⁵. Arnaldos Begehren, Auristela zur Frau zu bekommen, gelangt nicht ans Ziel. Aber auch Periandro und Auristela sind vorerst noch weit vom Endpunkt ihrer Reise entfernt. Die Überschrift des neunzehnten Kapitels deutet es an: «Donde se da cuenta de lo que dos soldados hicieron, y la división de Periandro y Auristela.»

Wie im *Don Quijote*, so greift auch im *Persiles* der Autor selbst in die Kette der Geschehnisse ein und betrachtet seinen «modus procedendi» mit der ihm vertrauten Selbstironie. So wäre er (heißt es zu Beginn des zweiten Buches) unter Aufgabe seines Berufs als «historiador» fast zum Darsteller von «celos» geworden – und doch findet er zur «verdad del caso» zurück¹⁸⁶. Wie Cervantes sich der Spannungstechnik bedient, ergibt sich aus dem siebten Kapitel des zweiten Buchs¹⁸⁷ dort, wo Periandro Auristela erblickt und sagt: «Señora, mírame bien, que soy yo Periandro, que fuí el que fué Persiles y soy el que tu quieres que sea Periandro»¹⁸⁸.» Periandro heißt also – und dies erfährt der Leser erst hier – in Wirklichkeit Persiles.

Im ersten Kapitel des dritten Buches gelangen die «peregrinos» nach Portugal, im zweiten nach Spanien, im dreizehnten nach Frankreich.

Im «razonamiento» zu Beginn des vierten Buches, im Gespräch zwischen Periandro und Auristela steigt die *Romsehnsucht* zu ihrem Gipfel empor: «Ya los aires de Roma nos dan en el rostro; ya las esperanzas que nos sustentan nos bullen en las almas; ya, ya hago cuenta que me veo en la dulce posesión esperada.» ruft Periandro aus¹⁸⁹. Er redet Auristela dann mit Sigismunda an, sie ihn mit Persiles. In diesem Wechsel der Namen – der Autor berichtet über die Unterhaltung zwischen Periandro und Auristela, die die Unterhaltung Führenden reden sich mit ihrem eigentlichen Namen an – bleibt nach dem Willen von Cervantes eine durch den Roman aufrecht erhaltene doppelte Sicht gewahrt: Die Hauptpersonen treten sowohl (und das in erster Linie) in der ihnen zugeordneten Rolle als auch in der ihnen von ihrem Ursprung her eigenen Individualität auf. Endgültige und umfassende Aufklärung erfolgt aber erst im zwölften Kapitel des vierten Buchs: «Donde se dice quién era Periandro y Auristela.» Periandro hört plötzlich fremde Laute an sein Ohr dringen. Es sind solche der «lengua de Noruega»¹⁹⁰. Der Sprechende – es ist sein Erzieher Serafido – berichtet, indem er Virgils Worte aus dem ersten Buch

¹⁸⁵ Cf. zum «liberum arbitrium» Ciriaco Morón Arroyo, *Nuevas Meditaciones del Quijote*, Madrid 1976, p. 116–121. Die interessanten Ausführungen des Autors zur Scholastik im Denken des Cervantes müßten noch durch genaue statistische Untersuchungen gestützt werden. Man denke allein an den Begriff «iustitia»!

¹⁸⁶ I. c. p. 1576 col. 1.

¹⁸⁷ Seinen Inhalt können wir hier im Hinblick auf das Problem des Umfangs nicht wiedergeben.

¹⁸⁸ I. c. p. 1590 col. 1.

¹⁸⁹ I. c. p. 1686 col. 2.

¹⁹⁰ I. c. p. 1709 col. 2.

der *Georgica* zitiert¹⁹¹, vom Sohn des Königs von Thule, Persiles und von Sigismunda, der Tochter der Königin Eusebia von Frislanda. Er sei von Lissabon aus zwei Pilgern gefolgt. «Yo, desde Lisboa, donde me desembarqué, traigo noticia de Persiles y Sigismunda, porque no pueden ser otros una peregrina y un peregrino de quien la fama viene pregonando tan grande estruendo de hermosura, que, si no son Persiles y Sigismunda, deben de ser ángeles humanados»¹⁹².» Durch den Gesprächspartner Serafidos, Rutilio, ergibt sich darauf die Identität der beiden Pilger, denn Rutilio sagt, da er die Übereinstimmung sogleich erkennt: «Si, como los nombras ... Persiles y Sigismunda, los nombras Periandro y Auristela, pueda darte nueva certísima de ellos, porque ha muchos días que los conozco, en cuya compañía he pasado muchos trabajos»¹⁹³.» Schon im achten Kapitel des ersten Buchs nämlich hatte Rutilio Periandro und Auristela seine «Geschichte» erzählt. Er ist nunmehr – so hat ein großer Künstler es gefügt – in der Lage, die zu einem Ende drängende «historia» der Erlebnisse der beiden Protagonisten mit dem Anfang der Ereignisse zu verbinden. Eine solche nach vielen «retardaciones» vollzogene «concatenatio» prägt auch – neben vielen anderen schon aufgewiesenen Glanzpunkten – die späteste Schöpfung des Cervantes zum Meisterwerk.

Das letzte Kapitel schildert den Tod Maximinos, des Bruders Persiles', der vorher aber noch die Kraft aufbringt, die Hände der beiden Liebenden ineinanderzulegen.

Wie sehr Cervantes den christlichen Charakter der wunderbaren Geschichte, die er erfand, betonen will, ergibt sich – ganz abgesehen von der immer wieder vor die Augen des Lesers geführten Pilgerreise zweier «viatores» – auch aus zahlreichen kleinen Bausteinen. «Dejóse caer del coche (heißt es gegen Ende des Romans von Maximino) sobre los brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislanda, y en su imaginación también reina de Tile; que estas mudanzas tan extrañas caen debajo del poder de aquella que comunmente se llama Fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del Cielo»¹⁹⁴.» Man lese auch, um die Bedeutung des zuletzt veröffentlichten Werkes von Cervantes als eines betont christlichen zu ermessen, den Abschluß des Prologs, der ihn am Ende seines Lebensweges zeigt: «¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos: que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!»¹⁹⁵»

Der hier in kurzen Zügen besprochene Roman war von Cervantes, wie man annehmen darf, schon im ersten Teil des *Don Quijote* anvisiert worden und zwar dort, wo er die «fabulas ... milesias» den «fábulas apólogos» gegenüber-

¹⁹¹ I, 29–30: «... ac tua nautae / numina sola colant, tibi serviat ultima Thule» (Virgil bezieht sich auf Caesar – cf. tua numina!)

¹⁹² I. c. p. 1711 col. 1. Hervorhebung durch den Verfasser dieser Literaturgeschichte!

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ I. c. p. 1713 col. 2. Hervorhebung durch den Verfasser dieser Literaturgeschichte.

¹⁹⁵ I. c. p. 1529 col. 2. – Zur Interpretation der spanischen Literatur und Kultur in einem andere Akzente als den hier genannten betonenden Sinne cf. Aniano Peña, *Américo Castro y su visión de España*. Madrid 1975.

stellt¹⁹⁶. Von den ersten, deren Bezeichnung auf die lateinische, schon bei Tertullian genannte zurückgeht¹⁹⁷, heißt es, sie seien «cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar ...»¹⁹⁸. Von den «fábulas apólogas» aber sagt er, «que deleitan y enseñan juntamente»¹⁹⁹. «*Deleitar aprovechando*» ist ohne Zweifel das Ziel der christlichen «*historia septentrional*». *Don Quijote* de la Mancha aber nur als «libro de entretenimiento» anzusehen²⁰⁰ geht auch an der Wahrheit vorbei. Denn nach der parodierenden «imitatio» der «libros de caballerías» arbeitet Cervantes im zweiten Teil seines ersten großen Romans immer mehr – und vielfach repetierend – den Gedanken heraus, daß der Mensch auf seiner «via» – mag er auch deshalb verlacht werden – den von ihm selbst als solchen erachteten Idealen ohne Unterlaß nachstreben muß. Wie im Vorwort zu *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, wie kurz vor *Abschluß* dieses Werks²⁰¹, so tritt am Ende des *Don Quijote* der Gedanke an den Tod als Ende des irdischen Lebenswegs in den Sinn des Helden²⁰².

¹⁹⁶ l. c. p. 1251 col. 2.

¹⁹⁷ *De anima* 23.

¹⁹⁸ l. c. (*Obras Completas*) p. 1250 col. 2.

¹⁹⁹ Ibid. «apologus» bezeichnet in der lateinischen Literaturkritik eine allegorische Erzählung, vor allem die äsopische Fabel. (Cf. dazu beispielsweise Quintilian 6, 3, 44 und *Rhetorica ad Herennium* 1, 10 sowie den ciceronianischen Sprachgebrauch.)

²⁰⁰ Der Begriff «entretenimiento» bei Cervantes bedarf – im Zusammenhang mit seiner Philosophie der Musse – einer genauen Untersuchung. (Cf. zu entretenimiento l. c. p. 1147 col. 1.)

²⁰¹ Cf. die auf *Persiles* und *Sigismunda* bezüglichen Worte Maximonos: «No irán solos [sc. a la sepultura] ... que yo les haré compañía, según vengo.» (l. c. p. 1713 col. 2.)

²⁰² Cf. dazu besonders E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 91978 p. 539. Zu *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* cf. jetzt die Arbeit meines Schülers T. D. Stegmann, *Cervantes' Musterroman Persiles. Epentheorie und Romanpraxis um 1600. (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote».) Mit einer «Persiles»-Bibliographie.* Hamburg 1971. Cf. auch Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Madrid 1970 (Segunda edición). Zur Sprache des *Persiles* lese man E. Carrilla, «La lengua del *Persiles*», *Revista de Filología Española* 53, 1970, p. 1–25. (Es ist zu betonen und bleibt genau zu analysieren, daß die beiden ersten Bücher des *Persiles* von den beiden letzten nicht wenig verschieden zu sein scheinen.)

KAPITEL XII

VICENTE ESPINEL

Vicente Espinel (1550–1626), derjenige spanische Autor des Siglo de Oro, dem man (wenn auch wohl fälschlicherweise) die Erfindung der «espinela», das heißt der Strophenform der «décima», zuschreibt, veröffentlichte 1591 sein Buch *Diversas rimas de Vicente Espinel beneficiado de las iglesias de Ronda, con el arte poética, y algunas odas de Horacio, traducidas en verso castellano.* Madrid 1591¹. Dieser Sammlung von Gedichten ist ein «Prólogo en alabanza de la poesía por Alonso de Valdés» vorangestellt. Alonso de Ercilla spendet in seiner «Aprobación» der poetischen Kunst Espinels ein hohes Lob. Seine Verse, so schreibt er, enthielten «buenos y agudos conceptos declarados por gentil término y lenguaje» und dann fährt er fort: «... los versos líricos son de los mejores que yo he visto ...» In der Tat erregten die Verse Espinels die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen. Lope de Vega hat der Gedichtsammlung ein Sonett vorangestellt, das wir hier zitieren wollen. Es lautet:

Florido Espino, que al Laurel más verde
Del fértil Pindo, y fuente de Elicona
De tus brazos hiciste la corona
Que eternamente su color no pierde;
Si los Coturnos de oro el áspid muerde,
Que a la virtud, y fama no perdona,
Tus mismos hechos, y valor pregona,
Que de tu bien para su mal se acuerde.
Hónrese bien de sus montañas Ronda,
Pues hoy su Espino se convierte en palma
Segura, que su nombre el Lete esconda:
Cisnes del Tajo dad aplauso, y calma,
Mientras el Polo opuesto le responda,
A las sabrosas quejas de su alma.²

Nicht seinen Versen aber verdankt Espinel den Nachruhm, der ihn bei den für die spanische Literatur begeisterten Lesern weiterleben läßt, sondern seinen *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*³. Auch in diesem Fall sagt die «Aprobación», welche von Hortensio Félix Paravicino verfaßt wurde, sehr Wesentliches über das Werk aus. Der von Gracián gelobte, von El Greco

¹ Wir benutzten die unter der Signatur R 6304 in der Biblioteca Nacional Madrid, aufbewahrte Ausgabe.

² Cf. *Diversas rimas* ... Edition and Introduction by D. C. Clarke. New York 1956. Cf. auch das Sonett: «Aquesta pluma, célebre maestro!»

³ Wir benutzten die mit der Signatur R 10905 (oder R 19905) versehene Ausgabe der Biblioteca Nacional Madrid: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón ... por el maestro Vicente Espinel, capellán del rey nuestro señor, en el Hospital Real de la ciudad de Ronda.* Año 1618. Madrid.

Zu der Zahl der von Tirso eingearbeiteten tragischen Akzente – wir begegneten einem solchen schon dort, wo Catalinón Tisbea als «desdichada» bezeichnet – ist auch derjenige zu rechnen, der durch die Worte des Don Juan («¡Qué mal conoces / al Burlador de Sevilla!»¹⁰⁹) dort gesetzt erscheint, wo Aminta ihre Hingabe verspricht¹¹⁰.

In der zweiten Hälfte des dritten Aktes finden wir dann jenes Geschehen, das durch den Teil des der comedia gegebenen Titels, der *El convidado de piedra* lautet, gekennzeichnet wird. Don Juan entdeckt, begleitet von seinem Diener Catalinón, in der Kirche das Grabmal des Don Gonzalo de Ulloa, den er getötet und dessen Tochter er entehrt hat. Die Inschrift («mote») des «sepulcro» lautet: «Aquí aguarda del Señor / el más leal caballero / la venganza de un traidor¹¹¹». Nach Lektüre dieser Zeilen sagt Don Juan: «Aquesta noche a cenar / os aguardo en mi posada¹¹².» Don Gonzalo erscheint wirklich zur «cena» im Hause des Übeltäters und läßt ihn dann seinerseits wiederum ein. Don Juan begibt sich zur Kirche, tritt hinein und findet dort den gerechten Tod, nachdem der Vater Anas, der die Ehre seiner Tochter und damit auch die eigene rächt, die Worte «quien tal hace, que tal pague» ausgesprochen hat¹¹³. Don Gonzalo vergilt. Denkt er im Hinblick auf gottebenbildliches Personsein zunächst an die verletzte Ehre seiner Tochter und dann an das, was ihm dadurch angetan wurde, so darf man in dieser seiner Überlegung eine christliche Auffassung erkennen.

Die Tirso de Molina¹¹⁴ in der von uns herauskristallisierten Struktur nur ihm eigene dramatische Kunst ist ein wesentlicher Bestandteil des Theaters des Siglo de Oro. Ohne ihn wäre es, trotz der vielfach an Tirso geübten Kritik¹¹⁵ und bei aller berechtigten Bewunderung für Lope de Vega und Calderón, an wichtigen, in ganz bestimmter und oben aufgewiesener Kombination eingegangenen Elementen sehr viel ärmer. Erst dann aber wird sich das Bild, das man sich vom Stil der Bühne des Goldenen Zeitalters Spaniens machen muß, zu einem alle wichtigen Farben und Schattierungen berücksichtigenden Ganzen runden, wenn man Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla und Moreto y Cabaña in ihrer Individualleistung zu erkennen und einzubeziehen versucht.

¹⁰⁹ I. c. p. 671 col. I.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ I. c. p. 674 col. I.

¹¹² Ibid.

¹¹³ I. c. p. 684 col. I.

¹¹⁴ Wir betrachten ihn hier, ohne auf die diesbezüglichen Diskussionen eingehen zu können, als Autor der beiden besprochenen «comedias».

¹¹⁵ Cf. L. Pfandl, I. c. p. 414. – Aus dem Bereich der Tirso de Molina-Literatur nennen wir hier Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso 1: The dramatist and his competitors 1620–1626*. Chapel Hill 1974. Margaret Wilson, *Tirso de Molina*. Boston 1977 und Williamsen, Vern G., editor. *An Annotated Analytical Bibliography of Tirso de Molina Studies, 1627–1977*, compiled by Walter Poesse, Columbia and London 1979.

KAPITEL XVII

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Der am 17. I. 1600 zu Madrid geborene Pedro Calderón de la Barca – das Taufdokument ist auf den 14. Februar 1600 datiert – besuchte bis zum Jahre 1613 das Colegio Imperial der Jesuiten in der Hauptstadt. Von 1614–1620 studierte er an den Universitäten Alcalá und Salamanca Theologie, bürgerliches und kirchliches Recht. Im Jahre 1635 übernahm er die Leitung des Hoftheaters. 1651 ließ er sich zum Priester weihen. Zwei Jahre später übernahm er das Amt eines «capellán de Reyes Nuevos» in Toledo und 1663 wurde er Hofkaplan in Madrid. Hier hatte er die Aufgabe, jedes Jahr zwei «autos sacramentales» für die Stadtverwaltung von Madrid zu schreiben¹.

Nach diesen wenigen – gemäß unserer methodischen Grundlage bewußt kurz gefaßten – Bemerkungen zur Biographie Calderóns machen wir zu besserem Verständnis seines ganzen Werkes darauf aufmerksam, daß er eine *Betrachtung der Weltliteratur und der Weltgeschichte mit zeitlosem Universalismus* pflegt. Als ein Beispiel, das wir vorwegnehmen, sei darauf hingewiesen, daß für ihn die antike Lehre von den vier Elementen nicht nur – dies freilich auch – ein Bestandteil der Philosophie des Altertums ist, sondern ein solcher des Denkens seiner Epoche².

Mit Recht gilt Calderón in erster Linie als einer der großen Dramatiker des

¹ Aus der Literatur zur Biographie des Dichters – wir geben hier nur die wichtigsten Daten an – zitieren wir: *Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca*. Recogidos y anotados por ... Cristóbal Pérez Pastor ... Tomo primero, Madrid 1905; E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1924 (Dieses Werk ist besonders wegen der Angaben zu den einzelnen Lebensabschnitten Calderóns wichtig. Wir finden in ihm z. B. Aufklärung über die einzelnen Etappen seiner Studienzeit an den beiden Universitäten Alcalá de Henares und Salamanca. Cotarelo y Mori gibt die Daten für Alcalá und Salamanca an); Balbino Marcos Villanueva, *La ascética de los Jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Deusto 1973 (Dieses Werk läßt die Verbindung zwischen den ersten Unterweisungen im Colegio Imperial und dem späteren dramatischen Werk erkennen). Man lese ferner – im Hinblick auf einige bei Cotarelo y Mori zu korrigierende Daten – den Aufsatz von A. Valbuena Briones, «Revisión biográfica de Calderón de la Barca», *Arbor*, Tomo 94, no. 365, 1976, p. 17–31. An dieser Stelle sei auch auf ein Werk hingewiesen, daß für die Bildung Calderóns von großer Bedeutung gewesen sein muß: *Sylvae illustrium autorum, qui ad usum collegiorum Societatis Iesu selecti sunt*. Olyssipone – Antonius Riberius. 1588. (2 Teile in einem Band.) Es ist in der Biblioteca Nacional Madrid unter der Signatur R 30451 aufbewahrt. Die Madrider Ausgabe des Jahres 1598 scheint in der Biblioteca Nacional offenbar nicht vorhanden zu sein. Das soeben zitierte Buch ist für die Interpretation calderonianischer Dramen deshalb von Wichtigkeit, weil es Angaben über antike Autoren, die er gelesen (oder gekannt) haben wird, enthält. Es werden in den *Sylvae* Stellen aus Cicero, Sallust, Quintus Curtius Rufus, Lucius Caecilius Firmianus, Lactantius, Hieronymus zitiert. Das von uns eingesehene Exemplar umfaßt mehr als 400 Seiten.

² Cf. H. Flasche, «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)» in: *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas Toronto 1977* Toronto 1980, p. 248–252. (Jetzt in H. Flasche, *Über Calderón* Wiesbaden 1980, p. 636–644)

17. Jahrhunderts. Aus diesem Grunde folgen nunmehr zunächst einige als Einführung gedachte Gedanken zu seinem dramatischen Werk. Die erste datierbare «comedia» wurde am 29. Juni 1623 im Palacio Real aufgeführt. Es ist das 1623 verfaßte Schauspiel *Amor, honor y poder*. 1635 eröffnet man in Madrid die Theateraufführungen des Palacio del Buen Retiro mit einem «drama» Calderóns: *El mayor encanto amor*. Das letzte vom Autor geschriebene Drama ist auf das Jahr 1680 zu datieren. Es wurde am 3. März 1680 aufgeführt und trägt den Titel: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Heute wird es oft als «comedia novelesca» charakterisiert. Wenn wir nach der Zahl der von Calderón verfaßten dramatischen oder dramatischen Charakter tragenden Werke fragen, so denken wir zunächst an den von ihm am 24. Juni 1680 an den Duque de Veragua geschriebenen Brief und die beigelegte «Memoria»³. In der genannten «Memoria» werden 109 Titel angegeben. Sehen wir die neuere Literatur auf die von Calderón verfaßten Werke durch, so finden wir z. B. bei E. R. Curtius folgenden Satz: «Von Calderón haben wir 200 Stücke» (*Europäische Literatur ...* p. 272, Anm. 2). Im *Diccionario de Literatura Española* 1972 wird im Artikel über Calderón von 120 comedias, 80 autos und 20 obras menores gesprochen (unter «obras menores» werden «Entremeses», «Loas», und «Jácaras» verstanden). Von den «autos sacramentales» sind bis heute 74 erhalten. (Cf. im genannten *Diccionario de Literatura Española*, p. 136, col. 1.) In dem Brief Calderóns (den wir zuerst bei Gaspar Agustín de Lara, *Obelisco fúnebre, pirámide funesta que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1684, zitiert finden) spricht der Autor selbst nur von «autos» und «comedias». Er unterscheidet also nicht, wie man es in modernen Ausgaben häufig tut, zwischen «dramas», «comedias» und «autos». (Cf. zur Chronologie der calderonianischen Texte u. a. H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto 1938. Inzwischen ist eine Reihe von neueren Untersuchungen zur zeitlichen Abfolge des Schaffens Calderóns angefertigt und dadurch die Tabelle von Hilborn an manchen Stellen korrigiert worden.)

Innerhalb seiner dramatischen Werke, aber auch viele Male ohne eine Bindung an solche, hat sich Calderón anderen Gattungen gewidmet. Wir erwähnen zunächst die Tatsache, daß er in seine Schauspiele häufig «cuentos» (d. h. Erzählungen) gefügt hat, die bis zu 36 Versen umfassen⁴. Auch kleinere und größere Gedichte sind in die Schauspiele eingefügt⁵. Calderón griff hier auf den *Romancero general* (dessen Publikationsdaten wir an dieser Stelle nur mit den

³ Cf. *Obras completas*. Tomo segundo: Comedias. Edición ... por A. Valbuena Briones, Madrid 1956, p. 46, col. 1. Die Texte Calderóns, d. h. den Brief und die «Memoria», lesen wir in den *Obras completas*. Textos ... que saca a luz L. Astrana Marín. Tomo primero: Dramas, Madrid 1951 (Tercera edición), p. 43-45.

⁴ Cf. Uta Ahmed, *Form und Funktion der «cuentos» in den «comedias» Calderóns*. Hamburger Romanistische Studien, Reihe B, Band 37 = *Calderoniana*, Bd. 8, Berlin - New York 1974.

⁵ Cf. E. M. Wilson - J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*. London 1964; *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*. Estudio y edición por Rafael Osuna, Chapel Hill 1974. Cf. auch unseren Aufsatz zu dem in *Tu prójimo como a ti* enthaltenen Sonett: «Si esta sangre por Dios hacer pudiera». In: *Über Calderón*, Wiesbaden 1980, p. 519-530.

beiden Zahlen 1600[Madrid]-1605 [Valladolid] angeben wollen) zurück. Er mochte sich in diesem Falle sicher sein, daß - wie in so manchen anderen Ausdrucksformen - eine Bekanntschaft beim Publikum vorausgesetzt werden durfte⁶. Umfangreichere Gedichte sind in einem von E. M. Wilson mit bibliographischen Anmerkungen versehenen Bande enthalten⁷. Hier finden wir u. a. die *Elegía en la muerte del Señor Infante Don Carlos*, die *Exhortación panegírica al silencio. Motivada de su apóstrofe Psalle et Sile* (1662) und *Lágrimas que vierte una alma arrependida a la hora de la muerte a los pies de Christo crucificado* (Madrid 1657).

Mit Calderóns Gutachten zur Malkunst hat uns E. R. Curtius bekanntgemacht⁸. Calderón hat sich, wie man sieht, sogar als Gutachter betätigt.

In den folgenden Ausführungen sollen die dramatischen Werke Calderóns im Vordergrund stehen. Entsprechend den im ersten Band der Literaturgeschichte dargelegten Prinzipien werden wir stets den Stand der Forschung auf der einen Seite und unsere eigene selbst erarbeitete Interpretation auf der anderen vor Augen führen⁹.

⁶ Zum *Romancero General* cf. Band I dieser Literaturgeschichte p. 297. Cf. Don Pedro Calderón de la Barca.

⁷ *Obras menores (Siglos diecisiete y dieciocho)*, Cieza 1969 (= *El Ayre de la Almena*. Textos literarios rarísimos XXIV). Zu *Psalle et Sile*, einem um 1661 wohl zu Toledo geschriebenen Text cf. auch die faksimilierte Reproduktion von L. Trenor, Valencia 1936 (und dann Valencia 1945). Das Motiv zu dieser Dichtung gibt Calderón selbst in seiner Widmung an den Erzbischof von Toledo, Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, an. Cf. ferner zur Lyrik Calderóns noch: *Poesías ... con anotaciones de Adolfo de Castro*. Cádiz 1845; *Obra lírica*. Prólogo de M. de Montoliú. Barcelona 1943 (Wilson schreibt diesen Namen mit «acento agudo» auf u, im *Diccionario de Literatura Española* 1972 befindet sich der «acento agudo» auf dem i.).

⁸ «Calderóns Kunsttheorie und die Artes Liberales», *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 91978, p. 541-551. Wir benutzten auch den folgenden Text in der Nationalbibliothek Lissabon: *Deposición hecha por Don Pedro Calderón de la Barca en favor de los Profesores de la Pintura* (Manuskript 3564 F. 270-287). Er wurde zu Madrid 1781 gedruckt.

⁹ Schon an dieser Stelle wird auf eine Reihe von Forschungsergebnissen der letzten beiden Jahrzehnte aufmerksam gemacht. Cf. H. Flasche, «Stand und Aufgaben der Calderónforschung. Ergebnisse der Jahre 1940-1958», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 32, 1958, p. 613-643; *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. Edited by Bruce W. Wardropper, New York 1965; *Litterae Hispanae et Lusitanae*. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg, hrsg. von Hans Flasche, München 1968; *Hamburger Romanistische Studien. B. Ibero-amerikanische Reihe ...* Band 30-42 = *Calderoniana* Band 1-13 (1968-1979); *Calderón de la Barca Studies 1951-1969. A critical survey and annotated bibliography*. General Editors Jack H. Parker - Arthur M. Fox, Toronto 1971; *Calderón de la Barca*. Hrsg. von Hans Flasche. Wege der Forschung, Band 158, Darmstadt 1971; H. Flasche, «Orientación de la investigación calderoniana en la Universidad de Hamburgo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 76, 1973, p. 439-453; H. Flasche, Grundstock eines Gesamtverzeichnis der in spanischen Bibliotheken vorhandenen Calderón-Handschriften einschließlich der älteren Calderón-Drucke (Anregung zu einer Gemeinschaftsarbeit für das Calderón-Jubiläum 1981), *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 1. Reihe, 27. Band, Münster 1973, p. 193-228; (*Stand und Aufgaben der Calderónforschung, Orientación ... und Grundstock ...* jetzt auch in H. Flasche, *Über Calderón*, Wiesbaden 1980.); Max Kommerell, *Die Kunst Calderóns*. Hrsg. mit einem Vorwort von Fritz Schalk. 2. Auflage. Frankfurt 1974; K. und R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderónforschung ...* Teil 1, Kassel 1979; Hans Flasche - Gerd Hofmann, *Computerkonkordanz zu Calderón, Teil 1 (Band I-V): Konkordanz der Autos sacramentales*, Band 1, Hildesheim-New York 1980; Band 2, *ibid.* 1981; Band 3, *ibid.* 1982.

Mit Recht schreibt Alonso Zamora Vicente in seinem Calderón-Artikel, den er zum *Diccionario de Literatura Española* (1972) beisteuerte: «Calderón ha conocido todos los altibajos de la crítica.»¹⁰ Es ist selbstverständlich, daß wir im Rahmen dieser Literaturgeschichte keinen Überblick über die verschiedenen Meinungen hinsichtlich der Bedeutung des Dramatikers Calderón geben können. Wir beschränken uns darauf, zwei Kritiker zu Wort kommen zu lassen. August Wilhelm von Schlegel schreibt in seinem *Spanischen Theater*:

Allein *Don Pedro Calderón de la Barca* trat auf, ein ebenso fruchtbarer Kopf, ebenso fleißiger Schriftsteller als Lope, und ein ganz anderer Dichter; ein Dichter, wenn es je einen gegeben hat ... Freilich zweifle ich nicht, daß viele Leser diesen Dichter nicht gleich bei der ersten Bekanntschaft ganz fassen werden, wie es auch mir begegnete, daß ich anfangs das für Manier hielt, was ich nachher als den reinsten und potenziertesten Stil des Romantischtheatralischen erkannte. Wenn man aber einmal den Eingang in dies Labyrinth phantastischer Bezauberungen gefunden hat, so hält es schwer, den Ausgang zu finden; man wird unersättlich, und findet hundert und mehr Stücke immer noch wenig. Calderón hat überall das, was seinen Vorgängern schon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht; ihm konnte nirgends weniger, als die edelste und feinste Blüte genügen. Daher kommt es, daß er sich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichen, ja selbst in einzelnen Spielen der Situation wiederholt, da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von Andern, borgen zu dürfen. Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm alles [Variante: ist ihm das erste]; aber diese sonst beschränkende Rücksicht wird bei ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effect so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so materiell energisch und so ätherisch wäre.¹¹

In der *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Recogida por Gerardo Diego, lesen wir:

Todo Calderón está empapado de Góngora; ya lo he dicho: es la Academia de Góngora. Pero todo está transformado en puro Calderón.¹²

August Wilhelm von Schlegel betont die Originalität Calderóns in einem sehr hohen Maße. Wir stimmen seiner Meinung zu und tun es gestützt auf eigene Forschung, aber auch im Hinblick auf die uns von E. R. Curtius in seinem Werk *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* dargebotene Wertung. Gewiß hat Gerardo Diego recht, wenn er den Einfluß Góngoras auf Calderón betont, doch geht er mit seiner zunächst geäußerten Verallgemeinerung zu weit. Freilich scheint er sie dann in den abschließenden Worten des Zitates ein wenig zurückzunehmen.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Calderón – selbst bei Berücksichtigung der Góngora ähnlichen Modi procedendi – *außergewöhnlich viele eigene* sowohl auf Form als auch auf Inhalt bezügliche *Vorgehensweisen* kennt. Sein «ingenium» geht also über die Transformation dessen, was er bei dem Autor der *Soledades* gesehen hat, weit hinaus.

¹⁰ l. c. p. 138, col. 1.

¹¹ Cf. *Spanisches Theater*. Hrsg. von A. W. von Schlegel. 2. Ausgabe, besorgt von E. Böcking, 1. Band, Leipzig 1845, p. 16 und p. 17–18.

¹² Madrid 1927 p. 44.

Betrachten wir zunächst, ehe wir zu einer *Interpretation* einzelner dramatischer Texte kommen, *einige* Bestandteile (oder sogar Konstanten) der Skala seiner dichterischen Ausdrucksweisen im Drama. Calderón als Dichter wurde von Schlegel gerühmt. *Daher muß seiner Sprache ganz besondere Aufmerksamkeit gelten*. Wir dürfen sagen, daß in seinen Bühnenstücken die «eloquentia» zur «actio» wird. Dies können wir, obgleich wir nicht mehr wissen, *wie* wir seine Verse lesen sollen, aus einer möglichst vielseitigen Analyse schließen.

Die Bahnen seines Denkens führen auch häufig zu bestimmten, aber dennoch wieder variierten «*Topoi*». Zu diesen gehört der «Topos» «erste Erfindung», derjenige des «Wunders», derjenige der «Antithese» «*armas – letras*», derjenige des Gegensatzes von personaler Einsamkeit und neuer rätselvoller Welt, derjenige der «Zahl» und schließlich derjenige der «redenden Namen»¹³.

Obwohl wir zur *Metaphorik Calderóns* einige Werke besitzen¹⁴, harret die Fülle

¹³ Der Wortschatz des semantischen Bezirks «Wunder» («*maravilla*», «*portento*», «*prodigio*») ist bei Calderón noch gänzlich unerforscht. – Gewiß ist es bekannt, daß das Paar «*armas – letras*» aus der Antike bzw. Spätantike und dann aus der Renaissance stammt, aber Calderón versteht es in seine Epoche einzuordnen. Greifen wir aufs Geratewohl ein Beispiel heraus. Es heißt zu Beginn der «*comedia*» *La dama duende* (Manuel spricht):

Don Juan de Toledo es, Cosme,
el hombre que más profesa
mi amistad, siendo los dos
envidia, ya que no afrenta,
de cuantos la antigüedad
por tantos siglos celebra.
Los dos estudiamos juntos,
y pasando de las letras
a las armas, los dos fuimos
camaradas en la guerra.
(l. c. [Edición Briones] p. 236 col. 2.)

– Eine Spezialstudie muß alle diejenigen mit dem Thema «Zahl» zusammenhängenden Einzelprobleme (die Curtius im Index zu seinem oft zitierten Werk anführt [Zahlenposition – Zahlenmystik – Zahlenspielerlei – Zahlensprüche – Zahlensymbolik – Zahlensymmetrie]) erforschen. – Um aus den «*autos sacramentales*» ein Exemplum zu bringen, und zwar ein solches für «redende Namen», zitieren wir aus *El Año Santo en Madrid* die folgenden Worte der Gestalt El Pecado:

...
la Corte del Mundo, dije /
cuyo imperio, siempre invicto /
diócesis de Toletot, /
que en el caldeo sentido /
habitación significa /
de muchos, por apellido /
tiene en arábigo idioma /
Maredit, por haber sido /
Madre de ciencias ... /

(*Obras completas*, tomo III, *Autos sacramentales*, recopilación ... por A. Valbuena Prat, Madrid 1967 [Segunda edición] p. 542 col. 1)

¹⁴ Cf. zum Beispiel I. Schulte, *Buch- und Schriftwesen in Calderóns weltlichem Theater*, Dissertation Bonn, Bochum 1938; H. Ochse, *Studien zur Metaphorik Calderóns*, München 1967.

der metaphorischen Ausdrucksweisen in «comedias», «dramas» und «autos sacramentales» noch der Erforschung.

Ebenso warten wir für die meisten der rhetorischen Formen (z. B. Oxymoron, Summationsschema usw.) noch auf genaue Untersuchung. Die *Termini der Rhetorik* im Dialog einzelner Personen – auch sie müssen noch in ihrer Gesamtheit analysiert werden – rufen dort besonders die Verwunderung des heutigen Lesers hervor, wo sie in den Mund einfacher, ungebildeter Personen gelegt werden. Zitieren wir ein Beispiel aus der «Loa» zu dem Auto *La segunda esposa y triunfar muriendo*. Eine «labradora» und ein «pastor» sprechen miteinander. Die Erstere fragt:

Dime más, aunque perdones:
¿sobre qué idea las [sc. fiestas = cuestiones de la Sacra Teología] de hoy
se fundan o se componen?

Der «pastor» antwortet:

De la una sólo he sabido,
Que dando el Rey a sus nobles
vasallos segunda Reina,
que el reino mil siglos goce,
en metáfora de boda,
el ingenio lo dispone;
y sin salir del asunto,
por ir en todo conforme,
le intitula la Segunda
Esposa.¹⁵

Man hat sich oft und mit Recht gefragt, in welchem Maße das damalige Theaterpublikum in der Lage gewesen sei, schwierige Textstellen der calderonianischen Stücke – also etwa solche, in denen eine Metapher (und gar noch in Zusammenhang mit theologischen Problemen) eingeflochten war – zu verstehen. Die Zuhörer der damaligen Zeit, auch die des einfachen Volkes, waren gewiß mit Fragen der Religion vertrauter als man es sich heute vorstellen kann. Darüber hinaus aber ist eine andere Erklärungsmöglichkeit bereitzuhalten. Ernst Robert Curtius hat sie in einer glänzenden Weise formuliert, wenn er schreibt:

Der manirierte Zierstil eines Calderón wurde von dem schaulustigen Publikum Madrids verstanden und genossen. Seine entlegenen Bilder und Vergleiche waren getragen vom Strom einer rauschenden Rhetorik, die auch dem gemeinen Mann einen Ohrenschaus bereitete. Auch für die Begriffs- und Wortspielereien der *conceptos* war dieser empfänglich. Die Schrift- und Buchmetaphorik war meistens ... ein Reservat gebildeter, wo nicht gelehrter Stände gewesen. Calderón macht sie noch einmal volkstümlich; er bezeichnet zugleich ihren letzten Höhepunkt innerhalb der abendländischen Dichtung.¹⁶

Fügen wir noch hinzu, daß Calderón in seinem Theater neben gelehrter

¹⁵ l. c. p. 427, col. 1.

¹⁶ Cf. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1978, p. 350.

Tradition auch der Volksüberlieferung immer wieder Rechnung trug. Denken wir nur daran, daß die für Spanien so bedeutsamen «*refranes*», die ein Merkmal der Rede vieler Stände waren, in seinen Schauspielen häufig Eingang finden. Abgesehen von den bisher besprochenen Ingredienzen des Stils Calderóns darf man, um sein literarisches Werk zu würdigen, *Wortbildung, Semantik und Syntax* nicht aus dem Auge verlieren. (Vergessen wir nicht, daß zum Beispiel in den *Reden der «graciosos»* eigenartige Wortbildungsstrukturen ihren nicht überschaubaren Platz einnehmen¹⁷.)

Das Problem «*Wirksamkeit der Literatur der Vergangenheit in der jeweiligen Gegenwart*» stellt sich natürlich auch für Calderón. Wir können es hier nur andeuten, ohne ihm – jedenfalls an dieser Stelle – breiten Raum zu schenken. (Wir werden dort, wo es notwendig erscheint, auf die Nachwirkung Calderóns innerhalb der spanischen Literatur eingehen.) Es ist jedoch nicht unsere Aufgabe, etwa das Nachleben des spanischen Dramatikers in Hofmannsthals Werk zu analysieren. Daß Calderón aber auch über den Bereich der Literatur hinaus Freunde und Gegner in späteren Jahrhunderten auf den Plan rief, sei an einem einzigen Beispiel dokumentiert. Wir lesen in Cosima Wagners Tagebüchern:

Wir beginnen den «Wahren Gott Pan» von Calderón, sind aber bald durch die kalte Art, die tiefsten Mysterien mit Vernunftspielerei abzutun, zurückgestoßen; gewiß werden wir die Autos nie wieder vornehmen.¹⁸

¹⁷ Zu Calderóns Sprache zitieren wir die folgenden Arbeiten aus unserer Feder: «Das aus-mente-Adverb und Adjektiv bestehende Syntagma (Zur Sprache Calderóns)», *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo 1962, p. 18–37; «Studie zur Negation mit no im Sprachgebrauch Calderóns», *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington 1964, p. 139–148; «Problemas de la sintaxis calderoniana (La transposición inmediata del adjetivo)», *Archivum Linguisticum* (Glasgow) 16, 1964, p. 54–68; «Probleme der Syntax Calderóns im Lichte der Textkritik (La vida es sueño/auto sacramental)», *Linguistique et Philologie Romanes*, X^{me} Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Tome deux, Actes et Colloques, 4, Paris 1965, p. 705–726; «Zu Semantik und Syntax des Wortes «acción» im Corpus Calderonianum», *Verba et Vocabula*, Ernst Gamillscheg zum 80. Geburtstag, München 1968, p. 221–239; «Consideraciones sobre la sintaxis condicional en el lenguaje poético de Calderón (a + infinitivo) (Contribución descriptiva a la Gramática Histórica)», *Hacia Calderón. Coloquio Anglo-Germano*, Exeter, 1969 = *Calderoniana* 6, Berlin 1970, p. 93–103; «Calderón intraducible», *Interlinguística. Sprachvergleich und Übersetzung*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka, Tübingen 1971, p. 661–687; «Conjunción y contexto: Contenido semántico y valor estructural de *con que, conqu* en el lenguaje de Calderón», *Hispanic Review* 41, 1973, p. 231–243; «Keywords in Calderón's Tragedy», *Romanistisches Jahrbuch* 25, 1974, p. 294–306; «Uso lingüístico del adverbio negativo «No» en la poesía de Calderón. Forma negativa de un sintagma nominal», *Homenaje a Ángel Rosenblat en sus setenta años. Estudios Filológicos y lingüísticos*, Caracas 1974, p. 183–194; «Bemerkungen zum Gebrauch des Wortes «Centro» im Corpus Calderonianum. Beitrag zur Differenz der Sprache von Auto und Comedia.», *Romanica* 7, 1974 = *Estudios dedicados a D. Gazdaru III*, La Plata 1975, p. 95–113; «La sintaxis pronominal y la forma dramática en las obras de Calderón», *Hacia Calderón, Segundo Coloquio Anglo-Germano*, Hamburgo 1970 = *Calderoniana* 7, Berlin–New York 1976, p. 201–215; «La lengua de Calderón», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas I*, Bordeaux 1977, p. 19–48. (Cf. zu allen diesen Arbeiten jetzt *Über Calderón*, Wiesbaden 1980) – Wir weisen auch auf Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris 1972 hin.

¹⁸ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, 2. Band, München–Zürich (1977), p. 276. Es handelt sich um eine Eintragung vom 29. 12. 1878.

«Abends» – so heißt es an einer anderen Stelle – «lesen wir die Burleske von Calderón (Céfalo und Pocris), doch nur den ersten Akt; mir besonders ist diese Art des Witzes peinlich».¹⁹

Das Problem der *Klassifikation der dramatischen Werke Calderóns*, auf das wir in einer Arbeit des Jahres 1958 hingewiesen haben, läßt sich – jedenfalls nach dem heutigen Stand der Forschung – noch nicht in einwandfreier Weise lösen²⁰. Wir beschränken uns hier auf eine Reihe von Angaben, welche dazu dienen sollen, die Schwierigkeit der Aufgabe vor Augen zu führen und unsere Erklärungen zu einzelnen Schauspielen Calderóns verständlich zu machen. Der erste Teil der «comedias» erschien zu Madrid im Jahre 1636. Er enthält auch Texte, die man in späteren Ausgaben mit dem Terminus «dramas» bezeichnete. Der zweite Teil der «comedias» – wir kennen zwei Ausgaben – wurde 1637 in Madrid publiziert, der dritte Teil 1664 und der vierte 1672. In einem fünften, 1677 der Öffentlichkeit übergebenen Teil befinden sich auch – abgesehen von acht calderonianischen Texten – zwei aus fremder Feder²¹. (Was moderne Ausgaben angeht, so zitieren wir an dieser Stelle vor allem Pedro Calderón de la Barca: *Comedias: A facsimile Edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey, with textual and critical studies, 19 vols., London 1973–74*. Zugleich weisen wir mit Nachdruck hin auf die *Fuentes para la Historia del Teatro en España*. Est. y documentos. Ed. N. D. Shergold and J. E. Varey. T. VI, London 1979 behandelt *Teatros y comedias en Madrid 1688–1699* (T. III behandelt die Zeit von 1600–1650, T. IV die Zeit von 1651–1665 und T. V diejenige von 1666–1687). – In der Sammlung «Clásicos Hispánicos» erschien: *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Edición de A. Valbuena Briones I, Madrid 1974. Dieser Band enthält: *La gran Cenobia, El sitio de Bredá, Saber del mal y el bien, El purgatorio de San Patricio, El príncipe constante, La dama duende*.)

Um ein Bild neuerer Bemühungen hinsichtlich der Abgrenzung verschiedenartiger Schauspiele Calderóns voneinander zu gewinnen, wollen wir einige Editionen betrachten. In dem schon genannten Band, den L. Astrana Marín mit dem Titel *Dramas* überschrieben hat, gliedert er die von ihm aufgenommenen Texte in «dramas profanos» und «dramas religiosos». In die «dramas profanos» glaubte Astrana Marín die folgenden eingliedern zu dürfen: *Afectos de odio y amor, El conde Lucanor, No hay cosa como callar*. In der oben erwähnten Ausgabe

¹⁹ I. c. p. 381. Es handelt sich um eine Aufzeichnung vom 11. 7. 1879. Man vgl. auch noch p. 390 und die folgenden Seiten. Cf. zum Nachleben Calderóns H. Friedrich, *Der fremde Calderón. Freiburger Universitätsreden*. Neue Folge. Heft 20, Freiburg 1966 und dann vor allen Dingen Henry W. Sullivan, *Calderón in Germany 1654–1974*, Cambridge. Im Druck!

²⁰ Cf. Flasche, «Stand und Aufgaben der Calderón-Forschung» p. 617–621.

²¹ Cf. zu den eben zitierten Ausgaben die Edition der *Obras completas*. Textos ... que saca a luz L. Astrana Marín. Tomo primero: *Dramas*, Madrid 1951 (Tercera edición), p. 12–49. Astrana Marín beschäftigt sich auf den genannten Seiten mit den soeben zitierten fünf Ausgaben und auch der später von Vera Tassis veranstalteten. (Cf. *Primera [novena] parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*. Edición de J. de Vera Tassis y Villaroel. Madrid 1682–91. 9 volúmenes.) Cf. auch: *Comedias ...* Edición de J. Fernández de Apontes. Madrid 1760–63. 11 tomos en diez volúmenes.

der «comedias» von Valbuena Briones finden wir *Afectos de odio y amor* als «comedia cortesana» bezeichnet. *El conde Lucanor* enthält die Charakterisierung «comedia novelesca» und *No hay cosa como callar* wird als «comedia de costumbre» aufgefaßt. Fragen wir uns also, welche Kriterien Valbuena Briones als maßgebend ansieht. Es heißt bei ihm:

Comedia es una pieza de teatro, en tres actos, en la que los hechos que figuran suponen una visión esquemática y superficial, cuyo desenlace es feliz.²²

«Dramas» – so heißt es weiter – «serán aquellas piezas teatrales, en tres jornadas, en las que los hechos narrados poseen una importancia y trascendencia, alternando los sucesos graves y los cómicos, y cuyo desenlace suele ser trágico».²³

Welche Schwierigkeiten die Abgrenzung bietet, ersieht man aus demjenigen Band, den der gleiche Forscher zehn Jahre später herausgab und in dem er eine Anzahl «dramas» vereinigte²⁴. Man liest:

En este tomo de dramas de Calderón he seleccionado treinta y nueve piezas. Cada una de ellas presenta una acción seria y trascendente y que a veces termina con un desenlace trágico. Al final he compuesto además un grupo diferenciado con aquellas obras que tratan un mito grecolatino o que incluyen personajes de esta teogonía.²⁵

Ohne dem hochverdienten Calderónforscher in allzu sezierender Art und Weise Differenzen zwischen einer früher und einer später gegebenen Interpretation anlasten zu wollen – warum sollte es nicht zum guten Recht jedes Gelehrten gehören, seine Meinung zu modifizieren? –, muß doch bemerkt werden, daß die zuletzt zitierte Definition von derjenigen, die weiter oben gegeben wurde – besonders wenn man die Bestimmung von «comedia» im Auge behält – nicht unwesentlich verschieden ist. Das ist freilich angesichts der auch von uns schon vielfach betonten *Problematik klarer Schematisierung* nicht verwunderlich. Es heißt einmal, daß im «drama» die erzählten *Tatsachen* «importancia» und «trascendencia» besäßen; dann wird von «acción seria y trascendente» gesprochen²⁶. Sollte, so fragt man sich, die Qualität der «trascendencia» in den

²² I. c. (cf. Anm. 3) p. 43.

²³ I. c. p. 43. Im gleichen Bande finden wir folgendes *Schema*. Der in Rede stehende Calderón-Forscher kennt «comedias de capa y espada», die wiederum in «comedias de costumbres» und «comedias cortesanas» geteilt werden müssen. Als eine «comedia de costumbres» ist beispielsweise gemäß dieser Auffassung *La dama duende* zu charakterisieren. Als «comedia cortesana» gilt *La banda y la flor*. Wohnt einer «comedia» deutlich ein moralischer Sinn inne, so verdient sie die Bezeichnung «comedia ejemplar» (z. B. *De una causa, dos efectos*). Hält der Dichter sich in seinem Schauspiel an eine mit dem Rittertum oder dem Abenteuerroman zusammenhängende Eingebung, so entsteht eine «comedia novelesca» (Zu diesen «comedias novelescas» gehört *El conde Lucanor*).

²⁴ *Obras completas*, Tomo primero: *Dramas*. Nueva edición de A. Valbuena Briones, Madrid 1966 (Quinta edición).

²⁵ I. c. p. XI.

²⁶ Zu «trascendencia» lesen wir im Wörterbuch der Akademie zunächst: «Penetración, perspicacia». Als zweite Bedeutung erscheint: «Resultado, consecuencia de índole grave o muy importante». «trascendente» wird als «que trasciende» erläutert. Man liest unter «trascender» – an fünfter Stelle – «penetrar, comprender, averiguar alguna cosa que está oculta».

«comedias» ganz fehlen? Es fällt ferner auf, daß der zunächst für die «dramas» gegebene Interpretationsteil «alternando los sucesos graves y los cómicos» später fortgelassen ist. Nicht zuletzt müssen wir darauf hinweisen, daß es einmal heißt, im «drama» *pflege* der «desenlace» «trágico» zu sein und daß Valbuena Briones an der zweiten Stelle sagt, es handele sich «a veces» um ein «desenlace» trágico. Gewiß ist es richtig, den «dramas» eher einen ernsten Charakter zuzuschreiben. Müssen deshalb aber die «comedias als «oberflächlich» bezeichnet werden?²⁷ Eine Interpretation der dramatischen Werke Calderóns bot schon August Wilhelm von Schlegel. Wir sehen aus seiner Darlegung, wie schwierig es ist, zu einer befriedigenden Gruppierung zu gelangen, aber auch, daß es ratsam ist, sich eines Werturteils zu enthalten. Wir lesen:

Seine [d. h. Calderóns] Schauspiele zerfallen in vier Hauptklassen: Darstellungen heiliger Geschichten aus der Schrift und Legende; historische; mythische oder aus anderen phantastischen Stoffen gebildete [eine Variante des Textes: mythologische oder aus anderen erdichteten Stoffen gebildete]; endlich bürgerliche, oder ich möchte lieber sagen, ritterliche, – nach damaligen Sitten, welche die Spanier *de capa y espada* nennen, weil sie in der bekannten spanischen Tracht mit Mantel und Degen aufgeführt wurden.²⁸

Um zunächst ein Bild von denjenigen «comedias» zu erhalten, die August Wilhelm von Schlegel in die vierte von ihm unterschiedene Gruppe aufnehmen würde, wollen wir vier Texte im Hinblick auf ihre Eigenart und besonders in ihnen hervortretende *Kunstgriffe Calderóns* betrachten²⁹. Zu den auch in Deutschland am meisten aufgeführten Stücken gehört *La dama duende*. Es handelt sich um ein 1629 geschriebenes und 1636 veröffentlichtes Werk³⁰. Doña Ángela, eine Witwe, wird zum «Kobold», weil sie – nachdem ihr Bruder Don

²⁷ Cf. die Definition der «comedia» l. c. p. 43. An dieser Stelle sei auch bemerkt, daß die in dem den Dramas gewidmeten Band (p. XII) niedergeschriebene Äußerung «He modernizado el vocabulario en lo posible, siempre y cuando no afectase el ritmo del verso ... He colocado la diéresis y en general he corregido la puntuación.» zur Kritik Anlaß geben kann. – Welche Schwierigkeiten eine Klassifikation der Theaterstücke Calderóns bietet – selbst wenn man zunächst von den «autos sacramentales» absieht –, ersieht man auch aus dem Beitrag von Alonso Zamora Vicente zum *Diccionario de Literatura Española*, 1972. Wir finden dort folgendes Schema: a) comedias religiosas b) comedias de historia y leyenda nacionales y extranjeras c) comedias de enredo d) comedias de capa y espada e) dramas de celos f) comedias filosóficas g) comedias mitológicas h) comedias fantásticas. (Cf. l. c. p. 137. Vorher treffen wir auf die umgreifendere Zweiteilung [l. c. p. 136]: «Calderón presenta en sus comedias una doble vertiente: una, de clara prolongación de la anterior, costumbrista, urbana, de raigambre lopesca, y otra, de marcado valor intelectual, filosófico, conceptual. Valgan de ejemplo *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, como extremos respectivos de ambas maneras.»)

²⁸ l. c. p. XVIII.

²⁹ Wir benutzten die schon zitierte Ausgabe der «comedias» von A. Valbuena Briones (1956). An dieser Stelle ist zu vermerken, daß es kritische Ausgaben nur von wenigen Schauspielen gibt. Wir zitieren hier zwei: *El secreto a voces*. Edición según el manuscrito autógrafo por J. M. de Osma. Lawrence, 1938; *Gustos y disgustos son no más que imaginación*. Estudio y edición crítica por C. Ybarra Silva. 1974. Cf. Anm. 53!

³⁰ *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Recogidas por Don Joseph Calderón de la Barca, su hermano ... Año 1636 ... Madrid. In diesem Teil befindet sich unser Text an neunter Stelle.

Juan seinen Freund, Don Manuel, in das Haus der Familie eingeladen hat und diesem ein Zimmer neben demjenigen Ángelas eingeräumt worden ist – auf geheimnisvolle Weise Botschaften zwischen ihr und dem Freund des Bruders (den sie heiraten will und wird) hin und her gehen läßt. Ziemlich zu Beginn des Stückes berichtet Don Manuel davon, daß er seinem Freunde Don Juan manchen Dienst erwiesen hat. Er spricht darüber in folgender Weise:

La vida, después de Dios,
me debe; dejo otras deudas
de menores intereses,
que entre nobles es baja
referirlas; pues por eso
pinto la docta academia
al galardón una dama
rica, y las espaldas vueltas,
dando a entender que, en haciendo
el beneficio, es discreta
acción olvidarse dél,
que no le hace el que le acuerda.³¹

Der Text läßt erkennen – und aus diesem Grunde führen wir ihn hier an –, daß Calderón schon in seinen frühen Stücken, in denen er sich bereits als kenntnisreicher Meister zeigt, der *Emblematik* ihren Raum zuweist. Denn Manuel symbolisiert das «beneficium» durch eine Frau, welche die Wohltätigkeit darstellt. Sie tut es, indem sie dem Zuschauer den Rücken zuwendet und damit sagen will, daß derjenige, der Gutes getan hat, sich nicht daran erinnern soll³². Daß es nicht richtig ist, die «comedias» als solche Stücke zu charakterisieren, die des Ernstes entbehren, zeigt sich dort, wo Doña Ángela in der 3. «Jornada» auf die Bitte von Don Manuel, ihr zu sagen, wer sie sei, antwortet:

Solamente os pido
que eso no mandéis; que ha sido
imposible de contar.
Si queréis venirme hablar,
con calidad ha de ser
que no lo habéis de saber
ni lo habéis de preguntar;
porque para con vos hoy
un enigma a ser me ofrezco,
que ni soy lo que parezco
ni parezco lo que soy.
Mientras encubierta estoy,
podréis verme y podré veros;

³¹ l. c. p. 237, col. I.

³² Zum Gebrauch des Wortes «acción» in der Ausdrucksweise «es discreta acción olvidarse dél» cf. die schon zitierte Arbeit aus unserer Feder.

porque si a satisfaceros
llegáis, y quien soy sabéis,
vos quererme no querréis,
aunque yo quiera quereros.³³

Die *Differenz von Sein und Schein*, das Thema des «desengaño», ist hier, wenn auch nur leise, schon angedeutet.

Eine Reihe der insgesamt zahlreichen Ingredienzien der «comedias de capa y espada» (Ingredienzien, die wir hier nicht alle aufzählen können) finden sich auch in *Casa con dos puertas, mala es de guardar*³⁴. Marcela wendet sich an ihre Dienerin mit der Frage: «¿Vienen tras nosotras?» (Es ist die *erste* im Bühnenstück gemachte Äußerung.) Silvia antwortet: «Sí.» Marcela fährt fort:

Pues párate. Caballeros,
desde aquí habéis de volveros,
no habéis de pasar de aquí;
porque si intentáis así
saber quien soy, intentáis
que no vuelva donde estáis
otra vez; y si esto no
basta, – volveos porque yo
os suplico que os volváis.

Lisardo antwortet:

Difícilmente pudiera
conseguir, señora, el sol
que la flor del girasol
su resplandor no siguiera:
difícilmente quisiera
el norte, fija luz clara;
que el imán no le mirara;
y el imán difícilmente
intentara que obediente
el acero le dejara.³⁵

Man sieht, wie der Autor hier einen «Modus procedendi» anwendet (der im einzelnen für sein ganzes Werk noch zu untersuchen bleibt), denjenigen des unmittelbaren Beginns: «*in medias res*». Wie in dem zweiten der von uns gebrachten Zitate aus *La dama duende* erweist sich auch hier die *Kenntnis des Wesens des anderen* als ein zentral stehendes Problem. (Cf. die Worte «saber quien soy».) Calderón liebt es – und so schon in diesem straff und logisch konstruierten Schauspiel –, *Verbformen, welche eine Möglichkeit oder eine Unmög-*

³³ I. c. p. 262, col. 1–2.

³⁴ Das auf das Jahr 1629 zu datierende Stück wurde 1636 in dem gleichen Band wie *La dama duende* gedruckt. Auch hier genügen dem Kenner des Gesamtwerks Calderóns wenige Zeilen, um charakteristische Merkmale seiner Dramentechnik, in besonderer Variation freilich, kennenzulernen.

³⁵ I. c. p. 274, col. 1.

lichkeit aussagen, einzufügen. Mag dieses Vorgehen auch in Werken der frühen, der mittleren und der späteren Schaffensperiode zu bemerken sein, so doch stets oder sehr häufig mit jeweils verschiedener Prägung. Würde man in den soeben zitierten Worten Lisardos das Unmögliche als möglich vorstellen, so wäre ein Durchbrechen von Gesetzen der Natur zu konstatieren. Calderón hat hier also, wenn auch fast unmerklich, den *Topos der verkehrten Welt* eingeflochten³⁶. Eine der für diese «comedia» wichtigsten Stellen befindet sich zu Beginn des zweiten Aktes, und zwar dort, wo Marcela ihre Freundin Laura darum bittet, einen Nebeneingang des Hauses benutzen zu dürfen, indem sie sagt:

Tu casa tiene dos cuartos,
y del uno cae la puerta
a otra calle; a Silvia dije
que le trajese por ella;
de suerte que entrando, Laura,
por donde saber no pueda,
en fin, como forastero,
si es casa tuya, ¿qué arriesgas?³⁷

Die Tatsache, daß Lauras Haus zwei Türen besitzt, ist die «causa» dafür, daß es zu den die «comedia» konstituierenden «engaños» kommt. Das *Denken in «causas» und «efectos»* nimmt in Calderóns Geist einen nicht zu übersehenden Platz ein. Don Félix spricht zu Ende des Stücks:

Pues para que veáis si es cierto,
aquésta es mi mano, Laura.
Y, pues el haber tenido
dos puertas esta tu casa,
causa fué de los engaños
que a mí y Lisardo nos pasan,
de la «Casa con dos puertas»,
aquí la comedia acaba.

Aufklärung über das Datum der Niederschrift eines Textes bietet zuweilen dieser Text selbst. Das ist der Fall in der «comedia de capa y espada» *La banda y la flor*. In der «Jornada primera» sagt Enrique, der Protagonist des Stücks, wie wir sagen dürfen, zum Duque de Florencia:

Escúcheme vuestra Alteza.
De aquel venturoso día
en que la romana Iglesia
de la Transfiguración
la jura de Dios celebra
llamando a cortes al Cielo,
fué rasgo y sombra pequeña
la jura de Baltasar.³⁸

³⁶ Wir dürfen hier erneut, wie in manchen unserer früheren Studien, darauf hinweisen, daß eine grundlegende Untersuchung über den Gebrauch der Formen «intentara», «quisiera» usw. dringend erforderlich ist.

³⁷ I. c. p. 286, col. 1.

³⁸ I. c. p. 425, col. 2.

Da die «jura de Baltasar» am 7. März 1632 in Madrid stattfand, ist man wohl berechtigt, den Text dieser «comedia» auf das Jahr 1632 (oder ein kurz danach liegendes Datum) festzulegen. Die Worte Enriques bestätigen eine von uns in diesem Kapitel an früherer Stelle gemachte Aussage. Wenn nämlich in den Worten des Protagonisten der «comedia» die «jura de Baltasar» mit der «jura de Dios» am Feste der Verklärung Christi parallelisiert wird, so dürfen wir annehmen, daß jedem der Zuschauer der Begriff der «transfiguración» geläufig war³⁹. In «La banda y la flor» treten – abgesehen von dem schon alten Vater zweier Töchter, Fabio – vier männliche und vier weibliche Personen auf: Enrique, Ponleví, el Duque de Florencia, Octavio – Lísida, Clori, Nise, Celia. Daß Enrique Züge eines Don Juan an sich trägt und welche «enredos» sich aus den Beziehungen der einzelnen Gestalten zueinander ergeben, wird dem Leser klar, wenn er sich folgendes vor Augen führt: Enrique liebt Lísida, Clori fühlt sich durch Enrique angezogen. Kein Wunder, daß zwischen den beiden Schwestern – sie sind Töchter Fabios – Eifersuchtsgedanken wach werden. Der Duque de Florencia liebt Clori. Er beauftragt aber Enrique, Nise den Hof zu machen, damit er selbst die Gunst Cloris leichter gewinnen kann. Enrique umwirbt aber auch Celia, die Braut Ponlevís. Der «desenlace feliz», den man an manchen Stellen nicht mehr glaubt erwarten zu können, (und das ist eine Nuance dieser «comedia») zeigt drei glückliche Paare: Enrique – Lísida, Ponleví – Celia, Octavio – Nise. Wir wollen diejenige Szene, in welcher sich Calderóns Kunst am klarsten darbietet, kurz erörtern. Es ist jene des ersten Aktes, in welchem von der Eifersucht der beiden Töchter Fabios die Rede ist. Sie hatten Enrique jeweils ein Zeichen ihrer Liebe zukommen lassen, Lísida eine Blume, Clori eine Schärpe. Die der Diskussion beiwohnende Nise stellt die Frage, welche der beiden Gaben, d. h. welche der beiden Damen den Vorzug haben werde. Enrique antwortet im Lauf der Unterredung, daß die vollkommenste Farbe den Ausschlag geben möge, und nun setzt eine Diskussion über den Symbolwert der Farben ein, die zu den einzigartigsten Partien, jedenfalls in Calderóns Frühwerk, gehört⁴⁰. Clori beginnt die Diskussion mit folgenden Worten:

Pues si por los dos colores
se ha de argüir la que quiere,
si bien accidentes son,
la azul es, en mi opinión,
la que a las otras prefiere.⁴¹

Wir sehen an dieser Stelle, wie es der Autor liebt, in die Unterhaltung – selbst dort, wo es sich nicht unbedingt um gelehrte Personen handelt – Begriffe der Philosophie einzufügen. Gewiß mochte die Sprecherin Clori, eine «dama»

³⁹ Calderón denkt hier an die neutestamentlichen Stellen Matthäus 17,2: «... et transfiguratus est [sc. Christus] ante eos ...» und Markus 9,2: «... et transfiguratus est ...»

⁴⁰ Nicht umsonst hat August Wilhelm von Schlegel dieses Stück meisterlich ins Deutsche übertragen. Er hatte versprochen, über die von ihm ausgewählten Stücke zu sprechen. Leider hat er es nicht mehr getan. (l. c. p. XXIV)

⁴¹ l. c. p. 431, col. 2.

Ahnung von «accidente» besitzen. Wenn man nicht, wie in vielen Fällen ohne jeden Zweifel möglich, voraussetzen will, daß auch weniger gebildete Zuhörer von zentralen Begriffen scholastischer Wissenschaft gehört hatten oder sie in einer volkstümlicheren Bedeutung kannten, so kann man mit Fug und Recht die Position einnehmen, der Curtius in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* dort Ausdruck verliehen hat, wo er von *Ohrenschmaus* spricht⁴². Lísida ihrerseits gibt der entgegengesetzten Meinung Ausdruck und bezeichnet die grüne Farbe («lo verde») als die, welche auf «la elección del alma» schließen lasse. Denn, so fährt sie weiter fort, grün sei die Farbe des Frühlings, und sie bezeichnet die Blumen als «estrellas del viento». Es folgt sofort der Widerspruch Cloris. Sie sagt vom Himmel:

Primavera es su azul velo,
donde son las flores bellas
vivas luces; mira en ellas
¿qué trofeos son mayores?
¿Un campo, cielo de flores,
o un cielo, campo de estrellas?

Die überaus geschickt argumentierende Lísida behauptet demgegenüber, daß der Himmel in Wirklichkeit keine Farbe habe, daß es sich bei ihm um eine «beldad fingida» handele, dem eine «pompa verdadera» (hier wendet Calderón eines seiner Lieblingssubstantive – «pompa» an) gegenüberstehe. In der «competencia de ... ingenio» (von der Enrique vorher gesprochen hatte) gewinnt Clori den Vorrang dadurch, daß sie gerade das von Lísida vorgebrachte Argument, der Himmel besitze keine Farbe, zu ihren Gunsten auslegt, denn, ist das Blau des Himmels von diesem zu trennen, so hat er es für sich auserlesen und ihm infolgedessen den Vorrang zuerkannt. Nun wird die Diskussion noch in eine andere Richtung gelenkt. Lísida bezeichnet die grüne Farbe als die der Hoffnung, welche das höchste Gut der Liebe sei, die blaue Farbe aber als Symbol der Eifersucht. Clori entgegnet: «... quien con celos ama / en bronce su amor escribe»⁴³.

Schließlich will keine der streitenden Damen sich für eine der Gaben einsetzen und der Herzog von Florenz schließt den Disput ab⁴⁴. Das, wie erwähnt, 1632 oder kurz danach verfaßte Theaterstück, welches wohl 1649 (in der *Parte*

⁴² Cf. Anm. 16 und Brigitte Kaufmann, *Die Comedia Calderóns. Studien zur Interdependenz von Autor, Publikum, Bühne*. Bern–Frankfurt–München 1976. Für das Wort «accidente» gibt das *Diccionario de Autoridades* an: «Término muy usado de los Filósofos y Dialécticos, y se toma por toda calidad que se quita y se pone en el sujeto sin corrupción suya, o por la cualidad que sin riesgo de la substancia puede estar o no estar en ella: como el color, la blancura, etc.» A. W. Schlegel übersetzt «accidentes» mit «Zufälligkeiten».

⁴³ Die bisher gebrachten Belege (seit «elección del alma») befinden sich l. c. p. 431 col. 2–p. 432 col. 2.

⁴⁴ Wir weisen darauf hin, daß eine Untersuchung über die Bedeutung der Farben bei Calderón dringend notwendig wäre. Sie ist vom Verfasser dieser Literaturgeschichte bereits vor Jahren angeregt worden.

sexta de comedias) in Madrid veröffentlicht wurde, legt, wie die Interpretation des soeben analysierten Textes gezeigt hat, von der durch Calderón auch in eine «comedia» eingefügte *Gedankenschärfe* lebhaftes Zeugnis ab.

Guárdate del agua mansa ist eine «comedia» aus der mittleren Schaffensepoche des Dramatikers⁴⁵. Mit diesem Werk, wie mit manchen anderen, hat sich Calderón durch sein *Nachzeichnen der weiblichen Psyche* neben Tirso de Molina gestellt. Die beiden Töchter des aus Amerika zurückgekehrten Don Alonso, Clara und Eugenia, werden als voneinander gänzlich verschiedene Charaktere gezeichnet. Der lebhaften und lebenslustigen Eugenia steht die stille Clara gegenüber. Doch als Don Félix, der sie, Clara, für Eugenia hält, sich in sie verliebt, vermag sie dem in ihr aufkeimenden Gefühl nicht zu widerstehen und wird zur temperamentvollen Liebenden⁴⁶. Der Meister der *Psychologie*, Calderón, fesselt den Hörer (und den Leser) in diesem Schauspiel – inmitten der Schilderung von prunkvollen Festen und glänzenden Hofveranstaltungen. Auch wollte und konnte er es mit der von ihm in einem Gutachten gepriesenen *Malerei* aufnehmen. Im dritten Akt von *Guárdate del agua mansa* wird über die Ankunft von María Ana von Ungarn, der zweiten Gattin Philipps IV. in

⁴⁵ Sie wurde um 1649–1650 geschrieben und im achten Teil der «comedias» veröffentlicht. Valbuena Briones gibt in der schon zitierten Ausgabe als Publikationsort und -jahr an: *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*. Octava parte, Madrid 1657. Der in Kindlers Literaturlexikon aufgenommene, von Aurelio Fuentes Rojo geschriebene Artikel nennt Madrid 1684.

⁴⁶ Der Titel der «comedia» *Guárdate del agua mansa* erfordert eine Erklärung. Wir fügen daher an dieser Stelle hinzu, daß der Vater der beiden jungen Mädchen, Don Alonso, für Eugenia einen asturianischen Bauern bestimmt hat, nämlich Toribio Cuadrillos. Dessen Umgangsformen stehen, je länger er im Hause des zukünftigen Schwiegervaters weilt, jeder Sympathie für ihn im Wege. Als Don Alonso, gegen Ende des Stückes fragt:

¿Quién creyera que en el yerro
mayor, fuera quien cayera
la mesurada más presto?

antwortet Toribio:

¿Quién no lo creyera? Pues
siempre en el mundo lo vemos,
que las aguas mansas son
de las que hay que fiar menos,
y tienen mayor peligro
porque sin duda por eso
«Guárdate del agua mansa»
dijo un antiguo proverbio.
(l. c. p. 1327, col. 1–2)

Man geht daher angesichts der von Calderón in diesem Stück gezeigten Entwicklung der Beziehungen des Don Toribio zu der Familie, die ihn in Madrid beherbergt, kaum fehl, wenn man annimmt, daß der asturianische Bauer mit dem «stillen Wasser» gemeint ist. Denkbar wäre freilich auch eine andere Interpretation der sprichwörtlichen Formel. Ist nicht Clara ein stilles Wasser? Aus dem schüchternen jungen Mädchen wird eine leidenschaftlich liebende junge Frau, deren Reaktionen man stets einkalkulieren muß.

Madrid gesprochen⁴⁷. Ein Gespräch zwischen Eugenia und Clara führt die ganze in Madrid aufgebotene Pracht vor Augen. Clara sagt:

Aquí en el nacional traje
Madrid de su antigua usanza,
esperó a su nueva Reina,
vestida de blanco y nácar;
y para significar
de sus afectos las ansias
con que liberal quisiera
poner el mundo a sus plantas,
ya que no la puso el mundo,
puso, por lo menos, tantas
significaciones dél,
que en este arco y los que faltan
representó de sus cuatro
partes las coronas varias
que en él amante la ofrece
quien la mereció monarca⁴⁸

Die «significaciones del mundo», welche die Herrschaft des «planeta de Austria» (d. h. Philipps IV.) und seiner Gemahlin charakterisieren sollen, sind die an festlich geschmückten berühmten Stellen Madrids aufgebauten «arcos», welche die vier Erdteile symbolisieren. Sie vermögen aber nur dadurch Symbolkraft zu gewinnen, daß sie jeweils mit einem der vier Elemente und einem dem Element entsprechenden (oder entsprechend gedachten) Bestandteil der Natur parallelisiert werden. So entsteht das *Schema*: Europa – aire – águila / Asia – tierra – melena del león / África – fuego – sol / América – agua – Manzanares (Jarama)/. Um dieses Schema mit Leben zu erfüllen, müssen wir einen Dialogbestandteil zitieren. Clara erklärt:

... diremos
que a las cuatro dilatadas
partes del mundo, en quien tuvo
dominio el planeta de Austria,
correspondieron los cuatro
elementos, siendo en claras
significaciones, doctos
reversos de sus fachadas:
y así a Europa se dió el aire,
por ser en quien más templadas
sus influencias se gozan
dulces, suaves y blandas.

Eugenia fährt fort:

⁴⁷ Die Heirat fand am 15. November 1649 statt.

⁴⁸ l. c. p. 1322, col. 2.

Y como del aire es
el águila remontada
emperatriz cuyo nido
favorable aspira el aura,
el águila coronó
este elemento, adornada
de jeroglíficos que
todos del aire se sacan.⁴⁹

Wie sehr Calderón selbst wohl seine in diesem Text dargebotene «descriptio» (und damit auch diejenigen in anderen «comedias», «dramas» und «autos» gebotenen) wertete, zeigt die Äußerung des Vaters der beiden jungen Damen, nachdem sie ihren Bericht gegeben haben.

Don Alonso sagt:

Tal la relación ha sido,
que aunque el no verlo da enojos,
el deseo de los ojos
se suple con el oído.⁵⁰

Man mag daraus sehen, daß Calderón der Meinung war, kraft seiner Kunst könne beim Publikum die Funktion des «auditus» an die Stelle derjenigen des «visus» treten⁵¹.

Ehe wir uns in einem besonderen Teil dieses Kapitels den «autos sacramentales» zuwenden, wollen wir im nächsten Abschnitt einige derjenigen Schauspiele analysieren oder kurz erwähnen, die – weder zu den soeben besprochenen «comedias» zählend noch zu den «autos» gehörend – eine eigene Gruppe bilden da sie, so dürfte man wohl sagen, «problemgeladener» sind und oft tragischen Charakter besitzen. Nicht umsonst kommt das Wort «tragedia» in diesen Texten oft vor⁵². Auch bei den «dramas» – so können wir die von uns ausgewählten Stücke nennen, ohne daß wir die traditionelle Dreiteilung in «comedias», «dramas» und «autos» in Bausch und Bogen übernehmen – stoßen wir auf viele von der Forschung bis heute noch nicht überwundene Schwierig-

⁴⁹ l. c. p. 1323, col. 1.

⁵⁰ l. c. p. 1324, col. 1.

⁵¹ Charakterkomödien nach Art Calderóns schrieb Agustín Moreto y Cabaña (1618–1669). *El lindo Don Diego* (Madrid 1662) gehört zu den immer wieder in Spanien aufgeführten Bühnenstücken (Wir nennen die Aufführung Almagro September 1980). Wir benutzten: *Primera Parte de las Comedias ...* Valencia 1676 (Darin *La Vida de San Alejo*) – *Segunda Parte ...* Valencia 1676 (Darin: *El lindo Don Diego*) – *Tercera Parte ...* Valencia 1676. Wir erwähnen noch die Comedia famosa *El Christo de los Milagros* s.l.s.a. (Madrid 1681?) (Signatur der Biblioteca Nacional Madrid T 15040³) Zur Inszenierung von «comedia» und «auto» cf. Ch. V. Aubrun, *La comédie espagnole (1600–1680)*, Paris 1966; N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford 1967. Für denjenigen, der sich einige der von uns besprochenen «comedias» im Druck des Jahres 1636 ansehen möchte, weisen wir darauf hin, daß das Stück *Casa con dos puertas, mala es de guardar* auf Folio 27, *La dama duende* auf Folio 195 beginnt.

⁵² Cf. die von uns herausgegebene *Calderón-Konkordanz*, deren fünfter Band – noch nicht erschienen – das Wort «tragedia» enthalten wird.

keiten. Es gibt nur sehr wenige wirklich kritische Ausgaben⁵³. Abgesehen vom Mangel an kritischen Ausgaben steht der Calderonist im Hinblick auf genaue Datierung von Niederschrift, Aufführung und Publikation vor vielen Hindernissen. Wir glauben es verantworten zu können, beim heutigen Stand der Forschung in den folgenden Ausführungen so vorzugehen, daß das Entstehungsjahr des Werkes zum Ordnungsprinzip gewählt wird⁵⁴.

La cisma de Inglaterra ist eines der dramatischen Werke Calderóns, die ein außerhalb des spanischen Kulturkreises liegendes Thema behandeln, das freilich wegen seiner «trascendencia» auch für Spanien von Bedeutung war. Mit der Leidenschaft König Heinrichs VIII. von England und den Folgen für die Lage der Kirche im Inselreich hatte sich schon der Jesuit Pedro de Ribadeneira in seinem Werk *Historia eclesiástica del Cisma del Reino de Inglaterra* (Madrid 1588) beschäftigt. König Heinrich VIII. von England entschloß sich, Katharina von Aragón zu verstoßen, um Anne Boleyn zu heiraten. Der 1532 als Erzbischof von Canterbury eingesetzte Th. Cranmer erklärte nach seiner Bestätigung durch den Papst die Ehe Heinrichs für ungültig und den Ehevertrag mit Anne Boleyn für gültig. Kardinal Wolsey hatte schon vorher versucht, bei Papst Clemens VII. die Nichtigkeitserklärung für die Ehe Heinrich VIII. mit Katharina von Aragón zu erreichen. *Calderón nun läßt den Zuschauer (und den Leser) die ungezügelte Leidenschaft des Königs, die List der Geliebten und späteren Frau und die Heimtücke des ehrgeizigen Wolsey miterleben*⁵⁵. Diejenigen Verse,

⁵³ Wir wollen einige wichtige Editionen hier nennen. Es sind solche, die entweder ein Manuskript wiedergeben oder aber solche, die vom Herausgeber als «kritisch» bezeichnet werden: *El mágico prodigioso*. Edición del manuscrito original de la Biblioteca de Osuna con introducción ... por A. Morel-Fatio. Heilbronn 1897; *El mayor monstruo los celos*. A critical and annotated edition from the partly holographic manuscript of Don Pedro Calderón de la Barca, edited by E. W. Hesse, Madison 1955; *El sitio de Bredá*. Edición crítica con introducción ... por J. R. Schrek. Utrecht 1957 (Zu *El sitio de Bredá* cf. Simon A. Vosters, *La rendición de Bredá en la literatura y en el arte de España*, Londres 1974); *La hija del aire*. Edición crítica con introducción y notas de Gwynne Edwards, London 1970; *En la vida todo es verdad y todo mentira*. Edited by Don William Cruickshank, London 1971; *El postrer duelo de España*. Edited with introduction and notes by Guy Rossetti, London 1979.

⁵⁴ Gewiß haben unsere Recherchen – jedenfalls für die von uns hier anvisierten Texte – ergeben, daß die Hispanisten sich hinsichtlich der Chronologie nicht stets einig sind und daß man zuweilen ein Schwanken um einige Jahre in Kauf nehmen muß. – Da wir *El alcalde de Zalamea* in einem Sonderabschnitt behandeln (um einen Vergleich mit Lopes gleichnamigen Text zu realisieren), verzichten wir an dieser Stelle auf eine Einordnung und erwähnen nur, daß dieses dreiaktige Versdrama wohl am 12. Mai 1636 aufgeführt worden ist (wenn wir akzeptieren – wofür gute Gründe bestehen –, daß der Titel *El garrote más bien dado* den Text Calderóns meint). Zuweilen wird auch das Jahr 1642 als Entstehungsdatum angenommen. Was die Edition angeht, so ist man sich hinsichtlich des Jahres 1651 einig, gibt aber dort Alcalá und hier Madrid als Druckort an. Man vgl. zu dem in Rede stehenden Drama Calderóns A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*. Oxford 1958 (p. 217–49). Von Ausgaben des Dramas *El Alcalde de Zalamea* zitieren wir hier: P. Halkhoree, London 1972; J. M. Díez Borque, Madrid 1976; A. Valbuena Briones, Madrid 1977.

⁵⁵ *La cisma de Inglaterra* wurde nach Angabe von Valbuena Briones 1627 (*Obras Completas*, T. I, *Dramas*, Madrid 1966, p. 142, col. 2) durch die «Compañía de Andrés de la Vega» aufgeführt. Nach Hilborn (H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto

welche die «turbación» des Königs beim Anblick von Ana Bolena schildern, gehören zu den schönsten des calderonianischen Werks. Als Ana dem König vorgestellt wird, und seine Hand küssen will, spricht Heinrich IV. (zunächst beiseite):

¿Otra vez, alma, os turbáis?
¿Ojos, otra vez miráis
sombras en el aire vano?
¿Otra vez, prodigio humano,
rendido a tu vista estoy?)

Zu Wolsey gewandt, fährt der König fort:

Esta es la misma que hoy
alma de mi sueño ha sido.
Pues ahora no estoy dormido;
despierto estoy, vivo estoy.

Und nun spricht der König Ana an:

¿Quién eres? ¿Cómo te nombras,
mujer, que deidad pareces
y con beldad me enterneces,
si con agüeros me asombras?
Entre luces y entre sombras
causas gusto y das horror;
entre piedad y rigor
me enamoras y me espantas;
y al fin entre dichas tantas
te tengo miedo y amor.⁵⁶

Mit der Schilderung seiner Verwirrung, seiner «turbatio», nimmt der König auf einen ihm eine Frau präsentierenden Traum Bezug, den er vorher gehabt hat. In einem Textabschnitt von 19 Zeilen zeigt Calderón seine *Kunst der «allocutio»*. Zunächst redet der König seine Seele an, dann seine Augen und darauf das Wunder, das er vor sich sieht. Kein höheres Lob vermag er zu spenden, als einen Menschen mit dem Wort «prodigio» zu bezeichnen. Es folgt die Bestätigung der Identifikation von vergangenem Traum und nunmehr erlebter Wirklichkeit. Die Anrede an die schöne vor ihm knieende Frau schließt sich an. Als diese, nachdem Heinrich sie gebeten hat, sich zu erheben, aufsteht, spricht sie, die schon bewußt Verführende, zu dem in seiner Begeisterung blinden König:

1938) soll der Text um 1634 niedergeschrieben worden sein. Auch hinsichtlich der Angaben zur Publikation gehen die Ansichten auseinander. Es heißt einmal, der Text sei zu Madrid 1672 gedruckt worden, ein anderes Mal in der *Parte octava de comedias de Calderón impresa por Vera Tassis*, Madrid 1684. Cf. A. A. Parker, «Henry VIII. in Shakespeare and Calderón», *Modern Language Review* 43, 1948, p. 327-352.

⁵⁶ l. c. p. 152, col. 1.

Si en tus brazos me levantas,
tocaré las luces santas
del sol; mas no será bien
que vuele más alto quien
está, señor, a tus plantas.
En ellas vivo dichosa,
y en ellas ... – es folgt ein Beiseitesprechen: ¡Rabiando muero! –
... mayor esfera no quiero.

Sie gibt zu erkennen – wenn auch in einer für den Herrscher, wie aus seiner nächsten Aussage hervorgeht, unmerklichen Weise –, welche «esfera» sie als die für sich angemessene betrachtet. Einmal mehr kommt dies ein wenig später zum Ausdruck, nachdem sie getanzt hat und dem König zu Füßen fiel. Er sagt zu ihr: «A mis plantas has caído.» Sie antwortet: «Mejor diré que a tus plantas / (pues son esfera divina) / me he levantado ...⁵⁷» /

Das Wort «esfera» hat in solchen Szenen (wie den beiden geschilderten) bei Calderón einen besonderen Glanz⁵⁸. Als Gegenbild zu den beiden zunächst in sein Stück eingeflochtenen Szenen – Ana zu Füßen des Königs bei der Vorstellung, Ana zu Füßen des Königs nach dem Tanz – läßt *der konstruierende Calderón* die Frau, die soeben den Befehl zu ihrer Gefangennahme vernommen hat, sagen:

¿Quién resiste
a tus preceptos? Yo estoy
siempre a tus plantas humilde.
En ellas pondré la boca.⁵⁹

Die *Antithese «perturbatio» – «constantia»*, die schon in der Antike eine Position einnahm, bewegte auch den Geist Calderóns⁶⁰. Hat der spanische Dramatiker in *La cisma de Inglaterra* einen von seiner Leidenschaft in die «turbatio», «perturbatio» geworfenen Menschen geschildert, so stellt er in *El príncipe constante* den standhaften Prinzen vor Augen. Dies sprachlich wie inhaltlich faszinierende Schauspiel hat seit August Wilhelm von Schlegel, Goethe und Schopenhauer alle für die Theaterkunst begeisterten und zur Aufnahme fähigen Persönlichkeiten gefesselt⁶¹. Im Hinblick auf die Fülle der über *El príncipe constante* bis heute angefertigten Studien wollen wir uns hier – da nur eine umfassende Untersuchung, die wir im Rahmen einer Literaturgeschichte nicht geben können, befriedigende Einsicht in die geniale Kunst Calderóns vermitteln würde – auf

⁵⁷ l. c. p. 155, col. 1.

⁵⁸ Cf. unsere Studie über «centro» und die dort gemachten Bemerkungen zur Raumterminologie Calderóns. (Cf. Anm. 17)

⁵⁹ l. c. p. 170, col. 2.

⁶⁰ Cf. zu der Antithese im antiken Denken Ciceros Gespräche in Tusculum (*Tusculanae disputationes*) 4, 14.

⁶¹ Der Verfasser dieser Literaturgeschichte erinnert sich an eine 1931 in Berlin durch die Schüler des Gymnasiums Am Lietzensee veranstaltete Aufführung. Diese Bemerkung soll zeigen, daß auch die gebildete Jugend von diesem Drama wahrhaft ergriffen wurde. Cf. *Über Calderón*, Wiesbaden 1980 p. X.

die Interpretation eines, freilich bedeutungsschweren Verses beschränken⁶². Damit Ceuta nicht für die Christenheit verlorengehe, opfert Fernando, der «Príncipe en la fe constante» sein Leben. Mit diesen Worten schließt das Stück. Was ist mit «Príncipe en la fe constante» gemeint? Der Terminus «constantia» kommt im lateinischen Text der Bibel an einer Stelle vor: *Actus Apostolorum* 4, 13⁶³.

Das Anliegen Calderóns besteht wohl in erster Linie darin, in seinem Drama *unter den Eigenschaften des Glaubens* (z. B. Gewißheit, Festigkeit) die Beharrlichkeit hervorzuheben und dem Zuschauer durch die «actio» vor Augen zu führen. Da es sich um einen der Glaubensstreue wegen den Märtyrertod erleidenden Helden handelt, darf man annehmen, daß Calderón, der die Bibel ausgezeichnet kannte, vor allem an die Worte der Apokalypse gedacht hat, wo es heißt: «Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae⁶⁴.»

Mag das schon vielfach analysierte Drama *El médico de su honra* (das wir hier nicht analysieren) auch noch so oft und mit großer Intensität als ein dem Geist der damaligen Epoche entsprechendes bezeichnet worden sein (das deswegen später, beispielsweise im 19. Jahrhundert, vielen Angriffen ausgesetzt war), so ist solcher gewiß nicht unvernünftigen Interpretation entgegenzuhalten, daß auch eine nur philosophisch-theologisch zu begründende Einsicht letztlich Pate der Konzeption gewesen ist⁶⁵. Gemäß dieser Einsicht ist die Ehre ein objektiver

⁶² Das nach Valbuena Briones (l. c. p. 247, col. 2) wahrscheinlich 1628, nach Hilborn 1629 verfaßte «drama» erschien 1636 in der *Primera parte de comedias* Calderóns. Wir finden den Text auf Folio 276ff. Cf. die von A. A. Parker in den *Cambridge Plain Texts* 1957 (Cambridge at the University Press) veranstaltete zweite Edition (Die erste erschien 1938). 1963 wurde das Schauspiel erneut von J. Bergamín in Mexiko herausgegeben.

⁶³ Es heißt dort: «Videntes autem Petri constantiam, et Joannis ...». In der Nova Vulgata steht anstelle von «constantia» das Wort «fiducia». (Freilich wird auch dort anmerkungsweise «constantia» angegeben.) Es handelt sich, wenn wir auf den griechischen Text und das dort gebrauchte Wort «παρρησία» schauen, um den Gedanken der «Freimut», der Freimütigkeit.

⁶⁴ 2, 10. Denken wir auch – im Hinblick auf «en la fe constante» – daran, daß die griechische Entsprechung zu «fidelis» «πιστός» lautet. In seinem Werk *De Trinitate* (11, 1) spricht Hilarius von Poitiers (4. Jahrh. n. Chr.) von «fides indemutabilis». Es bleibt einer genauen Untersuchung vorbehalten zu prüfen, wie sich die Idee der «Beständigkeit» und diejenige der «Treue» bei Calderón zueinander verhalten. Im *Diccionario de Autoridades* finden wir unter «constante» die Erklärung: «Firme, estable, permanente.» Unter «fiel» (Erste Eintragung) heißt es: «El que guarda fe y lealtad, el que trata verdad y no engaña a otro.» Es scheint, daß im deutschen Sprachgebrauch zwischen «beständig» und «treu» insofern ein Unterschied besteht, als das erstgenannte Wort einen eher außerpersonalen Charakter hat (Man kann sagen: «Du bist mir treu», aber nicht: «Du bist mir beständig»). Eine vollständige Konkordanz zu den Werken Calderóns wird zu den Termini «constante» und «fiel» Auskunft geben und somit eine Untersuchung über den Wert des Wortes «constante» in *El príncipe constante* ermöglichen.

⁶⁵ Nach Valbuena Briones (l. c. p. 315, col. 1.) wurde das Stück vor dem 8. Oktober 1629 durch die «Compañía» von Antonio de Prado aufgeführt. Hilborn gibt l. c. an, daß als Entstehungsdatum das Jahr 1634 anzunehmen sei. Der Druck erfolgte in der *Segunda parte de comedias*, Madrid 1637. Eine neuere Ausgabe schenkte uns der englische Hispanist C. A. Jones in der Edition Oxford 1961. Zu den zahlreichen wertvollen Studien über dieses Drama Calderóns zählt D. Rogers, «Tienen los celos pasos de ladrones». Silence in Calderón's *El médico de su honra*, *Hispanic Review* 33, 1965, p. 273–89.

Wert. An ihn fühlen sich die handelnden Personen gebunden. So verwundert es nicht, daß Don Gutierre von seiner Ehre spricht, daß auch Doña Mencía dies tut. Das Possessivpronomen, das in ihren Aussagen auftritt («mi honor», «mi honra»), legt davon Zeugnis ab. *Die Ehre des Einzelnen gründet letztlich in seinem gottebenbildlichen Personsein⁶⁶*. Nur so ist Don Gutierres dem heutigen Kritiker des Dramas unerträglich grausam erscheinendes Tun zu begreifen.

Einer ganz anderen Thematik begegnen wir in *La Devoción de la Cruz⁶⁷*. Auch hier ist es unser Anliegen nicht, eine Übersicht über den oft dargebotenen und in fast allen Handbüchern nachzulesenden Inhalt zu geben, sondern auf ein Einzelproblem, das bislang nicht die notwendige Aufmerksamkeit gefunden hat, hinzuweisen. Der mit Sündenschuld bedeckte Eusebio sagt zu dem Priester Alberto:

De su [sc. Dios] parte,
mi fe, Alberto, te llamó
para que, antes de morir,
me oyese de confesión.
Rato ha que hubiera muerto;
pero libre se quedó
del espíritu el cadáver
que de la muerte el feroz
golpe le [sc. espíritu] privó del uso,
pero no le [sc. espíritu] dividió.
Ven adonde mis pecados
confiese, Alberto, que son
más que del mar las arenas
y los átomos del sol.
¡Tanto con el cielo puede
de la Cruz la devoción!⁶⁸

Zunächst betont Eusebio, daß die Glaubenskraft den Priester herbeigerufen

⁶⁶ Man liest in der *Summa Theologica* des hl. Thomas von Aquin: «... sicut Isidorus dicit, honestas dicitur quasi honoris status; unde ex hoc videtur aliquid dici honestum, quod est honore dignum. Honor autem, ut supra dictum est ... excellentiae debetur. Excellentia autem hominis maxime consideratur secundum virtutem, quae est «dispositio perfecti ad optimum» ut dicitur. Et ideo honestum, proprie loquendo, in idem refertur cum virtute.» (*Summa Theologica* II, II, I q. 145, Art. I. Conclusio). Man lese auch die «Conclusio» zum vierten Artikel: «... honestas est quaedam spiritualis pulchritudo.» – Cf. zur Konzeption der Ehre in *El Médico de su Honra* das zum Problem von «honra» und «honor» im Lope de Vega-Kapitel Gesagte! Aus der reichhaltigen Literatur zum Problem der Ehre in Spanien cf. J. A. Madrigal, *Bibliografía sobre el pundonor: Teatro del Siglo de Oro ...* 1977; J. A. Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid 1977.

⁶⁷ Nach Hilborn ist das Stück um 1633 entstanden. Es wurde in der *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* unter dem Titel *La Cruz en la sepultura* gedruckt und zunächst Lope de Vega zugeschrieben. Der Druck erfolgte zu Huesca 1634. Wir finden die erste Calderón zuerkannte Ausgabe in dessen *Primera parte ...*, Madrid 1636 (cf. Folio 102 B). Dies ist die endgültige und bessere Version des Textes. Einer in etwa ähnlichen Problematik begegnen wir in dem Schauspiel von Antonio Mira de Amescua († 1644), *El esclavo del demonio*, Barcelona 1612. Auch in seiner «comedia de capa y espada» *Galán, valiente y discreto* steht er Calderón nahe.

⁶⁸ l. c. p. 418, col. 2 – p. 419, col. 1.

habe. Dann schildert er in einer nicht leicht verständlichen Weise, wie sich Geist und Körper vor dem noch bevorstehenden endgültigen Eingehen in die Ewigkeit verhielten. Wie berechtigt es ist, hier das Wort «endgültig» anzuwenden, zeigt die von Calderón so häufig gebrauchte und – worauf wir bereits öfter hingewiesen haben – von ihm so geliebte Form des «subjuntivo» des «pluscuamperfecto» («hubiera muerto»). Gewiß ist nach diesem Bericht schon eine Trennung von Körper und Geist realisiert, aber wenn auch der letztgenannte den ersten nicht mehr in seiner Gewalt hat, so ist er dennoch nicht vollkommen von ihm getrennt⁶⁹. Es ist dann – in Worten des Priesters – von einem «haber muerto» die Rede und von einem darauf erfolgenden «depositar» des Himmels. Aus den Worten Albertos möchte man also schließen, daß der Tod wirklich eingetreten war⁷⁰. Wir dürfen in diesem Fall darauf verweisen, daß Calderón die Möglichkeit der Totenerweckung durch die Macht Gottes, wie sie im Neuen Testament geschildert wird, im Sinne hatte⁷¹. In *La Devoción de la Cruz* tritt

⁶⁹ Wie schwierig die genaue Interpretation dieser Textstelle ist, können wir aus der von A. W. Schlegel gegebenen Übersetzung, die wir hier ausnahmsweise heranziehen wollen, ersehen. Es heißt dort:

«Eine Weile her verschieden
Bin ich, und vom Geiste schon
War entfesselt meine Leiche,
Doch des Todes heftger Stoß
Raubt ihm den Gebrauch der Glieder,
Aber schied ihn nicht davon.

(Zitiert nach *Spanisches Theater*. Hrsg. von August Wilhelm von Schlegel. Zweite Ausgabe, besorgt von Eduard Böcking. Zweiter Band, Leipzig 1845, p. 117–118)

Man sieht, wie hier das erste «pero» der spanischen Textstelle durch ein «und» übertragen, wie das «que» in der Zeile «que de la muerte el feroz» aber durch ein «doch» wiedergegeben wurde. Mit den soeben zitierten Worten Eusebios scheinen die nun folgenden aus dem gleichen Schauspiel *La devoción de la Cruz* nicht genau übereinzustimmen. Wir lesen die Worte Albertos:

Entre sus grandezas tantas,
sepa el mundo la mayor
maravilla de las suyas,
porque la ensalce mi voz.
Después de haber muerto Eusebio,
el Cielo depositó
su espíritu en su cadáver,
hasta que se confesó;
que tanto con Dios alcanza
de la Cruz la devoción.
(l. c. p. 419, col. 2.)

Cf. Hans Joachim Müller, *Das spanische Theater im 17. Jahrhundert oder zwischen göttlicher Gnade und menschlicher List*. 1977.

⁷⁰ Schlegel bewältigt die Schwierigkeit mit folgenden deutschen Worten: «Als Eusebio war gestorben / Lieb der Himmel weilen noch / Seinen Geist beim starren Leichnam / bis er beichten erst gekonnt: / Soviel Gnad erlangt die Andacht / zu dem heiligen Kreuz bei Gott.» (l. c. p. 120)

⁷¹ Cf. den Bericht beim Evangelisten Lukas (wo 7,12 von «defunctus» die Rede ist), denjenigen bei dem Evangelisten Matthäus (9,24), wo die Worte «non est ... mortua» zu lesen sind, und schließlich auch denjenigen bei Johannes, wo wir 11,14 «mortuus est» vor uns sehen.

Christus nicht selbst, was ja durchaus denkbar wäre, auf, sondern sein mit der Spendung der Sakramente beauftragter Priester, der dank der Kraft des Glaubens – welche Bedeutung muß Calderón dem Wort «fe» beigemessen haben! – herbeigerufen wird. Wir sind der Überzeugung, daß der spanische Dramatiker den damaligen Zuschauern und den späteren Lesern in seinem Werk *die Kraft der Festigkeit des Glaubens* hat vor Augen führen wollen. Das Erstaunen, dem die in den letzten Aussagen des Dramas *La devoción de la Cruz* sprechenden Personen Ausdruck geben, läßt erneut erkennen, welche Bedeutung der Dichter dem Phänomen des «prodigio», der «maravilla», des «milagro» zuerkannt wissen wollte. Daß dem Schauspiel, welches nicht als «tragedia» im eigentlichen Sinne endet, doch ein tragischer Charakter eignet, zeigen die Worte des Curcio:

¡Ay hijo del alma mía!
No fué desdichado, no,
quien en su trágica muerte
tantas glorias mereció.⁷²

Im wohl am meisten gelesenen und noch heute oft aufgeführten Drama *La vida es sueño* (das nach Hilborn um 1631–32, nach anderer Auffassung um 1634–35 entstanden ist) – es wurde 1635 im Palacio Real erstmals dargeboten und 1636 in der *Primera parte de comedias* / Folio 1 ff. gedruckt – fesselt uns vor allem die in der ersten, zweiten und dritten «Jornada» ausgemalte Begegnung zwischen Segismundo und Rosaura, die ihn zur Erkenntnis seines Selbst bringt. Selbstbeobachtung, Selbsterkenntnis, Erlebnis der Identität des Selbst – welches faszinierendes in den Schauspielen Calderóns zu entdeckendes Thema!

Wie Calderón ein (auf welchem Weg auch immer) überliefertes spätantikes Thema in seiner Dramatik behandelte, zeigt das (von uns in seinem *Inhalt* nur kurz wiedergegebene) Schauspiel *El mayor monstruo del mundo*⁷³. Wir lesen ziemlich zu Beginn des Textes die folgenden Worte der Gemahlin des Tetrarchen Herodes, Mariene. Sie berichtet über die Prophezeiung eines jüdischen Astrologen:

Halló, en fin, que sería
trofeo injusto yo, ¡qué tiranía!,
de un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte
del mundo. Halló también que daría muerte
(¿qué daño no se teme prevenido?)
ese puñal, que ahora te has ceñido,
a lo que más en este mundo amares.⁷⁴

Sie hat also erfahren, daß das größte «monstrum» sie töten würde, und zwar durch den Dolch, den der gerade von ihr angeredete Herodes trägt. Bevor er zu

⁷² l. c. p. 419, col. 2.

⁷³ Das wohl vor 1635 (nach Hilborn um 1634) entstandene Werk erschien 1637 in der *Segunda parte de comedias*. Es wurde 1667 und 1672 aufgeführt. Cf. M. R. Lida de Malkiel, *Herodes: Su persona, reinado y dinastía*. Edición y prefacio por Y. Malkiel. Colección Literatura y Sociedad 1977.

⁷⁴ l. c. p. 459, col. 2.

einem Feldzug gegen Octavian aufbricht, beauftragt er (der seine Frau leidenschaftlich liebt) den Schwager, Mariene für den Fall seines Todes umzubringen. Als sie Kenntnis von diesem Befehl erhält, fühlt sie ihre Liebe erkalten; sie sinnt auf Rache, obwohl sie Octavian in flehentlich-bildreicher Sprache bittet, den von ihm gefangenen Gatten freizugeben:

Yo soy la desdichada Mariene ..
dijera bien, la desdichada esposa
de aquel contra quien ya tu enojo tiene
blandida la cuchilla rigurosa.
Si una línea de púrpura detiene
del más noble animal, la más furiosa
acción, deten el paso a tus enojos,
pues son líneas de púrpura mis ojos.⁷⁵

Octavian gibt ihrer Bitte statt. Er, der die leibhaftig vor ihm stehende schöne Frau bewundert, tut es mit folgenden, von Calderón, dem Kunsttheoretiker, mit Bedacht gewählten Worten:

Si bien es verdad, que yo
nada os doy, señora, en esto,
pues una vida no os doy,
sino que pago otra que os debo;
que entre su acero y mi vida
pintada os miré un tiempo,
Mariene; pero viva,
entre su vida y mi acero,
que es más dichoso que yo
– como dice aquel proverbio –
de lo vivo a lo pintado,
pues vence con tanto exceso,
cuanto hay de un alma a una sombra,
cuanto hay de una vida a un lienzo.⁷⁶

Tolomeo, ein Getreuer der Königin, berichtet Octavian, daß Herodes seine Frau für den Fall seines Todes töten lassen wolle. Octavian begibt sich zu Herodes. Dieser tötet versehentlich statt des Gegners Oktavian die eigene Gattin.

Sehen wir nun, nach diesem Einblick in den spanischen Text, wie er den antiken Bericht – umgeformt – entdecken läßt. Die Geschichte von Herodes und Mariamne (wie wir zu sagen pflegen) finden wir bei Flavius Josephus, einem im ersten nachchristlichen Jahrhundert zunächst aramäisch und dann griechisch schreibenden Autor. Er verfaßte eine Geschichte des jüdischen Volkes (Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία) und eine Geschichte des jüdischen Krieges (περὶ τοῦ Ἰουδαϊκοῦ πολέμου). Zum vollständigen Verständnis des calderonianischen Dramas ist die Lektüre des 22. Kapitels des 1. Buches über den

⁷⁵ I. c. p. 480, col. 2.

⁷⁶ I. c. p. 481, col. 1.

jüdischen Krieg und die Kenntnis des 6.–7. Kapitels des 15. Buches der Jüdischen Altertümer⁷⁷ nützlich, ja erforderlich. Das 22. Kapitel des Berichtes über den jüdischen Krieg beginnt mit einem Hinweis auf die Erfolge, die Herodes außerhalb seiner Heimat erzielte, aber auch auf das Unglück, das ihm zu Hause, insbesondere durch seine Frau zuteil wurde. Im ersten Satz begegnen wir einem Terminus, der in gleicher Weise für die Auffassung, die Flavius Josephus von dem Geschehenen hatte wie für die Interpretation durch Calderón charakteristisch ist. Flavius Josephus benutzt in seinem griechischen Text das Wort «ἡ τύχη». (Gerade in Calderóns Darstellung zeigt sich, wie die Wechselfälle des Glücks eine Rolle spielen.) Der jüdische Schriftsteller schildert anschaulich (und Calderón tut es in seinem Bühnenstück), wie die Liebe des Herodes zu Mariamne immer heftiger wird, ihre Abneigung gegen ihn aber auch größer. Als der dank seiner Leidenschaft besonders eifersüchtige Herodes von der Anschuldigung hört, Mariamne habe ihr Bild nach Ägypten zu Antonius geschickt, verliert er vollends sein klares Denken⁷⁸. Vor dem Antritt einer Reise vertraut er seine Frau dem Manne seiner Schwester Salome, Joseph, an, und gibt ihm die Weisung, sie zu töten, wenn er ums Leben kommen würde. Joseph hinterbringt die Weisung Mariamne. Als Herodes zurückkehrt, sagt sie zu ihm – ironisch – nachdem er ihr seine Liebe erneut beteuert hat, er habe diese Liebe ja durch den Befehl bewiesen, sie zu töten⁷⁹. Zorn und Eifersucht lassen den König nun den Befehl erteilen. Wie groß seine Liebe, seine Leidenschaft zu ihr war, zeigt sich nach ihrem Tode. Er wird von tiefer Reue ergriffen. (Es heißt im griechischen Text beispielsweise μετάνοια⁸⁰.) Stellen wir den Text Calderóns neben denjenigen des Flavius Josephus, so bemerken wir sogleich, daß auch der spanische Dramatiker die beiden leidenschaftsgeleiteten Charaktere – Herodes und Mariamne – in ihrer Zügellosigkeit gezeichnet hat. Dies allein hätte zur Konstruktion eines Dramas ausgereicht. Doch Calderóns immer wieder zu bewundernde Erfindungskraft führte ihn – in Übereinstimmung mit manchen anderen seiner Texte – dazu, eine doppelte (von uns an Hand der schon zitierten Worte Marienes – «Halló también» – bewiesene) Vorhersage einzuführen und die «τύχη» des jüdischen Historikers zu konkretisieren⁸¹. (Die Rolle des das

⁷⁷ Cf. zu Flavius Josephus den Artikel «Josephos» in *Der kleine Pauly* 2, 1967, col. 1440 – col. 1444.

⁷⁸ Es heißt im griechischen Text: «... τοῦθ' ὡσπερ σκηπτὸς εὐπεισῶν ἐτάραξεν Ἡρώδην ... (XXII, 3)

⁷⁹ Man lese im griechischen Text den letzten Satz des 4. Abschnitts des 22. Kapitels!

⁸⁰ Cf. XXII, 5. Es ist zum Verständnis des Geschehens – auch im calderonianischen Text – unbedingt erforderlich, alle entsprechenden Abschnitte des griechischen Textes des Josephus zu lesen. Cf. die grundlegende kritische Ausgabe der Werke des Flavius Josephus von B. Niese, 6 Bände, 1885–1897, erneut herausgegeben 1955.

⁸¹ Der Dolch trifft die geliebte Frau dank eines Schicksalsschlages, für den Herodes sich nicht verantwortlich sehen will. Er antwortet gegen Ende des Dramas auf die Frage Oktavians, wer den Tod verschuldet habe: «El destino suyo, / pues que muriendo a mis celos /– que ellos fueron los verdugos –/ vino a morir a las manos / del mayor monstruo del mundo. / (I. c. p. 489, col. 2.). Schon vorher hatte der Tetrarch – nach den Worten Marienes, die von der Prophezeiung sprachen –

Geschick markierenden «prevenir» in diesem Text kann gar nicht genug betont werden⁸².)

Eine in einem mittelalterlichen Text berichtete Begebenheit, die dann in einer Reihe von spanischen Dramen verarbeitet wurde, griff Calderón in seinem *El Mágico Prodigioso* auf. (Es handelt sich um die sogenannte *Legenda aurea*, eine Sammlung von Heiligen-Legenden aus der Feder des Jacobus a Voragine, die wohl einige Jahre nach der Mitte des 13. Jahrhunderts (1264) geschrieben wurde. Die spanischen Autoren, auf die wir oben anspielten, sind Guillén de Castro, Antonio Mira de Amescua, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza und Lope de Vega.) *El mágico prodigioso* wurde für das Fronleichnamfest des Jahres 1637 zu Yepes geschrieben und 1663 in Madrid in der *Parte veinte de comedias varias* veröffentlicht⁸³. Da wir die Kenntnis des oft zitierten und häufig aufgeführten Stückes bei dem Leser dieser Literaturgeschichte glauben voraussetzen zu können, möchten wir nur auf zwei Kunstgriffe Calderóns hinweisen, die – jedenfalls in diesem Text – der Aufmerksamkeit nicht oder kaum empfohlen worden sind. Wie Calderón es versteht, der *Leidenschaft* einer der dargestellten Personen auch sprachlich Ausdruck zu verleihen, zeigt sich zu Beginn der dritten «Jornada» in den sich zunächst an die Geliebte, dann aber an die Natur wendenden Ausrufen Ciprianos, der durch Magie an das Ziel seiner Sehnsucht gelangen will. Eine Fülle von «allocuciones» («Ingrata beldad mía», «Este monte elevado», «aquesta cueva oscura», «Hermosos cielos puros», «blandos aires veloces», «gran peñasco violento», «duros troncos vestidos», «floridas plantas bellas», «dulces sonoras aves», «bárbaras, crueles fieras») werden nach der ersten Anrede in einer Art Summation sogar wiederholt («cielos, aires, peñascos, troncos, plantas, / fieras y aves ...»); sie bringen den Seelenzustand des Sprechenden aufs deutlichste zum Ausdruck. Noch kunstvoller aber wird das *Getriebensein* des Cipriano in einem kurz darauf folgenden Abschnitt zum Ausdruck gebracht. Auf den Vorwurf des Demonio:

... por qué causa ... /
... /
sales a ver del sol la faz brillante?

selbst auf das Werkzeug des Schicksals hingewiesen: «Este sangriento puñal, / sacre de acero bruñido /.../.../.../.../.../ es aquel que la dudosa / ciencia de un astro previno / para homicida de quien / más adoro y más estimo.» (l. c. p. 466, col. 2.)

⁸² Es zeigt sich an dieser Stelle erneut, wie wichtig es ist, die *Sprache* des spanischen Dramatikers zu erforschen. Das Wort «prevenir» (und einige Male auch der Terminus «prevención») wird überaus häufig angewandt, vor allen Dingen in der ersten «Jornada», d. h. zu Beginn des Geschehens. – Zur Dramatisierung des Themas «Herodes und Mariamne cf. die *Alejandra* des Lupericio Leonardo de Argensola (1559–1613).

⁸³ Wir bemerken, daß in diesem Falle – ausnahmsweise – fast alle Calderonisten hinsichtlich der Festlegung des Datums übereinstimmen. Cf. zum Text auch die Abhandlungen von A. A. Parker, *The Theology of the Devil in the Drama of Calderón*, London 1958; idem. «The Rôle of the «Graciosos» in *El mágico prodigioso*», in: *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München 1968, p. 317–330; Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia 1977. – Cf. auch *El mágico prodigioso*. Edición bilingüe por B. W. Wardropper. Madrid 1980.

folgt eine 34 Zeilen umfassende Antwort Ciprianos. Die Nennung der Gründe, die ihn die Liebe Justinas erwarten lassen – die Aufzählung erfolgt in den ersten 28 Zeilen durch den Gebrauch von nicht weniger als 8 Gerundialformen, von denen sich fünf auf den Sprechenden selbst beziehen –, läßt die Glut der «ansias», die «demonio» verursacht und die Cipriano erwähnt, deutlich erkennen⁸⁴.

Auch in *Los dos amantes del cielo*, dem Schauspiel, dem wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen, orientiert sich Calderón an einer in der «Legenda aurea» berichteten Geschichte⁸⁵. Zum Inhalt des Dramas bemerken wir hier nur, daß der das Christentum bekennende Eremit Carpóforo Crisanto im christlichen Glauben bestärkt und dieser durch seine klare Stellungnahme auch die Dianajüngerin Daría zu seiner Religion führt. Der calderonianische Text vermag uns zu zeigen, wie der große spanische Dramatiker *theologische Probleme* seiner Epoche in einen *Schauspieltext* einzufügen weiß. Der Christ Crisanto hatte der von ihm geliebten Frau (Daría) ein Liebesgeständnis gemacht. Darüber zeigt sich Carpóforo unwillig; er ist der Ansicht, es sei besser gewesen, der Liebende hätte zunächst mit ihm gesprochen. Denn Daría ist noch nicht Christin, sie hängt dem antiken Glauben an. So besteht, wie Carpóforo ausführt, eine große Gefahr für den Werbenden. Hören wir den Dialog zwischen Carpóforo und Crisanto! Der erstere spricht:

Detente.
No la sigas sin que antes
me escuches a mí.

Crisanto fragt:

¿Qué quieres?

Carpóforo erwidert:

Reñir tus facilidades
habiendo visto, Crisanto,
que tan ingrato me sales.

Crisanto ruft aus:

¡Yo ingrato!

⁸⁴ Es handelt sich um die Formen «viendo», «viendo», «haciendo», «respondiendo», «viendo», «corriendo», «retrocediendo», «atrayendo». Abgesehen von den durch Calderón ausgewählten Worten – sie wären in ihrem semantischen Gehalt besonders zu untersuchen – läßt die Syntax klar erkennen, in welchem seelischen Zustand der Protagonist des Dramas sich befindet.

⁸⁵ Es handelt sich um den Bericht über Chrysanthus und Daría (Kapitel 152 der mittelalterlichen Sammlung). Cf. auch *Lexikon für Theologie und Kirche* 2, 1958, col. 1192–1193. Nach Hilborn ist das Stück um 1636 entstanden. Valbuena Briones bemerkt, daß Hartzenbusch der Meinung Ausdruck gegeben habe, es sei nicht nach 1651 geschrieben worden (l. c. p. 1071, col. 1.). Der spanische Calderonist selbst legt es in die «segunda época de Calderón». Gedruckt wurde der Text in der *Verdadera quinta parte de las comedias*, die 1682 erschien. Man erinnere sich an dieser Stelle daran, daß, nachdem Calderón die *Quinta parte*, die 1677 veröffentlicht worden war, mißbilligt hatte, Vera Tassis eine *Verdadera quinta parte* im Jahre 1682, publizierte. Valbuena Briones schreibt l. c. p. 1071, col. 1.: «Fué publicada en un volumen (número 20) de Comedias varias.»

Nun folgt die für uns und unsere Interpretationsabsicht entscheidende Aussage Carpóforos:

Tu ingrato, sí;
pues te olvidas de tan grandes
auxilios de Dios, no sólo
suficientes, si eficaces.

Crisanto erwidert:

No, sabio maestro, digas
que los olvido, pues sabes
que para ellos mi memoria
es lámina de diamante.⁸⁶

In wenige Zeilen hat Calderón wichtige in der damaligen Theologiediskussion erörterte Probleme eingefügt. Der Dominikaner Domingo Báñez (1528–1604) vertrat eine andere Gnadentheorie als der Jesuit Luis de Molina (1535–1600). Die Congregatio de Auxiliis, die von 1602–1607 arbeitete, konnte keiner der beiden Schulen eine vollkommene Absage erteilen⁸⁷. Es ist möglich, daß Calderón mit den Worten «auxilios de Dios» auf die ebengenannte Institution anspielen wollte. Es ist sicher, daß er mit den beiden Termini «suficientes» – «eficaces» unmittelbar auf den damaligen Gnadenstreit Bezug nahm. Die «gratia sufficiens» erreicht, so lehrt Luis de Molina, den Menschen vor dessen Zustimmung. Die «gratia efficax» ist jene «gratia sufficiens», der nach der Zustimmung des Menschen Erfolg beschieden wird. Daß Crisanto zur Gnadenwirkung Gottes seine Zustimmung gegeben hat, ersieht man aus den (soeben zitierten) Worten, in denen er von seiner «memoria» als einer «lámina de diamante» spricht. Da es sich im weiteren Verlauf des Geschehens herausstellt, daß Daría nicht an Christus als Gottmenschen glauben will, zeigt sich Crisanto bereit, auf Daría und ihren Anblick zu verzichten. Er sagt: «... Es mi muerte el mirarte»⁸⁸. Als Daría aber vom Märtyrertod Carpóforos erfährt und auch Crisanto verurteilt werden soll, faßt sie den Entschluß, sich zum Christentum zu bekehren. Sie gibt davon mit folgenden Worten, die sie an Polemio richtet (der soeben den Befehl gab, Crisanto fortzuführen) Kenntnis:

Si advierto
que su muerte preveniste
porque confesar le viste
al gran Dios de los cristianos,
en mí tus sangrientas manos
prueben tu rigor cruel.
Llevadme a morir con él,
pues digo a voces que vanos

⁸⁶ Alle Zitate l. c. p. 1098, col. 1.

⁸⁷ Bis heute sind diese Probleme der Gnadenlehre nicht in allen Punkten restlos geklärt.

⁸⁸ l. c. p. 1100, col. 1.

son los dioses que seguí,
y que sólo creer espero
en Cristo, Dios verdadero,
en quien tantas obras vi,
que murió de amor por mí.⁸⁹

Dem schon in der Renaissance und im Barock mehrfach bearbeiteten Semiramis-Thema wandte sich Calderón in *La hija del aire* zu. Daß die legendenumrankte Königin in der spanischen Literatur bekannt war, ersehen wir aus *El peregrino en su patria* von Lope de Vega (Sevilla 1604). (Sein heute verlorenes Drama *Semíramis* steht in der ersten Liste des genannten Werkes an 88. Stelle.) In Lopes *Dorotea* sagt Julio:

... Semíramis ... que con el peine en los cabellos
salió a ganar victorias, mejor que Alejandro con la fuerte celada.^{89a}

Die *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués* (Madrid 1609) enthalten ein Drama *La gran Semíramis*. Die auf Semiramis bezügliche Überlieferung des Ktesias bei Diodorus Siculus, dem unter Cäsar wirkenden Autor, setzte sich also auch auf der iberischen Halbinsel fort⁹⁰. In der Βιβλιοθήκη des Diodorus Siculus ist im dritten Buch von Semiramis die Rede. Er spricht von der Größe ihrer Unternehmungen und Erfolge⁹¹.

Calderón hat sein Werk in zwei Teile zu je drei Akten gegliedert. Da zwischen dem ersten und zweiten Teil ein Zeitraum von zwanzig Jahren liegt, verfügt er über die Möglichkeit, den Charakter seiner Heldin (deren ganzes Leben und Schicksal dargestellt wird) zu der in ihm angelegten Klimax gelangen zu lassen⁹². Semiramis heißt «Tochter der Luft», weil Vögel der Aphrodite (der Venus) sie schützen. Der Zuschauer erfährt dies aus der Antwort, die Semiramis General Menon gibt, der sie in einer Grotte hat rufen hören und dann fragt:

⁸⁹ l. c. p. 1101, col. 1.

^{89a} l. c. p. 1424 (= 1,5).

⁹⁰ Cf. H. Haun, *Semiramis in den romanischen Literaturen*, Dissertation Wien 1949, VIII, 124 S. [Maschinenschrift] – Cristóbal de Virués veröffentlichte *La gran Semíramis* in *Obras trágicas y líricas*, Madrid 1609. (R 23683) Wie im Drama oft an Seneca, so will sich Virués in epischer Dichtung (*El Monserrate*, Madrid 1587) an Aristoteles und Horaz orientieren. (Cf. den Prolog zum soeben genannten, die Juan Garínlegende verarbeitenden Text.) Wir benutzten R 11577.

⁹¹ Cf. den griechischen Text (III, 3).

⁹² Der erste Teil von *La hija del aire* wurde in der *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores* (Zaragoza 1650) gedruckt. (Nach Valbuena Briones befindet sich in diesem Teil der «comedias» auch die zweite Hälfte des Werkes «anteriormente atribuida a Antonio Enríquez Gómez» (l. c. p. 714, col. 1). Die 1664 in Madrid gedruckte *Tercera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* enthält an sechster Stelle *La hija del aire. Primera parte*. (Folio 119) und an siebter Stelle *La hija del aire. Segunda parte*. (Folio 142). Die Uraufführung fand im Palacio Real zu Madrid 1653 statt. Hilborn setzt die Entstehung um das Jahr 1637 an. Cf. *La Hija del Aire*. Edición crítica ... de Gwynne Edwards, London 1970.

¿Quién eres? Como o por qué
aquí encerrada has vivido,
me cuenta.⁹³

Semiramis antwortet:

Todo Teresias lo hizo
y así en aquesta prisión
tantos años me ha tenido,
sin que sepa más de aquello
sólo que enseñarme quiso;
y como en la lengua siria,
quien dijo pájaro, dijo
Semíramis, este nombre
me puso, por haber sido
hija del aire y las aves,
que son los tutores míos.⁹⁴

Menon rettet die Eingekerkerte und verliebt sich in sie. Im weiteren Verlauf der dramatischen Handlung taucht Nino, der König von Syrien, auf. Auch er verliebt sich in Semiramis und raubt Menon das Augenlicht. Nun beginnen die grausamen Taten der Königin. Sie vergiftet Nino, besiegt den König von Lydien, Lidoro mit Namen, und läßt ihn wie einen Hund gefangenhalten. Schließlich läßt sie den eigenen Sohn, Fürst Ninias, gefangennehmen und setzt sich an seine Stelle, so daß man glauben solle, sie sei er. Im Kriege gegen den Sohn des Königs von Lydien verliert sie das Leben.

Zwischen den von Calderón in *El mayor monstruo del mundo* dargestellten Personen Herodes und Mariamne auf der einen und Semiramis auf der anderen Seite besteht insofern eine gewisse Ähnlichkeit, als diese drei, dramatisches Geschehen formende Gestalten, durch *unüberwindbare Leidenschaften* geleitet, ihr Leben geradezu zwangsläufig zu einem unheilvollen Ende führen. Wie Calderón mit *Antithesen* eindrucksvoll zu arbeiten versteht – wir sahen es schon in *La cisma de Inglaterra* – und wie er sich zu diesem Zweck der Sprache bedient, zeigt sich am besten dort, wo Menon die aus der Höhle heraustretende Semiramis begrüßt. Er tut es (nachdem er sie wenige Minuten vorher «horrible monstruo» genannt hat) mit folgenden Worten:

Mejor dijera divino
monstruo, pues truecas las señas
de lo rústico en lo lindo,
de lo bárbaro en lo hermoso,
de lo inculto en lo pulido,
lo silvestre en lo labrado,
lo miserable en lo rico.⁹⁵

⁹³ l. c. p. 723, col. 2.

⁹⁴ l. c. p. 725, col. 1. Auch an dieser Stelle, wie so oft in seinem dramatischen Werk, flicht Calderón eine Etymologie ein.

⁹⁵ l. c. p. 723, col. 2.

Semiramis ihrerseits führt die *Charakterisierung ebenfalls durch die Nennung ganzer Bereiche* fort:

No menos me admira a mí
confundir, cuando te admiro,
las equivocadas señas
de lo piadoso y lo altivo,
de lo gallardo y lo fuerte,
de lo amable y de lo esquivo.⁹⁶

Wie Calderón weibliche Schönheit schildert – und solche «descriptio» nimmt ja in *La hija del aire* einen besonderen Platz ein – ist hier wie anderswo in seinem Werk besonders auffallend. Der Schilderung der bezaubernden Herrscherin dient in diesem Text eine *Reihung von Namen*, denen der Autor eine besondere Faszination zuschreibt. Nino äußert sich über Semiramis:

... Mas¿qué mucho,
si es de estas selvas la Venus,
la Diana de estos bosques,
la Amaltea de estos puertos,
la Aretusa de estas fuentes,
y la ella de todos ellos?⁹⁷

Dem jedes Maß außerachtlassenden leidenschaftlichen Streben der Königin gibt Calderón im zweiten Teil dort Ausdruck, wo sie sich an Friso wendet. Sie bereitet den Angriff auf Ninias vor. Die interessantesten und von Calderón gewiß nach großer Überlegung gewählten Worte lauten:

Yo, pues, no quepo en mí y con nuevo cisma
solicito explayarme de mí misma.⁹⁸

Ein Antriebsübermaß strebt nach einem Über-sich hinaus-sein. Dies führt zu grenzenloser Grausamkeit:

⁹⁶ l. c. p. 723, col. 2. Wir sehen auch an dieser Stelle die von uns in einer Sonderstudie hervorgehobene Bedeutung der Konstruktion «lo y adjetivo» bei Calderón (cf. Anm. 17).

⁹⁷ l. c. p. 734, col. 1. Der Name Amalthe(i)a kann in der Antike verschiedene Bedeutungen haben, die wir nicht alle aufzählen können. Einmal wird eine Nymphe, die Tochter des Königs Meliss(e)us von Kreta, damit bezeichnet. Dann kann Amalthea (als Horn einer Ziege) ein Sinnbild des Überflusses sein (Ovid, *Fasti* 5, 115 ff.). Auch bezeichnet der Name ein Heiligtum der Nymphe beim Landgut des Atticus in Epirus. Es wird von Cicero in einem Brief an Atticus (1, 13, 1) erwähnt. Nach diesem Landgut des Atticus nannte Cicero *sein* Landgut mit dem gleichen Namen (Brief an Atticus 2, 1, 11). Dort heißt es: «Amalthea mea te expectat et indiget tui.» (Ob Calderón diesen Text gekannt hat? Wir ersahen aus dem schon erwähnten Handbuch des Antonius Riberius, daß er mit Cicero vertraut war.) Obgleich es uns nicht möglich ist, die Überlegung Calderóns bei Einfügung des Namens Amaltea nachzuvollziehen, dürfen wir doch wohl sagen, daß er diesen oder jenen (in den genannten Bedeutungen jeweils anvisierten) Reichtum an erstrebenswerten Qualitäten bezeichnet wissen wollte.

⁹⁸ l. c. p. 773, col. 2.

Mas lo poco que me queda
de vida, lograrlo pienso;
que a costa de muchas muertes
morir bien vengada intento.⁹⁹

In welchem Ausmaß Calderón als *Meister der dramatischen Steigerung* gelten kann, zeigen die wenige Minuten vor ihrem Tod gesprochenen Worte der Semiramis:

¿Qué quieres, Menón, de mí,
de sangre el rostro cubierto?
¿Qué quieres, Nino, el semblante
tan pálido y macilento?
¿Qué quieres, Ninias que vienes,
a afligirme triste y preso?¹⁰⁰

Indem sie auf dem Höhepunkt geistiger Verwirrung ihren Diener nicht mehr erkennt und in ihn die von ihr mißhandelten Gestalten hineinsieht, erliegt sie einer ohne die entsprechenden äußeren Sinnesreize zustandekommenden Trugwahrnehmung, einer Halluzination. Die Gedanken zu unserem Drama abschließend, sei noch erwähnt, daß Goethe, abgesehen von *El príncipe constante*, gerade dieses Stück von Calderón als eine seiner Meisterleistungen bezeichnet¹⁰¹.

⁹⁹ l. c. p. 786, col. 2.

¹⁰⁰ l. c. p. 786, col. 2. – B. Kinter, *Die Figur des gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*. München 1977.

¹⁰¹ Wir zitieren den entsprechenden Goethetext: «Deshalb nehme ich auch keinen Anstand zu bekennen, daß ich in der Tochter der Luft mehr als jemals Calderóns großes Talent bewundert, seinen hohen Geist und klaren Verstand verehrt habe. Hierbei darf man denn nicht verkennen, daß der Gegenstand vorzüglicher ist als ein anderer seiner Stücke, indem die Fabel sich ganz rein menschlich erweist und ihr nicht mehr Dämonisches zugeteilt ist, als nöthig war, damit das Außerordentliche, Überschwängliche des Menschlichen sich desto leichter entfalte und bewege. Anfang und Ende nur sind wunderbar, alles Übrige läuft seinen natürlichen Weg fort. ... Warum wir aber die Tochter der Luft so gar hoch stellen dürfen, ist schon angedeutet; sie wird begünstigt durch den vorzüglichen Gegenstand. ... Wir ... fügen noch hinzu: Wenn wir uns nun in einen so abgelegenen Zustand, ohne das Locale zu kennen, ohne die Sprache zu verstehen, unmittelbar versetzen, in eine fremde Literatur ohne vorläufige historische Untersuchung bequem hineinblicken, uns den Geschmack einer gewissen Zeit, Sinn und Geist eines Volks an einem Beispiel vergegenwärtigen können, wem sind wir dafür Dank schuldig? Doch wohl dem Übersetzer, der lebenslänglich sein Talent, fleißig bemüht, für uns verwendet hat.» (Cf. *Goethes Werke*, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 41. Band, Erste Abteilung, Weimar 1902, p. 351–354.) Wir haben nur die auf *La hija del aire* Bezug nehmenden Stellen zitiert und verschweigen nicht, daß in dem betreffenden Abschnitt eine Reihe von allgemeinen und kritischen Bemerkungen zu Calderón enthalten sind. Auf sie einzugehen, würde den Rahmen unserer Ausführungen sprengen. Bemerkenswert ist das Eingeständnis Goethes, daß er den Text gelesen hat, ohne das spanische Original zu kennen. Curtius hat einen Teil aus Goethes Abhandlung zu *La hija del aire* in seinem Kapitel «Das Buch als Symbol» (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter) zitiert, und zwar die folgenden Worte: «Der Dichter steht an der Schwelle der Überkultur, er gibt eine Quintessenz der Menschheit. Shakespeare reicht uns im Gegenteil die volle, reife Traube vom Stock; wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen,

Entsprechend unserer Absicht, stets dort, wo es möglich ist (d. h. wo die überlieferten Texte es erlauben) eine Darstellung des Gesamttopos eines Autors zu geben, wollen wir uns nunmehr den «autos sacramentales» Calderóns zuwenden. Wir müssen es sogar tun, denn «das Schlimme oder vielmehr das Gute bei unserem Spanier ist, daß, um Weniges von ihm ganz zu verstehen, man ihn ganz gelesen haben muß ...»¹⁰² Für die Erkenntnis der Position dieser Gattung innerhalb der Überlieferung der spanischen literarischen Texte stehen uns einige neuere Untersuchungen zur Verfügung¹⁰³. Noch mehr als bei den bisher besprochenen Texten wird es bei den «Autos sacramentales» darauf ankommen, das jeweilige Drama als Träger von Gedanken anzusehen, zu versuchen, die autonome Struktur des Schauspiels zu erkennen und die Analyse – auch die sprachliche – jedenfalls bei einigen Exempla – genau zu realisieren¹⁰⁴.

kelnern, als Most, als gegorenen Wein kosten oder schlürfen, auf jede Weise sind wir erquickt. Bei Calderón dagegen ist dem Zuschauer, dessen Wahl und Wollen nichts überlassen; wir empfangen abgezogenen, höchst rektifizierten Weingeist, mit manchen Spezereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müssen den Trunk einnehmen, wie er ist, als schmackhaft köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen.» (l. c. p. 350) Nur auf eine der neueren Studien zu *La hija del Aire* weisen wir hier hin: G. Edwards, «Calderón's «La hija del aire» in the Light of his Sources», *Bulletin of Hispanic Studies* 43, 1966, p. 177–196. – Zu dem Drama *El pintor de su deshonra* (nach Hilborn um 1648–50 entstanden, 1650 in Zaragoza in *Parte XLII de comedias de diferentes autores* und dann Madrid 1677 in der *Quinta parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* gedruckt) cf. A. I. Watson, «El pintor de su deshonra» and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies* 40, 1963, p. 17–34; C. A. Soons, «El problema de los juicios estéticos. «El pintor de su deshonra», *Romanische Forschungen* 76, 1964, p. 155–62 und vor allem H. Bauer, *Der Index pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg 1970 (Hamburger Romanistische Studien, Reihe B: Band 32 = Calderoniana, Band 3), p. 167–83. – Im ersten Band der Ausgabe der *Obras completas* von Calderón durch L. Astrana Marín wird auf den Seiten 30–31 (dort handelt der Herausgeber von der *Quinta parte de comedias*) der Titel *El pintor de su deshonra*, der nach Valbuena Briones auch in der *Quinta parte* enthalten ist (l. c. p. 867, col. 1.), soweit wir sehen, nicht aufgeführt.

¹⁰² Cf. zu dieser Aussage den Artikel von Hugo Schuchardt, «Neueste deutsche Calderónliteratur», in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 193, 12. 7. 1881.

¹⁰³ Cf. Jean-Louis Fleckniakoska, *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550–1635)*, Montpellier 1961; B. W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca 1967 (Segunda edición); F. Gewecke, *Thematische Untersuchungen zu dem vorcalderonianischen «Auto sacramental»*, Genève 1974; Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London 1977. Diese Studien können uns helfen, die Entwicklung der Geschichte der Gattung zu erkennen. – Juan de Timonedas *Autos* standen uns in der Biblioteca Nacional Madrid in der Ausgabe R 9558 (*Ternario Sacramental – Segundo Tomario Sacramental*) Valencia 1575 zur Verfügung.

¹⁰⁴ Für unsere Untersuchungen bedienen wir uns der folgenden Ausgaben: *Autos Sacramentales, alegóricos e historiales, dedicados a Christo Señor nuestro sacramentado, compuestos por Calderón de la Barca. Primera parte*. Madrid 1677. In dem am 18. September 1677 durch den König unterzeichneten «privilegio» (welcher sprachlich nicht leicht zu interpretieren ist) wird von Calderóns Wunsch gesprochen, «que saliesen [sc. los autos] de sus originales corregidos y enmendados.» Cf. D. Th. Dietz, *The Auto Sacramental and the parable in Spanish Golden Age Literature*. Chapel Hill 1973.

Da wir von den *elf* in der Ausgabe des Jahres 1677 enthaltenen Texten nur zwei in unsere Darstellung aufnehmen, benutzen wir für eine Reihe von anderen wichtigen «autos» u. a. die folgende Ausgabe: *Autos sacramentales, alegóricos e historiales del insigne poeta español. Obras póstumas, que saca a luz Pedro de Pando y Mier ...* Madrid 1717. Diese Ausgabe umfaßt sechs Bände. (Auf die un-



Zunächst ist es erforderlich, über den Titel der frühen Ausgaben etwas zu sagen¹⁰⁵. S. v. «Auto Sacramental u del Nacimiento» liest man (und gewinnt schon damit Aufklärung) im *Diccionario de Autoridades*: «Cierta género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los teatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza del Augusto Sacramento de la Eucaristía, por cuya razón se llaman Sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comedias, sino representación continuada sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento.» Im Titel der Ausgabe des Jahres 1677 wurde neben der Bezeichnung «Autos Sacramentales» auch noch durch die Erläuterung «dedicados a Christo Señor nuestro sacramentado» auf die in diesen Texten zentral stehende Intention hingewiesen¹⁰⁶.

Die Möglichkeit, ein Drama als «alegórico» zu bezeichnen, beruht auf einer viele Jahrhunderte geübten *Allegorese*. Philon (von Alexandrien), der in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. lebende Philosoph und Theologe, hat die Homer-Allegorese auf die Analyse des *Alten Testaments* angewandt. An der jüdischen Interpretation der in der Bibel vorzufindenden bildlichen Rede orientierten sich die Kirchenväter. Neben die Bibelallegorese trat zu Beginn des fünften Jahrhunderts diejenige, die auf Virgil Bezug nahm. Sie ist Ambrosius Theodosius Macrobius zu verdanken. Mittelalter und Renaissance (und dann spätere Epochen) konnten sich also an zwei Ströme, an die biblische und die auf den römischen Epiker bezogene Allegorese, anschließen¹⁰⁷. Wenn Calderón –

bekannte – und von uns berücksichtigte – nicht stets gleiche Form der Edition, welcher der englische Hispanist E. M. Wilson seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, können wir an dieser Stelle nicht eingehen. Zu textkritischem Vergleich ist die folgende Ausgabe heranzuziehen: *Autos sacramentales, alegóricos e historiales del Phenix de los poetas ... Obras pósthumas que saca a luz don Juan Fernández de Apontes ...* Madrid 1759–1760. Die Ausgabe umfaßt 6 Bände – Cf. dann *Obras completas*. Tomo tercero: *Autos sacramentales*. Recopilación ... por A. Valbuena Prat, Madrid 1967 (Segunda edición). Wir zitieren, wenn nicht anders bemerkt, nach der zuletzt genannten Ausgabe. (Zu *kritischen* Editionen cf. die in unserer Reihe «Calderoniana» publizierten Arbeiten von M. Engelbert, G. Hofmann, K. Uppendahl, M. Barrio. Zitiert bei Hans Flasche, *Über Calderón*, Wiesbaden 1980 p. XXVIII)

¹⁰⁵ In dem «auto» *La segunda esposa y triunfar muriendo* sagt die «labradora» auf die Frage des «pastor», um welche «fiestas» es sich handele – die beiden sind auf dem Wege zu diesen «fiestas» –:

Sermones
puestos en verso, en idea
representable, cuestiones
de la Sacra Teología . . .
(l. c. p. 427, col. 1.)

Cf. auch unseren Aufsatz: «Die Struktur der Hof-Laudatio in den Loas der Dramen Calderóns», *Über Calderón*, Wiesbaden 1980, p. 678–686 und auch Jean Louis Fleciakoska, *La Loa*. Madrid 1975.

¹⁰⁶ Im *Lexikon für Theologie und Kirche* 3, 1959, liest man s. v. «Eucharistie» (col. 1142): «Der Begriff E. ist die schon für das erste Jahrhundert nachweisbare ..., seitdem vorherrschende Bezeichnung für das von Jesus vor seinem Leiden eingesetzte Opfer- und Speisesakrament des Abendmahls.»

¹⁰⁷ Cf. zu Allegorese und Allegorie auch J. J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie ...* Dresden 1766.

nur ein Beispiel! – in seinem «Auto Sacramental» *La Vida es Sueño* Gott Vater als «El Poder» agieren läßt, um so die Allmacht Gottes zu akzentuieren, so darf man mit Recht annehmen, daß er das Problem der «Allegorese» intensiv meditiert hat. Dies zeigt sich in der an den Leser gerichteten Widmung, die er der Ausgabe der «Autos» 1677 voranstellte. Wir lesen dort:

Habrà quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos Autos están introducidos unos mismos personajes como son: la Fe, la Gracia, la Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etc. A que se satisface, o se procura satisfacer, con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento, con que, a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que culpa a este reparo, que el mayor primor de la naturaleza es que con unas mismas facciones haga tantos rostros diferentes, con cuyo ejemplar, ya que no sea primor, sea disculpa el haber hecho tantos diferentes Autos con unos mismos personajes.¹⁰⁸

In solchen Worten liegt nicht nur eine Erklärung, sondern auch eine Rechtfertigung. Mag es sich auch um die gleichen Mittel handeln, sie sind bei verschiedener Thematik auf ein jeweils anderes Ziel gerichtet. Der Kenner der «Autos sacramentales» wird Calderón Variation nicht absprechen¹⁰⁹.

Eine weitere Eigenschaft, die den «Autos» in der Ausgabe des Jahres 1677 beigelegt wird, ist die der *Geschichtlichkeit*. Als Exempla für diejenigen «Autos», in denen der spanische Dramatiker sich eine «historialis cognitio», wie Augustin sagte, – umformend – zu eigen macht, können wir – bleiben wir nur bei der Ausgabe des Jahres 1677 – die folgenden nennen: *Las órdenes militares* (Moisés), *El Santo Rey Don Fernando*, *Primero y segundo Isaac*, *La viña del Señor* (Isaías), *La vacante general* (San Pedro), *Quién hallará mujer fuerte?* (Débora), *No hay instante sin milagro* (Agustino, Pablo)¹¹⁰.

Wie bei den «comedias», wie bei den «dramas», so ist auch bei den «autos sacramentales» das Problem der Klassifikation bis heute nicht einwandfrei gelöst. Wir sagen an dieser Stelle nur, daß es einige «autos» gibt, die man mit dem Namen «Autos de nuestra Señora» bezeichnen kann, da die Eucharistie in ihnen nicht jene absolut zentrale Stellung einnimmt wie in den anderen Schauspielen¹¹¹.

¹⁰⁸ l. c. p. 42, col. 1, asunto = Eucharistie, argumento = Thema.

¹⁰⁹ Neben der allegorischen Darstellung pflegt Calderón auch die typologische. So ist in *Las espigas de Ruth* die dem Alten Testament entnommene Zentralgestalt als Präfiguration der Mutter Gottes gedacht.

¹¹⁰ Zu «historialis cognitio» cf. Augustinus, *De civitate Dei*, 10, 32, 1.

¹¹¹ Cf. zum «auto de nuestra Señora» *La hidalga del valle* die Bemerkung p. 550. Mit dem Thema der Klassifikation in diesem Bereich hat sich zuerst A. Valbuena Prat beschäftigt. Wir nennen sein Werk: «Los autos sacramentales de Calderón. Clasificación y análisis», *Revue Hispanique* 61, 1924, p. 1–302. In der Ausgabe der «Autos sacramentales» des Jahres 1967 sehen wir auf Seite 32 die folgende Einteilung: «Autos filosóficos y teológicos» (z. B. *El gran teatro del mundo*), «autos mitológicos» (*Andrómeda y Perseo*), «Autos de temas del Antiguo Testamento» (*La cena del rey Baltasar*), «autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos» (*El día mayor de los días*), «autos de

In die «autos de temas del Antiguo Testamento» hat A. Valbuena Prat, wie wir sahen, *La cena del rey Baltasar* – und mit Recht – eingeordnet, denn es handelt sich um die Dramatisierung einer bekannten Textstelle aus dem Buch des Propheten Daniel, die wir in unsere Betrachtung einbeziehen werden. Nach Hilborn entstand das Drama im Jahre 1632. Auch G. Hofmann vertritt die gleiche Auffassung¹¹². *La cena del rey Baltasar* wurde 1664 in Madrid zum erstenmal gedruckt¹¹³. Für das Verständnis des calderonianischen Schauspiels, in dessen Mitte Belsazar (der Mensch, der sich der Sünde anheimgibt) steht, erweist sich die *Kenntnis des alttestamentlichen Textes* als *unbedingt notwendig*. Der Titel *La cena del rey Baltasar* ergibt sich aus dem Beginn des fünften Abschnitts, der «Prophetia Danielis», wo es heißt: «Balthasar rex fecit grande convivium optimatibus suis mille, et coram his milibus vinum bibebat¹¹⁴.» Während der Prophet Daniel diese soeben zitierte Feststellung als «Historiker» macht, legt der spanische Autor sie in den Mund einer allegorischen Gestalt. Die Idolatría spricht zu Baltasar:

Una opulenta cena,
de las delicias y regalos llena

circunstancias» (*La segunda esposa y triunfar muriendo*), «autos históricos y legendarios» (*El santo rey don Fernando*), «autos de nuestra Señora» (*Quién hallará mujer fuerte?*). Zu den «autos de nuestra Señora» bleibt zu bemerken, daß in ihnen – abgesehen von dem schon genannten *La hidalga del valle* – der deutlich ausgesprochene Lobpreis der Eucharistie nicht fehlt. Über die mythologischen «autos» handelte u. a. M. I. Martín Acosta, *The mythological autos of Calderón de la Barca*, Dissertation Columbia 1969. – Cf. auch L. P. Thomas, «Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón», in: *Homenaje a Menéndez Pidal II*, 1925, p. 501–530; A. Valbuena Prat, «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 16, 1930, p. 1–16; J. Sage, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique* 58 (1956), p. 275–300; A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of earlier Plays*, Oxford 1958; N. D. Shergold – J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637–81. Estudios y documentos*. Madrid 1961; N. D. Shergold – J. E. Varey, «A problem in the Staging of autos sacramentales in Madrid 1647–1648», *Hispanic Review* 32, 1964, p. 12–35; *Calderón de la Barca*. Hrsg. v. Hans Flasche. Wege der Forschung Band 158. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971. Dieser Band enthält 17 Arbeiten, darunter die schon genannte Studie von L. P. Thomas.

¹¹² Cf. Pedro Calderón de la Barca. *La cena del rey Baltasar*. Kritische Ausgabe und Kommentar von Gerd Hofmann. Hamburger Romanistische Studien, Reihe B, Band 34 = Calderoniana. Band 5. Berlin – New York 1971 (p. 1). In seinem Buch *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales* by Alexander A. Parker. London 1943 vertritt der Verfasser (p. 159) die Meinung: «The date of the composition and performance of *La cena de Baltasar* is unknown.» Es heißt dann weiter (p. 160): «... it belongs to Calderón's early period.» Valbuena Prat fügt dem Titel das Datum 1634 bei (l. c. p. 153). Nach Parkers Ansicht (l. c. p. 160) darf man annehmen, daß das «auto» 1634 in Sevilla aufgeführt wurde.

¹¹³ Der im Alten Testament gegebene Bericht über die Beleidigung Gottes durch Belsazar bei einem Gastmahl wurde schon in mittelalterlichen Texten und dann im Theater des 16. und 17. Jahrhunderts mehrfach behandelt. Wir wissen auch, daß der junge Goethe ein dieses Thema ausmalendes Drama schrieb. Dem Kenner der deutschen Literatur ist vor allem die Ballade Heinrich Heines aus dem Jahre 1822 bekannt.

¹¹⁴ 5,1. (Text der *Nova Vulgata*). In der *Vulgata Clementina* heißt es: «... mille, et unusquisque secundum suam bibebat aetatem.»

que la gula ha ignorado,
te tiene prevenida mi cuidado,
adonde los sentidos
todos hallen sus platos prevenidos.¹¹⁵

Daniel fährt im zweiten Satz des fünften Kapitels fort: «Balthasar ergo praecepit iam temulentus ut afferrentur vasa aurea et argentea, quae asportaverat Nabuchodonosor pater eius de templo, quod fuit in Ierusalem, ut biberent in eis rex et optimates ejus uxoresque eius et concubinae.» Die Trunkenheit Balthasars («temulentus») ergibt sich im biblischen Text aus dem vorhergehenden Satz: «vinum bibebat.» Im spanischen Schauspiel ist es die lange und verführerische Rede der Idolatría, die den König zum Gebrauch der heiligen Gefäße veranlaßt. Er wird «temulentus» durch die an ihn gerichteten Worte und sagt darauf:

Los vasos que sirvieron en el templo,
eterna maravilla sin ejemplo,
a sacerdotes de Israel, esclavo,
sirvanme a mí también.¹¹⁶

In der «descriptio» Daniels heißt es weiter: «... bibebant vinum et laudabant Deos suos aureos et argenteos, aereos, ferreos, ligneosque et lapideos.» Unter anderem hat dieser Satz Calderón wohl zur Erfindung seiner Gestalt der Idolatría geführt. Freilich läßt er sie schon ziemlich zu Beginn des Schauspiels ihre Rolle spielen. Ein Beispiel für die *Transformationskraft des spanischen Künstlers* sehen wir auch dort, wo im biblischen Text die Königin zum König, der durch die an der Wand geschriebenen Worte erschreckt ist, sagt: «Rex, in aeternum vive; non te conturbent cogitationes tuae, neque facies tua immutetur! Est vir in regno tuo, qui spiritum deorum sanctorum habet in se ...» (5, 10–11). Im «Auto» ist es die Idolatría, die auf Daniel und seine Interpretationsfähigkeit hinweist. Die Tätigkeit der schreibenden Hand («articulos manus scribentis») (Daniel 5, 5) wird später folgendermaßen gedeutet: «Haec est autem scriptura, quae digesta est: mane, thecel, upharsin. Et haec est interpretatio sermonis: mane, numeravit Deus regnum tuum et complevit illud; thecel, appensus es in statera et inventus es minus habens; fares, divisum est regnum tuum et datum est Medis et Persis.» (Daniel 5, 25–28). Wir treffen im calderonianischen Text auf eine Modifikation. Die lateinischen Worte «... appensus es in statera et inventus es minus habens ...» gibt Daniel folgendermaßen wieder:

... en el peso
no cabe una culpa más ...¹¹⁷

Das «minus» des biblischen Textes hat Calderón also – wir wissen nicht, aus welchem Grunde und nach welcher Quelle – in ein «más», den Gedanken an geringes Verdienst in denjenigen an große Schuld umgewandelt. Gewiß hatte

¹¹⁵ l. c. p. 172, col. 2.

¹¹⁶ l. c. p. 173, col. 2.

¹¹⁷ l. c. p. 175, col. 2.

er die Möglichkeit – wie sonst so oft – auch hier seiner dichterischen Phantasie freien Lauf zu lassen. Daß er nicht nur die Struktur, den *Aufbau des relativ kurzen Danielischen Abschnitts in großartiger Weise zu einem Schauspiel erweiterte*, sondern auch die glanzvoller Darstellung dienenden Worte des Propheten um ein Vielfaches vermehrte, soll durch zwei Textstellen bewiesen werden. Baltasar spricht zu Idolatría:

Corónese tu frente
de los hermosos rayos del Oriente,
si ya la pompa suya
no es poca luz para diadema tuya,
gentil Idolatría
reina en mi imperio y en el alma mía.¹¹⁸

Immer dort, wo es um die *Terminologie der Schönheit* geht, erweist sich der Meister der «autos sacramentales» als ein die ihm stets zu schuldende Bewunderung noch vermehrender Künstler. Die der Sphäre des Lichtes dienenden Worte (hier: «hermosos rayos») bedürfen noch einer besonderen Untersuchung, die wir an dieser Stelle nicht geben können. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Calderón zu Beginn der soeben zitierten Stelle insofern hat eine Steigerung vornehmen wollen, als er einen über den Glanz Babylons hinausgehenden noch östlich davon liegenden Helligkeitsreichtum zu betonen beabsichtigte. Ist aber – diese Frage mag in der mit «si» beginnenden Wortreihe unterschwellig enthalten sein – der höchste Grad orientalischer Klarheit für die Anstrahlung des Diadems der Idolatría ausreichend?¹¹⁹ Die Worte, welche Idolatría zu Vanidad spricht, erwecken das Erstaunen des Lesers: Dame, soberbia Vanidad, los brazos¹²⁰.

Calderón, der *Meister der Psychologie*, läßt – obgleich der Eindruck entstehen könnte, als ergäbe sich zwischen Idolatría und Vanidad ein aus Eifersucht entwickelter Streit – erkennen, daß eine Zusammenarbeit realisiert wird. Denn die Eitelkeit leistet der Idolatría insofern ihre Dienste, als diese auch «auto-idolatría», d. h. Selbstvergötterung des Königs bedeutet¹²¹. Die Juxtaposition «soberbia Vanidad» läßt vermuten, daß Calderón, der *Theologe, Philosoph und Psychologe*, genau darum wußte, daß die «superbia» Ursprung der Eitelkeit ist. – Noch eine andere «allocutio» Baltasars soll die große Kunst des Spaniers erkennen helfen. Baltasar sagt:

Tu gran beldad; ¡oh Idolatría! me admira;
tu voz ¡oh Vanidad! [dulce] me inspira,
y así, porque divierta mi tristeza,
movido de tu aliento y tu belleza,

¹¹⁸ l. c. p. 157, col. 2.

¹¹⁹ Wir wissen nicht, ob Calderón sich der Tatsache bewußt war, daß «diadema» einen Kopfschmuck persischer Könige bezeichnete, daß also Baltasar in seiner Rede an Idolatría einen Terminus gebrauchte, der von denjenigen benutzt wurde, in deren Gewalt er letztlich durch den Kult der Idolatría gelangen sollte.

¹²⁰ l. c. p. 158, col. 1.

¹²¹ Es wird im Text auch von «humana Idolatría de los Reyes» gesprochen (l. c. p. 157, col. 2.).

hoy a las dos pretendo
desvanecer y enamorar, haciendo
la Idolatría alarde de mis glorias,
cuando la vanidad de mis victorias¹²²

Die «tristeza», von der die Rede ist und die Baltasar selbst abwenden will, ergibt sich wohl aus seinem Schwanken zwischen dem von Idolatría auf der einen, dem von Vanidad auf der anderen Seite ausgehenden Reiz. Möglicherweise wollte Calderón, der Psychologe, hier aber auch schon eine Vorausdeutung auf die später (durch die an der Wand erscheinende Schrift) hervorgerufene Furcht zum Ausdruck bringen. Verjagen der «tristeza» soll ein «desvanecer», ein «enamorar» der beiden dem König beiseite stehenden Gestalten bringen¹²³. Es ist bemerkenswert, daß der Autor auch hier (wie sonst in vielen seiner Texte) der Rede die Art einer *Schlußfolgerung durch «y así»* aufprägt¹²⁴.

Ein Vergleich des «Auto sacramental» mit dem fünften Kapitel des Buches Daniel ergibt – man blicke auf die *Erweiterung des Kreises der handelnden Personen und ihre vielfältig verschlungenen Gesprächspfade* – eine klare Einsicht in die Imagination Calderóns. Um sich vom *Reichtum der Erfindung im Schauspiel des spanischen Dramatikers* vollends zu überzeugen, braucht man nur die in Anlehnung an die Interpretation Daniels geschilderten Ereignisse bis zum Tode des Königs mit dem Schluß des danielischen Kapitels zu vergleichen. Beim Propheten ist zunächst (in einer Periode) von der Belohnung Daniels die Rede und dann folgt der kurze abschließende Satz: «Eadem nocte interfectus est Baltasar rex Chaldeorum.» *Die Umprägung des alttestamentlichen Textes zu einem «Auto sacramental» ist es, welche die größte Bewunderung hervorruft.* Man erinnere sich etwa daran, daß im zweiten Satz des Danielischen Kapitels von «vasa aurea et argentea», im dritten von «vasa aurea» gesprochen und später (5,22) noch einmal auf die «vasa» hingewiesen wird¹²⁵. Den Terminus «vaso» flicht Calderón in weitaus größerem Ausmaß in seinen Text ein¹²⁶. Nach Deutung der rätselhaften Worte beschließt Daniel seine Erklärung mit der Aussage: «... quien comulga en pecado / profana el vaso del templo¹²⁷.» Die vom babylonischen König realisierte Profanation heiliger Gefäße wird als eine «praefiguratio» des unwürdigen Empfangs des Abendmahles gedeutet. Wir möchten annehmen, daß Calderón hier an den ersten Korintherbrief «Itaque

¹²² l. c. p. 158, col. 2.

¹²³ Zu «desvanecer» cf. *Diccionario de Autoridades* (Vierte Eintragung): «Metafóricamente vale dar ocasión de presunción y vanidad, adulando a otro con desproporcionadas y excesivas alabanzas.»

¹²⁴ Gegen Ende der durch die oben zitierten Worte eingeleiteten langen Rede Baltasars finden wir folgenden Satz: «Y así quiero que las dos / reinéis en mi pecho juntas.» (l. c. p. 163, col. 2.) Der Verfasser dieser Literaturgeschichte bereitet eine Untersuchung über die Bedeutung des «y así» in der dichterischen Sprache Calderóns vor.

¹²⁵ «... et vasa domus ejus allata sunt coram te, et tu et optimates tui et uxores tuae, et concubinae tuae, vinum bibistis in eis.»

¹²⁶ Cf. z. B. l. c. p. 173, col. 2: «Los vasos que sirvieron en el templo, / eterna maravilla sin ejemplo, / a sacerdotes de Israel, esclavo, / sírvanme a mí también.»

¹²⁷ l. c. p. 176, col. 1. Diese Worte werden von Baltasar wiederholt (l. c. p. 176, col. 2.).

quicumque manducaverit panem hunc, vel biberit calicem Domini indigne: reus erit corporis, et sanguinis Domini» (II, 27) gedacht hat.

Mit wenigen Texten Calderóns hat man sich so oft und so ausführlich beschäftigt wie mit dem «Auto sacramental» *El gran teatro del mundo*. Dennoch glauben wir, daß eine Reihe neuer Perspektiven beleuchtet werden können. Das, 1645 (möglicherweise auch viel früher) geschriebene, 1649 zu Madrid aufgeführte Schauspiel wurde 1655 gedruckt¹²⁸. Nachdem «Autor», d. h. «Gott», die Gestalt «Mundo», seine «hechura», zum Rollenverteiler bestimmt hat, begibt sich diese an die Realisierung ihrer Aufgabe. Der König, der Reiche, der Bauer, die Schönheit, die «Discreción» (die das religiöse Leben personifizierende Gestalt), der Bettler und das Kind – alle werden mit ihrer Rolle vertraut gemacht und erhalten die zur ihr gehörigen Requisiten. Nur der Bettler und die «Discreción» bringen es fertig, in ihrem Leben Gott die ihm gebührende Ehre zu erweisen. Ihnen wird die den Vollkommenen verheißene ewige Belohnung sogleich zuteil. König, Bauer und Schönheit gelangen zunächst nur zum «Purgatorio». Auf die Frage des Kindes, warum es keinen Lohn empfangt, belehrt «Autor»:

Porque muy poco
le acertaste; y así, ahora,
ni te premio ni castigo.
Ciego, ni uno ni otro goza,
que en fin naces del pecado.¹²⁹

Als der Reiche Gott «autor» zu nennen wagt, muß er das ihn verwerfende Urteil hören:

¿Cómo así me nombras?
Que aunque soy tu Autor, es bien
que de decirlo te corras,
pues que ya en mi compañía
no has de estar. De ella te arroja
mi poder ...¹³⁰

Wenn die Welt nun zu Beginn des Schauspiels auf die Frage, wer sie rufe, die Antwort bekommt:

Es tu Autor Soberano.
De mi voz un suspiro, de mi mano
un rasgo es quien te informa
y a su [sic statt tu] oscura materia le da forma.¹³¹

¹²⁸ Cf. *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas, y sus Loas y entremeses. Primera parte ... En Madrid por María de Quiñones. Año de 1655*. Nach Hilborn entstand das Auto sacramental um 1645–50. Wir sahen im September 1980 eine Inszenierung in der Kirche San Agustín in Almagro.

¹²⁹ I. c. p. 221, col. 2. Cf. zu diesem Problem *Lexikon für Theologie und Kirche* 6, 1961, col. 1057–1059.

¹³⁰ I. c. p. 222, col. 1.

¹³¹ I. c. p. 203, col. 1.

so wird damit der Gedanke der Schöpfung anvisiert. Ein wenig später sagt «Autor»:

Mortales que aún no vivis
y ya os llamo yo mortales,
pues en mi presencia iguales
antes de ser asistís;
aunque mis voces no oís,
venid a aquestos vergeles.¹³²

Dennoch handelt es sich in diesem «auto» – und das gilt es zu betonen – nicht um ein Schöpfungs-drama im eigentlichen Sinne, ein die «creatio» ins Zentrum der *ganzen* Darstellung rückendes Bühnenstück, denn «Hermosura» äußert sich wenige Augenblicke nach den eben gesprochenen Worten des «Autor» wie folgt:

Sólo en tu concepto estamos,
ni animamos ni vivimos,
ni tocamos ni sentimos
ni del bien ni el mal gozamos;
pero, si hacia el mundo vamos
todos a representar,
los papeles puedes dar,
pues en aquesta ocasión
no tenemos elección
para haberlos de tomar.¹³³

Calderón will also «representación» vor Augen führen, wobei die *Schöpfung als Konstitution der Möglichkeit von Heilsgeschichte* gedacht, aber Ausmalung des Schöpfungsprozesses selbst nicht beabsichtigt ist. Zu den inhaltsreichsten Teilen des Kunstwerks *El gran teatro del mundo* gehört die Rede des «Autor» ziemlich zu Beginn. Es heißt dort:

Una fiesta hacer quiero
a mi mismo poder, si considero
que sólo a ostentación de mi grandeza
fiestas hará la gran naturaleza;
y como siempre ha sido
lo que más ha alegrado y divertido
la representación bien aplaudida,
y es representación la humana vida,
una comedia sea
la que hoy el cielo en tu teatro vea.
Si soy Autor y si la fiesta es mía
por fuerza la ha de hacer mi compañía.
Y pues que yo esogí de los primeros
los hombres y ellos son mis compañeros,

¹³² I. c. p. 207, col. 1.

¹³³ I. c. p. 207, col. 2.

ellos, en el teatro
del mundo, que contiene partes cuatro,
con estilo oportuno,
han de representar. Yo a cada uno
el papel le daré que le convenga,
y porque en fiesta igual su parte tenga
el hermoso aparato
de pariencias [sic!], de trajes el ornato,
hoy prevenido quiero
que, alegre, liberal y lisonjero,
fabriques apariencias
que de dudas se pasen a evidencias.
Seremos, yo el Autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre el recitante.¹³⁴

Es ist zu beachten, daß hier dreimal von «fiesta», einem von der Güte Gottes für die Menschen zu realisierenden feierlichen Akt gesprochen wird¹³⁵. Zugleich mit diesem Hinweis glauben wir uns verpflichtet, auf den Terminus «grandeza» aufmerksam zu machen. Die Herrlichkeit, die δόξα Gottes, tritt in den Blick. Da von ihm geschaffen, trägt auch die Natur («la gran naturaleza», wie es dann heißt) zu dieser δόξα Gottes bei. Man darf sich also fragen, ob das Schauspiel des menschlichen Lebens, welches als «representación»¹³⁶, als «comedia» bezeichnet wird und welches dem Schöpfer Freude macht, von Calderón nicht nur als eine Aufführung betrachtet wird, sondern – vielleicht in Anlehnung an aus der Antike stammende Gedanken oder eher noch in Erinnerung an biblische Texte – als ein Spiel. Wir wissen, daß im platonischen Denken vom Menschen als einem «Spielzeug» oder einem zu ernstem Zwecke gebildeten Wesen in der Götterhand die Rede war¹³⁷. Im zweiten Buch der Könige (6,5) finden wir die Worte: «David autem et omnis Israel ludebant coram Domino ...»¹³⁸. Vom Spielen auf der Bühne des Lebens (δραματίζω) spricht auch der in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts n. Chr. in Alexandria lebende Palladas¹³⁹. Da im calderonianischen Text, den wir oben zitiert haben, sowohl von «representación» als auch von «comedia», sowohl von «fiesta» des «Autor» wie von einem Zuschauen des Himmels die Rede ist, erscheint eine Parallelisierung

¹³⁴ l. c. p. 204, col. 1.

¹³⁵ Ohne eine genaue und von mir oft angeregte Untersuchung des Gebrauchs der Präposition «a» bei Calderón läßt sich schwer entscheiden, ob «a mi mismo poder» als Dativkonstruktion aufzufassen ist oder aber «a» soviel bedeutet wie «aus» (eigener Macht). Im Hinblick auf den in der folgenden Zeile erscheinenden Ausdruck «a ostentación de» ist man geneigt, bei a von einer auf einen Zweck gerichteten Präposition zu sprechen. Lorinser überträgt: «in meiner Macht mir».

¹³⁶ Zu dem Terminus «representar» cf. *Diccionario de Autoridades* (4. Bedeutung): «Significa también recitar en público alguna historia o tragedia, fingiendo sus verdaderas personas.»

¹³⁷ Cf. *Nomoi* I, 644 d; VII, 803 c. Den antiken Ausdruck παίζειν finden wir auch in Texten des *Alten Testaments*. Wir lesen beispielsweise in *Paralipomenon* I (13,8): «Porro David, et universus Israel, ludebant coram Deo ...». (*Septuaginta*: παίζοντες)

¹³⁸ Auch hier bietet der *Septuagintatext* wiederum die Form «παίζοντες».

¹³⁹ Cf. *Anthologia palatina* X, 72.

zwischen den von uns angeführten Zitaten, in welchen ein Spiel (beispielsweise auf der Bühne der Welt) beleuchtet wird, und der Darstellung des spanischen Dramatikers gerechtfertigt¹⁴⁰. «Autor» will, daß das Fest von seiner «compañía» veranstaltet werde. Die Schauspieler nennt er seine «compañeros». Ohne Zweifel spielt Calderón hier – wie so oft – mit den von ihm angewandten Worten. Darüber hinaus aber ist ganz sicher ein anderer Gedanke bewußt eingeflochten. Erinnern wir uns an die Worte des Johannes-Evangeliums (15,15): «Iam non dicam vos servos ... Vos autem dixi amicos ...»¹⁴¹ Die spielenden Menschen werden nicht als «servi» (Knechte) betrachtet, sondern als «compañeros» (Partner, Freunde).

Den Gedanken des Welttheaters, auf dem der Mensch seine Rolle spielt, hat Calderón auch in anderen Texten zum Ausdruck gebracht¹⁴². Er konnte sich für dieses Bild auf die von uns zitierten griechischen und lateinischen Stellen, falls er sie unmittelbar oder mittelbar kennengelernt hatte, berufen. Er kannte, wie wir annehmen dürfen, die Schrift des Johannes von Salisbury (gest. 1180) *Policraticus*, die im 17. Jahrhundert (z. B. 1622) und auch schon im 16. Jahrhundert (z. B. 1595) gedruckt wurde.

Nach der Rollenverteilung spricht «Autor»:

Así mi ciencia previene
que represente el que viva.
Justicia distributiva
soy, y sé lo que os conviene.¹⁴³

Calderón bringt an dieser Stelle den schon im 2. Korintherbrief (5,21) ausgeprägten Gedanken der Gerechtigkeit Gottes als Heilshandeln des Schöpfers zum Ausdruck. Einheit von Barmherzigkeit und Gerechtigkeit sind gewährleistet. Darüber hinaus dachte er ohne Zweifel an die thomistische Definition der «justitia distributiva». In der *Summe Theologica* heißt es: «Alia, quae consistit in distribuendo; et dicitur distributiva justitia, secundum quam aliquis gubernator vel dispensator dat unicuique secundum suam dignitatem»¹⁴⁴.

Man erkennt erneut die Freude Calderóns am Spiel mit Worten. Es heißt an der soeben zitierten Stelle: «Así mi ciencia previene/ que represente el que viva.» Vorher hatte «Autor» gesagt:

... en acto tan singular
aquellos es representar,
aunque piense que es vivir.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Zu dem Gedanken, daß auf der Bühne der Welt gespielt werde, weisen wir noch auf Clemens von Alexandrien hin. (*Προτροπικός* I, 1, 3)

¹⁴¹ Der griechische Text lautet: «ὁμᾶς δὲ εἶρηκα φίλους».

¹⁴² Cf. z. B. die Worte des Don Alvaro de Viseo in der 1. Jornada von *Saber del mal y del bien* (l. c. p. 222, col. 2 / *Obras completas*. Tomo primero: *Dramas*. Nueva edición ... de A. Valbuena Briones. Madrid 1966 – Quinta edición).

¹⁴³ l. c. p. 208, col. 1.

¹⁴⁴ S. Th. I, XXI, Art. 1, Conclusio. Cf. auch *Lexikon für Theologie und Kirche* 4, 1960, s. v. «Gerechtigkeit», col. 715–718.

^{144a} l. c. p. 207, col. 2.

Das Schauspiel wird also vom Menschen als Leben aufgefaßt. Wir wollen nicht übersehen, daß an einigen Stellen das menschliche Leben nicht als eine «representación», sondern als «representaciones» interpretiert wird¹⁴⁵. Hier sind offenbar die einzelnen Akte der «representación» gemeint. Auf die Frage der «Hermosura», wie die «comedia» heiße, antwortet «Autor»: «Obrar bien que Dios es Dios.»^{145a}

Wie soll man dieses Motto deuten? Zielt die Begründung auf die Allwissenheit Gottes, der jedes Tun sieht, ab? Meint sie, daß man gut handeln müsse, weil Gott gut sei? Liegt in dieser Aufforderung eine Warnung? (Der bekannte Calderón – Übersetzer Lorinser überträgt: «Tue recht – Gott ist dein Hort».) Welche *theologische Tiefe* Calderón in einen kurzen Abschnitt hineinzulegen weiß, zeigt die Aussage des «Autor», die folgendermaßen lautet:

Pues para grandeza mía
aquesta fiesta he trazado,
en ese trono sentado,
donde es eterno mi día,
he de ver mi compañía.
Hombres que salis al suelo
por una cuna de yelo [sic!]
y por un sepulcro entráis,
ved como representáis,
que os ve el Autor desde el cielo.¹⁴⁶

Das festliche Spiel, auf das der Schöpfer hinabschaut – er sitzt zeitlos auf ewigem Thron – wird veranstaltet, damit den Seelen später ein seliges Leben bei Gott gewährt werden kann¹⁴⁷. Der Heilswille eines gütigen Vaters – man denke an den Römerbrief (8, 15: Ἀββὰ ὁ πατήρ) – will die Menschen an seiner δόξα teilhaben lassen und sie zugleich – so lautet die allgemeine Lehre der Kirche – seiner Verherrlichung in der βασιλεία – «grandeza mía» – dienen lassen¹⁴⁸. Der Hörer und Zuschauer des 17. Jahrhunderts, der Hörer und Zuschauer der Jetztzeit und auch jeder Leser des calderonianischen Textes sieht sich im Hinblick auf die Fülle der Gedanken, die der Verfasser in dieses «Auto sacramental» eingearbeitet hat, bei genauer Analyse vor einem ihn fast überwältigenden Reichtum an Einsichten. Dies ist etwa der Fall dort, wo das Gesetz der Gnade das Wort ergreift:

Yo, que Ley de Gracia soy,
la fiesta introduzgo hoy;
para enmendar al que yerra
en este papel se encierra

¹⁴⁵ Cf. z. B. l. c., p. 208, col. 2.

^{145a} l. c. p. 208, col. 2.

¹⁴⁶ l. c. p. 211, col. 1.

¹⁴⁷ Cf. *Sapientia* 3, 1: «Iustorum autem animae in manu Dei sunt, / et non tanget illos tormentum mortis.»

¹⁴⁸ Cf. auch *Römer* 8,30; 2. *Korinther* 3,18; 1. *Korinther* 15,20; 1. *Thessalonicher* 4,16.

la gran comedia, que Vos
compusisteis solo en dos
versos que dicen así:
«Ama al otro como a ti,
y obra bien, que Dios es Dios.»¹⁴⁹

Das Auftreten der «Ley de Gracia» zeigt, daß Calderón (wie auch schon in den Worten des Schöpfers: «en ese trono sentado / donde es eterno mi día,» angedeutet) einen Bogen vom Gesetz der Natur bis zum Gesetz der Gnade zieht. Dieser Bogen überwölbt die ganze Geschichte. In der Aussage des Gnadengesetzes taucht wieder das Wort «fiesta» auf. Es ist das wohl wiederum Beweis dafür, daß es sich nicht *nur* um eine «representación» handelt, sondern auch um *eine Schau, in die der Gedanke des Spielens vor Gott eingeht*. Vor ihm selbst ist es eine «fiesta», die dem spielenden Menschen den Weg zur Herrlichkeit eröffnen soll. Die Spieler können sich in Gedanken an die zu erreichende Seligkeit freuen¹⁵⁰. Der Leitspruch «Obra bien que Dios es Dios» ist hier in dem von dem Gesetz der Gnade gezeigten Dokument («papel») durch das biblische Prinzip erweitert, das wir bei Matthäus, Markus, Lukas und bei Paulus finden): «Diligens proximum tuum sicut teipsum»¹⁵¹.

Wenn «Autor» den vom Gesetz der Gnade ausgesprochenen Gedanken der Hilfe aufnimmt, so tut er es in einem die Willensfreiheit des Menschen betonenden Sinne:

Yo, bien pudiera enmendar
los yerros que viendo estoy;
pero por eso les di
albedrío superior
a las pasiones humanas,
por no quitarles la acción
de merecer con sus obras;
y así dejo a todos hoy
hacer libres sus papeles.¹⁵²

Auf solche Weise erklärt sich die von uns schon oben hervorgehobene Verschiedenartigkeit der Belohnung, oder – besser gesagt – der gerechten Vergeltung. Nur zwei der «repräsentierenden» Gestalten erhalten, wie wir sahen, das Himmelsbrot. Die Art, wie Calderón in seinen «Autos sacramentales» zu diesem «sacramentum» hinführt, läßt erkennen, daß er das im Vorwort zur Ausgabe des Jahres 1677 von ihm selbst aufgestellte Programm – «... estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento ...» – zu realisieren weiß. Das Schauspiel *El gran teatro del mundo* schließt auf eine andere Weise als dasjenige, welches *La cena del rey Baltasar*

¹⁴⁹ l. c. p. 211, col. 2.

¹⁵⁰ Das Wort «fiesta» wird im *Diccionario de Autoridades* an erster Stelle erklärt als: «alegría, regocijo u diversión que se tiene por algún motivo.»

¹⁵¹ *Ad Romanos* 13,9.

¹⁵² l. c. p. 214, col. 2.

betitelt ist. Allein der theologischen Interpretation gelingt es, die unmittelbar vor das Ende eingefügten Worte des «Autor» so zu verstehen, daß sie nicht als unvermittelt angeschlossene erscheinen:

Pues el ángel en el cielo,
en el mundo las personas
y en el infierno el demonio
todos a este pan se postran,
en el infierno, en el cielo
y mundo a un tiempo se oigan
dulces voces que le alaben
acordadas y sonoras.¹⁵³

Die Eucharistie ist nur in Verbindung, als Prolongation der Menschwerdung Christi zu verstehen; sie wird im Neuen Testament als Lebensvermittlung interpretiert. Diese Interpretation aber beruht (insbesondere nach der johanneischen Theologie) auf der Realität der Himmelfahrt, des Aufstiegs Christi¹⁵⁴. Die in *El gran teatro del mundo* dargestellte «fiesta» – und das kommt eben in den Worten des «Autor» am Ende des Schauspiels zu deutlichem Ausdruck – ist als eine solche zu verstehen, als deren Krönung der Genuß der Eucharistie, des Himmelsbrottes, steht.

Ein «Auto sacramental» anderen Charakters schenkte Calderón der Weltliteratur in *Los encantos de la culpa*. Auch hinsichtlich dieses Schauspiels steht die Forschung noch vor einer Reihe von zu lösenden Aufgaben¹⁵⁵.

Einigt man sich auf das Jahr 1649 als dasjenige der Niederschrift, so darf das Werk als ein solches aus der mittleren Schaffensperiode Calderóns gelten. Es zeigt ihn schon auf einem Höhepunkt seines Wirkens. *Los encantos de la culpa* gehört zu den Schöpfungen, die man als mythologische zu bezeichnen pflegt. Das «auto» stellt die Umprägung einer schon 1635 entstandenen «comedia» *El mayor encanto, amor* dar. In einem einaktigen Stück von nur 1354 Versen prägt Calderón den antiken Mythos von Odysseus und Circe in ein christliches Drama um¹⁵⁶. Beim Versuch, das «auto» zu besserem Verständnis zu gliedern, kann

¹⁵³ l. c. p. 222, col. 2.

¹⁵⁴ Cf. Joh. 6,62: «Si ergo videritis Filium hominis ascendentem ubi erat prius?»

¹⁵⁵ Dem Urteil von Cotarelo y Mori (*Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1924, p. 270) hat sich auch Hilborn auf Grund seiner Forschungen angeschlossen. Beide nehmen als Entstehungsjahr 1649 an. Valbuena Prat (l. c. p. 406) hält auch frühere Daten nicht für ausgeschlossen.

¹⁵⁶ José M. Osma hat im Vorwort zu seiner Ausgabe *El verdadero Dios Pan*, Lawrence 1949 auf die von Calderón für seine mythologischen «autos» wahrscheinlich benutzten Sammelwerke des 16. Jahrhunderts aufmerksam gemacht. Der kolumbianische Philologe Páramo Pomareda zeigte 1957 («Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XII, 1957, p. 51–80), daß Calderóns etymologische Interpretationsmethode antiker Mythen in einer Tradition stehe, die von der Stoa über Philo Judaeus und Isidor von Sevilla bis in die Renaissance und zu den spanischen Mythographen des 17. Jahrhunderts reiche. Der zehnte Gesang der Odyssee Homers war Calderón gewiß zumindest in der zu Salamanca erstmalig 1550 erschienenen spanischen Übersetzung von Gonzalo Pérez und das 14. Buch der Metamorphosen Ovids in der zu Madrid seit 1542 mehrfach (so z. B. 1622) veröffentlichten zugänglich.

man dort einen ersten Einschnitt sehen, wo, nach Vers 270, der Mensch (der auch Ulysses genannt wird), des guten Gebrauchs seiner Sinne und daher nach klassisch-scholastischer Lehre ebenfalls des Verstandes beraubt, einschlüft und als ein «cadaver temporale» bezeichnet wird. Der Traum, der ihm die Folgen seines Tuns vor Augen führt, d. h. die Verwandlung der Sinne in Tiere, die ihn nun warnen, der Bericht des Verstandes, der die Verführung der Sinne ausführlich schildert und den Menschen zur Besserung anregt, dann diese in drei Stufen vollzogene Besserung, die mit Hilfe der als Iris erscheinenden Poenitentia zu siegreicher Begegnung mit Culpa – der die homerische Circe symbolisierenden Gestalt – führt, dürfen als zweite Handlungskette bezeichnet werden. Doch zeigen sich schon vorher, d. h. vor Vers 753, Anzeichen einer Wandlung. Dieser Wandlung gelten die folgenden 300 Verse (bis 1076), d. h. die dritte Handlungskette. Nach der großen Verführungsrede der Schuld fällt ihr der Mensch erneut so zum Opfer, daß er die Worte «de mí me olvido» und sie das Wort «Vencí» spricht. Der Zustand der gänzlichen Hingabe wird durch die völlig unerwartete Ankündigung einer Art μεταβολή (Beginn der vierten Handlungskette) erschüttert. Von hier, von Vers 1077 an, bis zur Katastrophe als Lösung, als «conversio in tranquillitatem» erstreckt sich das den Menschen auf seinem Weg zur Rettung zeigende Bühnengeschehen bis zum Ende des «autos»¹⁵⁷. Den Weg zur Rettung aber beschreitet der Mensch, nachdem die allegorische Gestalt Entendimiento ihn an den Tod erinnert hat. Es ist Aufgabe des Entendimiento, nunmehr «Penitencia» herbeizurufen, und sie ist es, die auf die Eucharistie aufmerksam macht. Unter ihrem Zeichen stehen die noch bis zum Ende des Schauspiels geführten Gespräche¹⁵⁸. Im Vergleich zu den bisher besprochenen beiden «Autos sacramentales» nimmt die unmittelbar auf die Eucharistie bezogene Terminologie hier einen weit größeren Platz ein¹⁵⁹.

Wie in *La cena del rey Baltasar* ein Text des Alten Testaments, so bietet in *Tu prójimo como a ti* ein solcher des Neuen Testaments den Ausgangspunkt für eine calderonianische dramatische Dichtung¹⁶⁰. Bei Analyse des Schauspiels, dem wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen, fällt die *symmetrische*

¹⁵⁷ Cf. jetzt unser Buch *Über Calderón*, Wiesbaden 1980 p. 539–540.

¹⁵⁸ Es sind 139 Verse.

¹⁵⁹ Eine ausführliche, bis in die Einzelheiten gehende Analyse dieses «auto» haben wir in unserer Arbeit *Die Struktur des Auto Sacramental Los Encantos de la Culpa von Calderón* gegeben. *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen: Geisteswissenschaften*, Heft 150, Köln – Opladen 1968, p. 7–46. Cf. jetzt auch das in Anm. 157 zitierte Buch p. 533–575 und S. Neumeister, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspele Calderóns*. Mit dem unveröffentlichten Text eines Vorspiels von Calderón. München 1978.

¹⁶⁰ Es handelt sich um die beim Evangelisten Lukas erzählte Geschichte vom barmherzigen Samaritanen (Luc. 10, 30–37). Auch in diesem Falle gehen die Ansichten bezüglich der Niederschrift des Schauspiels durch Calderón auseinander. Das in der Ausgabe von Pando (die wir zitierten) im sechsten Band veröffentlichte Schauspiel wird von Parker (l. c. p. 227) vor das Jahr 1659 verlegt. Valbuena Prat (l. c. p. 1409) sagt: «Antes de 1674». Hilborn entscheidet sich für ein Entstehungsdatum um 1676–77. – Cf. Robert L. Fiore, *Drama and Ethos. Natural-Law ethics in Spanish Golden Theatre*. Lexington 1975.

Struktur – auch hierin zeigt sich eine der *Konstruktionsfähigkeiten Calderóns* – besonders auf. Der auf seiner Lebensreise befindliche Mensch begegnet einem Leviten, einem Priester und einem Samaritan. Der Levit stellt das Naturgesetz, der Priester das mosaische und der Samaritan das Gesetz der Gnade dar. Von diesen drei Gestalten erhält der Mensch jeweils ein Geschenk. Der Levit schenkt ihm fünf Talente (es sind die fünf Sinne), der Priester die «*facultates animae*» (voluntad, memoria, entendimiento) und der Samaritan den freien Willen. Auf die Frage des Menschen, was er mit dem Geschenk tun solle, erhält er (annähernd) stets die gleiche Antwort. Liebe und Nächstenliebe werden ihm zur Pflicht gemacht. Von Culpā, Mundo, Demonio, Lascivia ausgeplündert, verliert er die ihm verliehenen Gaben. Von Schuld niedergedrückt, aber schon Reue empfindend, fleht er zunächst den vorüberkommenden Leviten, dann den vorbeigehenden Priester und schließlich den Samaritan um Hilfe an. (Man erkennt, daß Calderón sein Schauspiel dadurch in zwei Teile gegliedert hat, daß er z. B. die gleichen Gestalten – freilich in der ersten Hälfte mit anderer Funktion als in der zweiten – auftreten läßt.) Weder der Vertreter des Naturgesetzes noch der des mosaischen vermag Beistand zu leisten. Nur Christus, der wahre Samaritan – hier Sonne genannt – ist in der Lage, die Wunden des Menschen zu heilen. Auf seinen Hilferuf antwortet Sol:

Fuerza es que por Dios lo haga;
pero tú, ¿qué harás por Dios?¹⁶¹

Dann legt Calderón dem Menschen eines seiner schönsten Sonette in den Mund, welches mit den Worten beginnt:

Si esta sangre por Dios hacer pudiera¹⁶²

Die Funktion dieses Sonetts im Schauspiel besteht im Hinweis auf die Notwendigkeit vollkommener Reue. Ihr Wert liegt in der Besinnung auf Leiden und Tod Christi, der für die Sünden der Menschen starb, begründet. So sieht der Protagonist plötzlich einen Blut schwitzenden Christus auf der Bühne. Dieser bringt die Kraft auf, den Reuigen zu demjenigen hinzuführen, dem er, der Erlöser selbst, vor seinem Tode Macht zur Vergebung der Sünden und zur Spendung aller Sakramente verliehen hat. Da die nun im letzten Teil des «*auto*» auftretenden Personen von den Sakramenten sprechen, darf dieses Stück Calderóns in besonders eigentümlichem Maß den Titel «*auto sacramental*» beanspruchen. Der Dichter ordnet es aber dadurch auch in die seinem Genius vor allem entsprechenden, die Eucharistie zentral stellenden Werke ein, daß er der Sonne, Christus, die folgenden Worte in den Mund legt:

... aqueste gran Sacramento,
.../
.../
... pasa/

¹⁶¹ l. c. p. 1437, col. 2.

¹⁶² ibidem.

a ser carne y sangre, siendo
precio infinito a la paga
de la curación del Hombre
en su infinita desgracia.¹⁶³

Sind bei dem soeben analysierten «*auto sacramental*» die Gliederung in zwei Teile, die Einflechtung eines der schönsten Sonette und der Bezug auf die Gesamtheit der Sakramente – unter manchen anderen Eigenschaften – bestimmende Ingredienzien, so bietet das in dem folgenden Abschnitt beschriebene Schauspiel wiederum neue, bislang noch nicht aufgedeckte Charakteristika.

Das von Valbuena Prat (l. c., p. 775) und auch von Hilborn auf das Jahr 1659 datierte geistliche Stück *El sacro Parnaso* – es wurde im fünften Band der Ausgabe von Pando y Mier publiziert – zeigt folgenden Personalkatalog: El Judaísmo – La Gentilidad – San Jerónimo – San Ambrosio – San Gregorio – Santo Tomás – San Agustín – El Regocijo – La Fe – Sibila Delfica – Sibila Cumana – Sibila Pérsica – Sibila Tiburtina – Músicos – Acompañamiento –¹⁶⁴.

Man erkennt sofort, daß Calderón, wie so oft in anderen Texten, *christliche und antike Bestandteile zugleich* eingeflochten hat. Enthält der Titel den Namen des Berges in Phokis, der dem Phoebus und den Musen heilig ist, so die Liste der Personen die Namen von vier der zehn Sibyllen (d. h. der Priesterinnen des Apoll). Da fünf Heilige auftreten sollen, ahnt der Leser, daß der Dramatiker auch dieses Mal dem «*Konkordanzsystem*» (das er in *El divino Orfeo* ausführlich erklärt hat) huldigen will. Er kann sich für die Übereinstimmung von «*gentilitas*» und «*christianitas*» auf Baltasar de Vitoria und sein Buch *Teatro de los dioses de la gentilidad* berufen¹⁶⁵. Dem Stück vorangestellt ist eine «*Memoria de las apariencias*». Sie läßt erkennen, daß Calderón seine *Konkordanzintention* schon deutlich *durch die Bühnenausstattung* zum Ausdruck bringen will. Wir lesen zu Beginn der «*Memoria*»:

Primeramente, el primer carro para el auto, que se intitula *El sacro Parnaso* ha de ser una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores. Desta, a su tiempo, ha de subir en elevación otra montaña, que en forma piramidal remate en disminución y en lo eminente de la cumbre, un sol entre nubarrones y rayos, y dentro dél, un cáliz grande y una hostia. Lo demás desto segundo cuerpo ha de tener ... lugares compartidos para diez ninfas ... Los dibujos de las pintadas [sc. ninfas] han de ser vestidas como sibilas ...¹⁶⁶

¹⁶³ l. c. p. 1442, col. 1.

¹⁶⁴ Eine von uns seit langer Zeit angeregte Arbeit zu Calderóns Personalkatalogen in allen seinen dramatischen Werken konnte bisher noch nicht realisiert werden.

¹⁶⁵ Die *Primera parte* dieses *Teatro* ist zu Salamanca 1620, die *Segunda parte* ebendort 1623 und die *Tercera parte* («*Continuación muy tardía, debida a fray Juan Bautista Aguilar, escritor valenciano*» [cf. José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, 1952, p. 38]) 1679 erschienen. Wir benutzten die in drei Bänden zu Barcelona 1702 erschienene Ausgabe. Ziemlich zu Beginn des ersten Bandes befindet sich ein Sonett von Antonio de la Baja y Cangas, dessen zweite Strophe lautet: «*El místico tesoro que está oculto / En sus observaciones religiosas, / (Si bien tenidas por supersticiosas) / Ha descubierto vuestro ingenio oculto.*» Hier ist also die Leistung von Baltasar de Vitoria hervorgehoben.

¹⁶⁶ l. c. p. 776, col. 1.

Das Stück beginnt mit einem Aufruf der Musik:

¡Venid, mortales venid!
¡Venid, venid al certamen;
que el que legítimamente
lidie habrá de coronarse!¹⁶⁷

Der Parnaß, der die Kirche, ja das Paradies darstellt, will alle Menschen aufnehmen. Gentilidad ruft aus:

Nada alcanzo, sino una
remota vislumbre fácil
de deidad, que no es posible
que yo entre mis dioses halle.¹⁶⁸

Der als Sibylle gekleidete Glaube tritt auf und diskutiert mit Judaísmo und Gentilidad. Er lädt sie zum geistigen Wettkampf ein. Als maßgebliche Repräsentanten treten weiter die Kirchenväter auf. Bemerkt der Zuschauer dann Berge, Sonne, Kelch, Hostie und darüber hinaus die vier Sibyllen, so stellt er fest, daß in diesem Schauspiel nicht erst am Schluß, sondern schon hier von der Eucharistie gesprochen wird. In welchem Ausmaß Calderón die ihm überlieferte und von ihm immer wieder betonte Konkordanz zwischen Antike und Christentum zur Geltung kommen läßt, beweisen die nun folgenden Aussagen der Sibyllen. Sie beziehen sich nämlich auf das Sakrament. Die «Sibila Tiburtina» beschließt ihren Beitrag mit den Worten:

A tan alto Sacramento
venere el mundo rendido,
y el antiguo documento
ceda al Nuevo Testamento,
supliendo la fe al sentido.¹⁶⁹

Jeder der damaligen Hörer wußte (und jeder der heutigen Hörer und Leser weiß), daß es sich hier um die spanische Übertragung einer der Strophen des berühmten thomistischen Hymnus «Pange, lingua, gloriosi/corporis mysterium» handelt. Die in Frage kommende fünfte Strophe dieses Hymnus lautet:

Tantum ergo sacramentum
veneremur cernui;
et antiquum documentum
novo cedat ritui;
praestet fides supplementum
sensuum defectui.

Nunmehr findet eine Begegnung zwischen Augustinus und Thomas von Aquin statt. Der erstere sagt:

¹⁶⁷ l. c. p. 777, col. 1.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Cf. l. c. p. 783, col. 1.

De conocerte me huelgo,
ya que (la objeción salvada)
es síncopa de los tiempos
nuestra representación;¹⁷⁰

Hier wird dem Zuschauer (und Leser) klar, in welcher Weise Calderón im Gespräch zweier Gestalten aus verschiedenen Jahrhunderten den ihm vertrauten Gedanken der «*síncopa de los tiempos*» zum Ausdruck bringt. Bald darauf kann der Hörer (und auch der Leser) in dem «certamen» des Schauspiels – wir gelangen zum Höhepunkt des Wettstreits! – die Interpretation des alten Hymnus «Te Deum laudamus» durch Augustinus und Ambrosius vernehmen¹⁷¹. Der Wettstreit, von dem zu Beginn des «auto sacramental» die Rede ist, findet zu Ehren des göttlichen Dichters, des Gottes der Dichtung, des himmlischen Apoll statt, wie die Worte des am Ende des «Dramas» auftretenden, auf einem Kreuz befindlichen Jesuskindes beweisen. Es sagt:

Yo, del verdadero Apolo
luz de luz, en la excelente
cumbre de aquel monte, ahora
en la autoridad de este,
llegando al cruento ocaso
del eclipse de mi muerte,
vivo en el Pan de la Fe
estoy con vosotros siempre.¹⁷²

Die Nebeneinanderstellung von «verdadero Apolo» und «luz de luz» zeigt, wie Calderón hier noch einmal eine großartige *Synthese von Antike und Christentum* zu vollziehen verstand, denn hier wird der wahre Apoll mit dem nizäno-konstantinopolitanischen Credo als «lumen de lumine» bezeichnet¹⁷³.

La Vida es Sueño, das nach allgemeiner Annahme 1673 verfaßte und 1677 veröffentlichte geistliche Schauspiel (welches wir in fünf verschiedenen Arbeiten analysiert haben) sei hier aus zwei Gründen in die Reihe der anderen «autos sacramentales» eingereiht¹⁷⁴. *La vida es sueño* zeigt, daß Calderón sich sehr oft

¹⁷⁰ l. c. p. 783, col. 2.

¹⁷¹ Cf. unsere Studie: «Calderón als Paraphrast mittelalterlicher Hymnen», in: *Medium Aevum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder*. München 1963, p. 87–119. (Cf. jetzt unser Buch *Über Calderón*, Wiesbaden 1980 p. 645–677)

¹⁷² l. c. p. 796, col. 2. (Das Wort «este» bezieht sich wohl auf «monte».)

¹⁷³ Cf.: «Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.»

¹⁷⁴ Cf. unsere Arbeiten: «Beitrag zu einer kritischen und kommentierten Ausgabe des Auto sacramental «La vida es sueño» von Calderón», in: *Festschrift für Johannes Vincke zum 11. Mai 1962*. Madrid 1962–1963, p. 579–605; «Baustein zu einer kritischen und kommentierten Ausgabe Calderóns. Vers 256–537 des auto sacramental «La vida es sueño»», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. I. Reihe, 21. Band. Münster 1963, p. 309–326; «Baustein III zu einer kritischen und kommentierten Ausgabe Calderóns (Vers 538–802 des auto sacramental «La vida es sueño»», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. I. Reihe, Münster 1965, p. 223–250; «Baustein IV zu einer kritischen und kommentierten Ausgabe Calderóns (Vers 803–1345 des auto sacramental «La

(man denke an *Los encantos de la culpa*) mit dem moraltheologischen *Problem des Rückfalls in die Sünde und der dann erfolgenden endgültigen «conversio»* beschäftigt hat. Dies spricht noch aus den gegen Ende des Textes zu lesenden, von Poder gesprochenen Versen:

Y pues cuanto vives sueñas,
porque al fin la *Vida es sueño*,
no otra vez tanto bien pierdas;
porque volverás a verte
aun en prisión más estrecha,
si con culpa en el letal
último sueño despiertas.¹⁷⁵

Die *Charakterisierung als «auto sacramental»* geschieht in *La vida es sueño* sehr deutlich auf eine *besonders gelehrte, theologische Art*, denn es ist von «remota materia» (Tierra gebraucht diese Worte) und «próxima materia» (Aire gebraucht diesen Terminus) die Rede.¹⁷⁶

In *La nave del mercader* erscheint Christus als Eigentümer eines himmlischen, mit heilbringendem Brot beladenen Schiffes. Es soll den bedrängten Menschen Hilfe und Rettung bringen. Das im Schiff, d. h. im Schiff der Kirche, verborgene Brot symbolisiert die Eucharistie. Die Gestalt des Menschen in *La nave del mercader* stellt denjenigen dar, der durch eigenes Verschulden der Versuchung erliegt. Doch der himmlische Kaufmann erbarmt sich seiner, nimmt die Verfehlung des Menschen auf sich und erwirkt so seine Befreiung. Das geistliche Schauspiel soll im Rahmen unserer Analysen nur insofern die Aufmerksamkeit auf sich lenken, als in ihm – und dies geschieht nur noch einmal in dem sogleich zu besprechenden Text – die *Zeit als allegorische Gestalt* auftritt. Als der Mensch, der wie Christus mit seinem Schiff, der Kirche, Reichtum einbringen und Gewinn, d. h. Gnaden, erzielen soll, Talente empfangen hat, stellt er die Frage:

... Quién testigo
de su recibo ha de ser?

Der erste Sinn (der ein Talent versinnbildlicht) antwortet:

El tiempo, que es el ministro
ante quien, no solo pasan
de semejantes registros
las obligaciones, pero
aun el juez ejecutivo,
después de su cumplimiento.

vida es sueño), *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. I. Reihe, 25. Band. Münster 1970, p. 133–175; «Baustein V zu einer kritischen und kommentierten Ausgabe Calderóns (Vers 1332/1331–1935/1934 bzw. Zeile 1355–1999 des auto sacramental «La vida es sueño»», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. Erste Reihe, 28. Band. Münster 1975, p. 365–421. (Cf. nunmehr unser Buch *Über Calderón*, Wiesbaden 1980, p. 107–279)

¹⁷⁵ I. c. p. 1407, col. 1.

¹⁷⁶ Cf. zu diesen Ausdrücken Baustein V aus unserer Feder p. 415–416.

Auf die Frage der nunmehr auftretenden Zeit, was er wünsche, antwortet der Mensch:

Que des fe de que recibo
aquestos cinco talentos,
y que con ellos me obligo ...

Die Zeit fragt: ¿A qué? Die Antwort des Menschen lautet: «A volverlos doblados ...¹⁷⁷» Die Zeit begleitet die Übergabe der Talente mit folgenden Bibelworten:

¿De qué te glorias, si no es
tuyo lo que has recibido?¹⁷⁸

Als der inzwischen in Sünde gefallene Mensch am Boden liegt, erscheint plötzlich die Zeit wieder. Es ist der Termin der Rückgabe der Talente gekommen. Im Anschluß an die Klage, daß er, nachdem er in die Arme der Sünde gefallen sei, nunmehr in diejenigen der Zeit falle, fragt er, was man von ihm wolle. Es wird ihm ein von ihm unterzeichnetes Schriftstück vorgelegt und dazu bemerkt, daß die vermerkten Tage verstrichen sind. Der Mensch fragt:

¿Tan veloces,
que apenas instante fué
su plazo?

Die Zeit erwidert:

Eso no te espante;
que todo plazo fué instante
al que cumplido le ve.¹⁷⁹

Der fällige Termin hat sich von selbst eingestellt. Man sieht, welche *Gewalt Calderón der Zeit* zuschreibt, wenn der ihr unterworfenen Mensch nicht auf sie achtet. *Diese Macht erklärt ihre Personifikation*¹⁸⁰.

Eines der Charakteristika, welches das «auto» *El mayor día de los días*¹⁸¹ als ein solches erscheinen läßt, das über vielen anderen glänzenden Schöpfungen Calderóns steht, ist der höchst differenzierte *Gebrauch des Wortes «tiempo»*¹⁸².

¹⁷⁷ I. c. p. 1451, col. 2. Hier nimmt Calderón den Bericht des Matthäus-Evangeliums 25,20 auf: «Et accedens qui quinque talenta acceperat, obtulit alia quinque talenta ...»

¹⁷⁸ I. c. p. 1452, col. 1. Hier bezieht sich Calderón auf die Worte des 1. Korintherbriefs (4,7), wo es heißt: «Si autem accepisti, quid gloriaris quasi non acceperis?»

¹⁷⁹ I. c. p. 1462, col. 2.

¹⁸⁰ Cf. zu *La nave del mercader* unsere Studie: «Calderón intraducible.» in: *Interlinguística. Sprachvergleich und Übersetzung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka*. Tübingen 1971, p. 661–687. (Cf. jetzt unser Buch *Über Calderón*, Wiesbaden 1980 p. 313–339)

¹⁸¹ Das im 6. Band der Pando y Mier-Ausgabe veröffentlichte Stück wird von Hilborn auf die Zeit 1672–1675 datiert. Valbuena Prat (I. c. p. 1635) und auch Parker (I. c. p. 107) nehmen das Jahr 1678 als dasjenige der Niederschrift an.

¹⁸² Wir haben erstmals auf diese Qualität hingewiesen, und zwar in unserer Studie: «El problema del tiempo en el auto «El día mayor de los días», in: *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano, London 1973, Hamburger Romanistische Studien, Reihe B. Band 39 = Calderoniana Band 10.*

«Tiempo» bezeichnet zunächst die Zeit im geläufigen Sinne. Dann meint das Wort einen besonderen Augenblick, auch einen besonders günstigen Augenblick (καιρός). Es umgreift ferner den Gedanken der Zeitperiode. So erklärt es sich, daß «tiempo» sowohl den vom Gesetz der Natur als auch den vom mosaikischen Gesetz umgrenzten Zeitraum und schließlich denjenigen des Gnadengesetzes umfaßt. «Tiempo» meint auch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Für den Tag der Kreuzigung, für die Feier der Eucharistie, für den Fronleichnamstag und auch für die Zeit des Gerichtes – für all dies benutzen die in *El mayor día de los días* sprechenden Personen das Wort «tiempo». «Tiempo» als Person ist die Zeit des Gerichtes. «Tiempo» stellt ferner einen Namen für Gott dar, und die Person des Stellvertreters Gottes auf Erden («alcaide») handelt als «tiempo». Es gibt kaum ein anderes Werk Calderóns, in dem ein einziger Terminus in solcher Variation eingefügt wird¹⁸².

Das im vierten Band der Ausgabe von Pando y Mier erschienene, von der Forschung auf das Jahr 1680 datierte Werk *Andrómeda y Perseo* mag an dieser Stelle als «Exemplum» für eine der wohl wesentlichsten, in sich differenzierten, in allen Werken Calderóns, vor allen Dingen freilich in seinen «autos sacramentales» ans Licht tretenden Gestaltungsformen genannt werden¹⁸³. In dem von Calderón ersonnenen und dann in strenger Bauart durchgeführten dramatischen Ablauf des Geschehens arbeitet er mit den von der Theaterkunst seit jeher gegebenen Möglichkeiten, wie wir sie bei einzelnen Werken erwähnten: Spannung, Umschwung, entscheidende Bedeutung des Schlusses. Aber nicht diese aller echten dramatischen Kunst eigenen Werte geben dem calderonianischen Schauspiel unverkennbaren Stempel. Auch nicht das für ihn, seine «comedias», «dramas», «autos sacramentales» so charakteristische Leiten der Gestalten nach psychologischen Einsichten möchten wir hier in die Waagschale werfen. Durch eine andere Fähigkeit ragt unser Meister über wohl alle Autoren der spanischen Literatur des Siglo de Oro hinaus. Er, in dessen Werk die Edelsteine einen so bedeutenden Platz einnehmen, ist ein *Meister der Mosaikkunst*. Diese Mosaikkunst, die sich zum Beispiel in der Verflechtung von gelehrter und volkstümlicher Dichtung, in der Häufung von leicht oder schwer verständlichen Anspielungen, in immer wieder erneuertem Systematisieren der Aussagen über Gestalten, in der Wiederaufnahme von Zuschauern und Lesern schon bekannten Formulierungen zeigt, erreicht in vielen seiner Werke einen Höhepunkt, besonders jedoch in den «autos sacramentales» (und hier den «autos mitológicos»), insofern nämlich, als antike und christliche Mosaiksteine so zusammengefügt sind, daß der in den einleitenden Szenen ins Licht gerückte Plan verwirklicht wird. Wie oft kann man bei einer Einzelanalyse farbigen «Kontrast» (um in der Sprache der Mosaiktechnik zu bleiben) zwischen Bestandtei-

Berlin–New York 1976, p. 216–232. (Cf. jetzt auch unser Buch *Über Calderón*, Wiesbaden 1980, p. 591–607)

¹⁸³ Cf. H. Flasche, «Antiker Mythos in christlicher Umprägung. Andromeda und Perseus bei Calderón», *Romanistisches Jahrbuch* 16, 1965, p. 290–317. (Cf. jetzt unser Buch *Über Calderón*, Wiesbaden 1980, p. 608–635)

len verschiedenster Herkunft (zum Beispiel solcher antiker und solcher christlicher) feststellen. Immer aber sind die assoziativen Kompositionen Calderóns von einer sie zusammenschmelzenden Grundidee überwölbt. Wir glauben, daß wir nach Darstellung des Gesamtwerks, nach dem Versuch der Herauskristallisierung einer Entwicklung innerhalb des Schaffens des Dichters (nicht zuletzt dadurch, daß wir die Entstehungsdaten in den Vordergrund rückten), nach Hinweisen auf die früheren und späteren, ganz reifen «autos sacramentales», nach Betrachtung der jeweiligen Texte als Ganzes das Recht haben, das von Ernst Robert Curtius abgegebene Urteil (auf Grund unserer, über ihn und seine bedeutenden Untersuchungen hinausgehenden Forschungen) zu bestätigen. Er erkennt «in Aufbau, Gedankenführung, Sprachstil jene persönliche Umprägung überlieferten Gedankengutes, die wir ... aus seinen *comedias* und vor allem aus den *autos sacramentales* kennen. Eine enzyklopädische Belesenheit, die aber durch Energie und Sinnreichtum gedanklicher Kombination beherrscht wird; feinste begriffliche Durchbildung und harmonisierende Verflechtung aller Motive; sorgfältige Zergliederung, die streng symmetrisch verfährt und aus der sich schließlich ein nach Proportionsgesetzen durchdachtes und überschaubares Ganzes aufbaut ...» – dies alles bezeichnet der große Romanist als Stilcharaktere von Calderóns Kunst¹⁸⁴. Angesichts der Vielfalt dieser Eigenschaften, die wir mit voller Absicht in einer Fülle von hier analysierten Schauspielen ins Licht rückten, bleibt es unverständlich, daß Nicolás Fernández de Moratín im Jahre 1765 ein Verbot der «autos sacramentales» bewirken konnte.

¹⁸⁴ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 91978, p. 544.