Zeitschrift: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur
Herausgeber: Genossenschaft zur Herausgabe der Schweizerischen Monatshefte
Band: 6 (1926-1927)
Heft: 4

Artikel: Eichendorffs Calderonübertragungen
Autor: Rinck, Martin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-156113

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Eichendorffs Calderonübertragungen.

Von **Martin Rinck.**

Auf der Höhe seines Lebens, da er den Sechzigern entgegenging und das Hauptwerk im Umkreis, den er sich weislich gezogen, vollendet und einer Erweiterung kaum noch bedürftig vor ihm stand, hat Eichendorff sich der Übersetzung einiger spanischer Literaturdenkmäler zugewandt, als deren schönste und reifste Frucht die elf Calderonischen Autos (Gift und Gegengift. Das große Welttheater. König Ferdinand der Heilige. Das Schiff des Kaufmanns. Balthasars Nachtmahl. Der göttliche Orpheus. Der Maler seiner Schande. Die eherne Schlange. Amor und Psyche. Der Waldesdemut Krone. Der Sünde Zauberei) abfielen, welche der Dichter in zwei Bänden 1846 und 1853 bei Cotta ausgeben ließ. Man darf diese Übertragungen ruhig neben die besten Umdichtungen unserer Literatur, den Hölderlinschen Sophokles, den Vossischen Homer oder die Goetheschen Übersetzungsfragmente stellen; dennoch sind sie seit ihrem Erscheinen fast völlig unbeachtet geblieben, und erst die allerneuste Zeit hat einen Neudruck einzelner Proben wieder versucht (Phaidonsche Calderon-Ausgabe), ja sich an die Aufführung der besten Stücke herangewagt. (Es darf hier an die Inszenierung des „Welttheaters" in Einsiedeln erinnert werden.)

Nicht durch Zufall ist Eichendorff an Calderon herangeraten. Man kann in diesen Übertragungen ein letztes Bekenntnis von ihm erkennen, den Ausdruck jener ernsteren Haltung, welche ihn gegen Ende des Lebens beherrschte und aus seiner innig umfangenden Weltfrömmigkeit immer deutlicher eine Glaubensstrenge löste, welche ihre Kreise enger zieht. Auch daß ihn gerade diese Form im farbigen Zauber ihrer nationalen Eigenheit anzog, ist nicht weiter überraschend. Alle Romantiker fühlten sich aus innerster Wesensverwandtschaft zur spanischen Kulturwelt hingezogen, nachdem Herder, ihr großer Wegbereiter, schon auf sie hingewiesen. Der spanische Hidalgo und Don Quixote waren stehende Masken geworden, in welchen sie längst ihr eigenes Idealbild samt seiner schmerzverzerrten Kehrseite wiedererkannten. Das spanische Drama war auf der Bühne heimisch, von Calderon wenigstens die weltlichen Stücke. Die Schlegel, Tieck, Loeben und Fouqué schöpften aus diesem Kreise, und der Oper eröffnete sich in ihm eine neue buntfarbige Stoffwelt. Die spanische Novellenkunst mit ihrer leichten Bewegung und ihrem völlig unpragmatischen Wesen blühte auf, und die deutsche Sprache nahm von selbst den melodischen Klang weicher spanischer Trochäen und Reimassonanzen in sich auf. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man von einer eigentlichen spanischen Renaissance in Deutschland spricht, in der sich ein innerer Zug der Romantik befriedigte, ähnlich wie ein solcher die Klassiker zur griechischen Antike hingeführt hatte. Eichendorff hatte sich diesem Zuge längst ergeben. Seine Sprache, sein Rhythmus, seine Versformen, die Stoffwelt und die Novellentechnik zeigen die verhüllten Spuren. Aber erst gegen Ende der Dreißigerjahre taucht er tiefer

in diese Bannsphäre, indem er von der Quelle selbst schöpft und sie im Nachbilde unmittelbar festzuhalten sucht.

Mit der Übertragung einer altspanischen Novellensammlung, dem „Grafen Lucanor", hat sich Eichendorff in das neue Gebiet eingearbeitet. Es ist ein Buch der Lebensklugheit und Lebenskunst, von einem ebenso tapfern wie edel- und demütigen Geiste getragen, für dessen lautere Echtheit die Person des Verfassers, Don Juan Manuel (1282—1348), ein ausgezeichneter, wenn auch von selbstherrlichem Ehrgeiz nicht freier Ritter und Enkel Ferdinands des Heiligen, bürgt. An Hand von unterhaltenden Erzählungen, Schwänken und Anekdoten aus der heimischen Geschichte, Parabel und Tierfabel werden einzelne Verhaltungsmaßregeln und Wahrheiten erläutert, die einem gewissen Patronius, des Grafen Ratgeber, in den Mund gelegt werden, womit denn ein fester Rahmen gegeben ist wie im Decamerone oder den Canterbury Tales von Chaucer, zu welchen auch stoffliche Beziehungen bestehen, wenn freilich das Werk Manuels sich seinem inneren Geiste nach hoch über jene erhebt. Die Übertragung zeigt jene unbedingte Meisterschaft der Sprachbehandlung und die Natürlichkeit des Ausdrucks, wie wir sie aus Eichendorffs Novellen kennen.

Nach einigen kleineren poetischen Versuchen (Zwischenspiele des Cervantes, Romanzen) hat sich Eichendorff der Umdichtung der Autos von Calderon zugewandt. Man kann wohl sagen, diese Autos sacramentales — dramatische Darstellungen des Mysteriums vom Heiligen Abendmahl zur Aufführung am Fronleichnamsfeste im Freien — gehören zu den seltsamsten Gebilden der Weltliteratur. Geschaffen von einer stärksten Dichterkraft, die bei unerschöpflichem Reichtum der Phantasie und einer farbenschillernden Bildkraft über alle Kunstmittel einer wunderbar ausgebildeten Sprache verfügte und im Bühnentechnischen bis zur Virtuosität durchgebildet war — stellen sie den asketischen Versuch dar, das starre Gebäude scholastisch-christlicher Dogmatik in leibhaft wirkliche Bühnenhandlung umzusetzen, die jene unbeugsamen Glaubenssätze zum geringsten Teile ins Innere des Menschen zieht, um sie dermaßen in dramatischen Konflikt zu setzen zu seinen sonstigen Neigungen, Wünschen und Strebungen (wie etwa in Ibsens Brand), vielmehr die abgezogensten Begriffe, die Kirche, die Sünde, die Gnade, die Wahrheit, redend und handelnd einführt, um sie der menschlichen Seele gegenüberzustellen, die ihrerseits wieder in einzelne Kräfte wie Wille, Gedächtnis, Verstand und Gedanke, Eigenschaften wie die Scheelsucht, die Unschuld, die Wollust, die Eitelkeit, ja Teile wie die fünf Sinne zerstückt wird. Ohne üppigstes Wuchern der Allegorie geht das nicht ab: das Erbübel aller scholastischen Kunst, die, zwar dem tiefsten Gesetz des Gestaltens gehorchend, sich müht, ein Inneres im äußeren Bild und Geschehnis aufzufangen, und dennoch als Spiegel vom Geiste, welchem sie dient, nicht Symbole mehr findet und wirkende Mächte, sondern nur blasse Begriffe und Glaubensartikel, deren blutleere Blöße sie vergebens mit Fetzen zu kleiden, mit allerlei Gerät und Abzeichen zu versinnlichen strebt. Im Triumph zieht die Allegorie einher, phantastisch drapiert und ausstaffiert und doch be-

ständig genötigt, sich selbst zu erklären wie die Allegorien Holbeins und Dürers, von kleinern Talenten dieser Richtung zu schweigen, nicht ohne erklärende Marken auskommen. Umsomehr ist die Kunst Calderons zu bewundern, der diesen Maskenzug in die tätigste Bewegung setzt, der spielend eine Handlung schürzt, die bald durch Größe, bald durch Anmut fesselt, der, wo immer es angeht, die Begriffe in die Tiefe versenkt und auf ihre seelischen Unterklänge horcht und der alle Empfindung, und sei's die sublimste, ausschwingen läßt im klingenden Raum der Natur, deren Sprache er so wunderbar versteht. Die Sünde (im Schiff des Kaufmanns), der Tod, die Welteitelkeit und Götzenliebe (im göttlichen Orpheus und Balthasars Nachtmahl) werden bei ihm zu dämonisch waltenden Mächten, die an die Zeichnung der Erinyen, des Totengeleiters oder stygischen Fährmanns im antiken Drama doch immer von ferne erinnern. Vom Ursinn der Symbole klingt etwas nach, wenn ihre Lebensbedeutung in polaren, als „Gift und Gegengift" sich auswirkenden Spannungen erkannt ist. Die gewandte Kunst der Erfindung und Inszenierung einer gleichsam aus dem Nichts geschaffenen Handlung fällt am deutlichsten im Welttheater und göttlichen Orpheus ins Auge, wo durch die verschiedenen Bühnen ein wirkungsvoller, durch den Wechsel des Sprachtons und Versmaßes noch schärfer herausgearbeiteter Gegensatz geschaffen ist. Den Lustspieldichter verraten anmutig tändelnde Zwischenspiele (meist mit dem Motiv einer Verführung).

An prachtvoll gezeichneten Naturstimmungen sind die Stücke überreich; die großartige Schilderung der Sintflut im Nachtmahl, wie die Zeichnung des Paradieses und seines Sturzes im Welttheater verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Aber schon aus kleineren Proben wird die Gewalt der Darstellung wie die Kunst der Übersetzung recht offenbar:

Horch, wie dort die Wälder, Beifall
Rauschend, rings die Stille brechen,
Wenn verliebte Blumen atmen,
Vögel eifersüchtig schweben,
Und die Luft bunt von Gefieder;
Und im Feierkleid die Erde,
Buhl' und Dame sind. — Was Wunder!
Da in diesem Stück von jeher
Erde hat der Liebsten Rolle,
Luft die des Galans gegeben!
Die des Lustigmachers spielt
Bächlein mit den Wasserfällen,
Meint, weil's Alles keck beschwatzt,
Wenn's nur schwatz', sei's witzig eben.
Dort die Rolle dann der Greise
Machen schneebedeckte Berge,
Unerschüttert, welterfahren,
Ob sie gleich kahlköpfig stehn.
Mit wie prächt'gen Schildereien,
Perspektiven, Wunderfernen
Dekoriert da Thal und Höhen
Mir der Jahreszeiten Wechsel.

(Das Schiff des Kaufmanns.)

Und erhabener noch die Lobpreisungen der Natur im Maler seiner Schande:

Sonn'ges Funkeln, Mondesblinken —
O Du ahnungsvoller Schimmer,
Der, wenn Sonne längst versunken,
Noch vom Lichte traumestrunken
Dämmrung füllt mit leisem Flimmer,
Farbenblitze, die mit Singen
Durch das Morgengrauen dringen
Und ihr Kleid geliehn im Schweifen
Von den Blüten, die sie streifen,
Blumen ihr mit Vogelschwingen!

Calderon hat den allegorischen Rahmen häufig erweitert, indem er, einer alten Überlieferung des geistlichen Schauspiels getreu, Szenen aus dem alten Bunde, aus der nationalen Legende, ja wie Dante aus der Mythe des Altertums, soweit sie der Umdeutung ins Christliche sich gefällig erwies, heranzog, und zwar knüpft er auch hier ungewußt an Ältestes an (Christus — Orpheus, der Todesüberwinder, oder das Heilssymbol der Arche gehen auf eine Überlieferung zurück, welche, wie die Malereien der Katakomben beweisen, die Vorstellungen der ersten römischen Christengemeinde wiedergibt).

Zeitbewegende Gedanken, bald im Zusammenhang, bald in kaum bewußtem sprengendem Gegensatz zur dogmatischen Spekulation über Welterschaffung und Weltenende, fließen gelegentlich dazwischen. So tönt vom Geist der Keplerschen harmonia mundi etwas an im göttlichen Orpheus, wo in großartig geschautem Bilde die Stimme des Sängers in die gestaltlose Nacht des Chaos schallt und mit ihrem „Werderuf" aus „der Masse formlos ungeboren, in sich selber noch verschlungen" vor Gottes Antlitz den Kosmos aufruft,

Jener Stimme sich gebrauchend,
Die vor Gottes Aug' den großen
Bau der Welt hat aufgeführt
In melodischen Akkorden,
Und zwar so, daß wenn der Erde
Mangelte nur eine Rose,
Ein Atom der Luft, dem Feuer
Nur ein Strahl, dem Meer ein Tropfen,
Alles sich in Mißlaut löste,

derart, daß mit Staunen die finsteren Mächte vor diesem Schöpfungswunder stehen:

Horch, die dichtgeschlossne Kette,
Die all' Dinge hält umschlungen,
Jeder Ring an sich ein Nichts:
Und doch, wie mit eh'rnen Zungen
Hohen Einklangs, gibt sie Antwort,
Als ob jeder Ring im Bunde
Selbst das All wär'.

Es ist denn auch das Stück, wo der Dichter, vor diese weite Aussicht geführt, auch den weiteren Maßstab anlegt an menschliches Erkennen und menschlichen Glauben, als wie er sonst wohl pflegte:

Ist es nicht dasselbe Ahnen
In Poeten und Propheten,
Wo in Nebel eingehüllt,
Lug und Wahrheit sich begegnen?..
Und so wird es stets unzähl'ge
Dinge geben in der Welt,
Die ich Dir nicht brauch zu nennen,
Wo geheim zusammenstimmen
Göttliche und Menschenlehre,
In dem innern Grundton freundlich,
Doch im Kultus sich entgegen.
Also auch die heil'ge Urkund'
Ew'ger Weisheit, die der Welten
Maaß und Zahl harmonisch faßt...

und nachher wie sich rechtfertigend:

So mag, wer da hört, erkennen,
Daß, was hier erschallt', derselbe
Grundton in verschiednen Klängen,
Aber ausgeführt so strenge
Auf des Weltalls Instrument,
Daß wohl jeder wird gestehen,
Dieser Spielmann sei Gott selbst,
Da Musik und Instrument hier
So genau zusammenstimmen.

Ein zeitgenössisches Kolorit wird man in kleineren Zügen nicht verkennen; der göttliche Maler, der hin und wieder spukende Lustigmacher (der obligatorische Gracioso der spanischen Komödie), die gelegentlichen Pistolenschüsse und Trommelwirbel sind mehr oder minder fragwürdige Konzessionen an den Zeitgeschmack.

Wenn es Calderon, im Gegensatz zu seinem großen britischen Zeitgenossen, nicht gelang, bestimmte Charaktermasken zu schaffen und sie während des Stückes festzuhalten, auch dort nicht, wo er wie im Ferdinand oder Balthasar schon feste, von der Überlieferung vorgeprägte Gestalten zu fassen bekam, so ist er um so größer im Ausschöpfen und Durchhalten von Stimmungsmomenten, welche ihm die Handlung liefert. Auf einen mächtigen Stimmungsakkord sind seine besten Stücke, das Welttheater, der Orpheus und Balthasar gebaut. Wie da aus dem Dunkel allmählich das Licht, aus endlosen, nur von Gottes Odem bewegten Weiten des Alls das Besondere, Abgeschattete hervorgeht, das ist von gewaltiger Wirkung. Die satte Einheit der Farbe ersetzt denn auch im Balthasar die plastische Einheit des Konturs und das grauenvolle Menetekelwunder, das heißt der fieberschauernde Monolog des Königs wächst organisch zwar nicht aus seiner Charakteranlage, sondern aus dem Tiefengrunde des ganzen Stückes herauf, wie in einer Sage, wie in Heines Ballade, welche den düstern Schatten Belsazars nochmals beruft. Auch im Einzelnen horcht Calderon immer auf die mitzitternden Schwingungen des Geschehens, und sein starkes Naturgefühl kommt ihm hiebei auf halbem Wege entgegen. Man wird sich daher nicht wundern, daß sich große Teile seiner Stücke in Lyrik und breithinströmende Epik auflösen und die eingestreuten Sonette wie die weitläufigen Erzählungen und Schildereien vielfach zum Besten des Stückes gehören.

So stellen denn die Autos, ihrem absonderlichen Allegorienwesen zum Trotz, ein Dichtwerk dar, welches ebenso als gewaltigstes Denkmal der gegenreformatorischen Bewegung, wie als großartigste dichterische Verherrlichung des katholischen Lehrgebäudes seit Dante gelten muß. Mit seinem malerisch-musikalischen Grundgehalt, seiner tiefen Licht- und Schattenwirkung, seiner Todesmystik, seiner Phantastik und künstlerischen Kultur ein echtes Kind des spanischen Barock, stellt es sich zugleich in den Dienst des fanatisch verfochtenen Zieles der Zeit: den Gottesstaat des Mittelalters zurückzuführen und das Leben in all seinen Ausstrahlungen nochmals dem Glauben zu unterwerfen. Man bedenke dann, daß unter solchen Umständen auch eben jenes für uns heute so ungenießbare Allegorienwesen auf ganz andern historischen Voraussetzungen gründete. Das Volk war seit Jahrhunderten daran gewöhnt und begegnete zumal seit der Renaissance in Kirche, auf Bühnen und Marktplätzen, gedruckt, gemalt und gemeißelt der standfesten Glaubenstreue, der sich spiegelnden Welteitelkeit, der Gerechtigkeit mit Wage und Binde. Auch war es gestimmt, diese Dinge in einem höheren Sinne aufzufassen, als wenn auch noch so unzulänglicher Ausdruck eines Gedankensystems, welches ihm mit dem Schimmer der Heiligkeit umkleidet war.

Für Eichendorff gilt das Letztgesagte ganz ebenso zu der Zeit, da ihm die Autos in die Hände fielen. Er nahm ihre Allegorien als eine „wunderbare Hieroglyphenschrift", ein Wort, welches mit seiner in der „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands" gelegentlich geäußerten Ansicht übereinkommt, der Maßstab für die Bewertung des Tiefengehaltes einer geistigen Epoche sei darin gegeben, wie stark sie „das Positive des Christentums, also die (orthodox-katholische) Kirche in Leben, Kunst und Wissenschaft wieder frei und geltend zu machen übernommen." Das ist die letzte Stufe der Entwicklung in Eichendorffs Dichtung: er bringt sie als ein Geschenk der Kirche dar, mit ihrer Weihe in ihrem Dienste zu wirken. Den Gedanken, ein eigenes Werk dieses Sinnes zu schreiben, hat er kaum ernstlich erwogen; es entging ihm nicht, daß es anderer nationaler und kultureller Kräfte bedürfe, als denen er in seinem Volke begegnete, um solch himmelragende Menschheitswerke im Dichter zu tragen: „Zu einer einheitlichen Kultur fehlt es den Deutschen an dem einen Zentralkern, in welchem die auseinanderlaufenden Radien sich zu gemeinsamer Verklärung vereinigten. Wir müßten vor allem erst selbst eine Nation, d. h. eine feste brüderliche Phalanx von Glauben, Sitte und Denkart sein, wie es Calderons Spanien mit seiner Religion und Ritterlichkeit, und Shakespeares England in seiner unerschütterlichen Vaterlandsliebe war," äußert er in der obenerwähnten Literaturgeschichte. Dagegen sprachen in zeitunabhängiger Allgemeingültigkeit die Autos aus, was ihm not schien, und es konnte vorläufig genügen, sie im deutschen Geiste wiedererstehen zu lassen. Kaum braucht es gesagt zu werden, daß Eichendorff überdies in ihrem Verfasser einen echten Romantiker wiedererkennen mußte, dessen künstlerische Wesenszüge, eine gelegentlich aufbrechende düstere Schwermut vielleicht ausgenommen, mit den seinigen übereinkamen.

Der hohe Rang, welcher eingangs der Eichendorffischen Übertragung eingeräumt wurde, gründet sich darauf, daß sie den Geist des Urbilds fast restlos in sich aufgenommen hat und dieser sich doch dem neuen Gefäße aufs natürlichste anpaßt. Es ist hier nicht der Ort, zu zeigen, wie im einzelnen dieser Prozeß vor sich geht, welche neuen Mittel Eichendorff dabei verwandte, wie er den dichterischen Gehalt hier verdichtete, dort wieder lockerte und wie sich schließlich die Sprache dieser Übertragung zu der seiner übrigen Dichtungen verhält. Nur im allgemeinen sei darauf hingewiesen, wie die satte Bildlichkeit, der Schmelz und der Schwung der Calderonischen Sprache Rede wiedererfteht; wie unmittelbar der Wellenschlag der Verse, der Wechsel der Maße, die Melodik der Reime und Assonanzen nachempfunden ist. Aus dem innersten Sprachrhythmus heraus tönt der Gesang des Orpheus, mit dem er den Tod überredet:

Schließe auf, schließ auf die Pforten,
Finstres Reich verworrner Schatten,
Thuet Thor und Riegel auf
Eurer düstern Kerkerkammern!

Mit wenigen Worten steigt ein Landschaftsbild im ganzen Zauber seiner Schönheit empor wie im Schiff des Kaufmanns, wo die dämonisch gezeichnete Sünde der Welt ruft:

Mächtigpfeilernde Gebirge,
In emporgebäumten Klippen,
Eifersüchtig, Himmelszinnen
Nachgegipfelt — blüh'nde Tiefe
Rings der weiten Welt — Welt selber,
Die da unumschränkt gebietet
Allem, was die Sonne schaut!

Spielend fügen sich die künstlichsten Formen ins neue Idiom. Die Sonette im ersten und zweiten Spiel sind schimmernde Perlen, die auch losgelöst vom dunklen Grunde, wo sie wuchsen, ihre Leuchtkraft nicht verlieren. Am Gries'schen Calderon, ja an der Umdichtung Wilhelm Schlegels, dem niemand größte Gewandtheit, Fülle des Ausdrucks und Leichtigkeit der Bewegung auf diesem Felde absprechen wird, ermißt sich der ganze Unterschied eines guten Talents, das fremde Formen mit Geist wiederzugeben vermag, und des wahren Dichters, der ihnen doch erst den Lebensatem einweht.