

# **Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik**

Strosetzki, Christoph

First published in:

Ludwig Tieck - Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit, S. 235 – 252,  
Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997, ISBN 3-484-10740-5

Münstersches Informations- und Archivsystem multimedialer Inhalte (MIAMI)

URN: urn:nbn:de:hbz:6-52439380227

## **Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik**

### **I. Spanieninteresse in Deutschland**

Goethe war es, der den spanischen Einfluß in der deutschen Literatur für die Zeit von 1790 bis 1810 als besonders prägend charakterisierte. Die Romantiker ihrerseits konzentrierten sich auf die Jahre von 1800 bis 1810, wenn sie von einem „spanischen Jahrzehnt“ sprachen. Sicherlich vereinte Spanien und Deutschland zu dieser Zeit die gemeinsame Opposition gegen die napoleonische Herrschaft. Die Spanier hatten 1808 einen Guerillakrieg begonnen, in dem sie schließlich ihre Unabhängigkeit gegenüber Frankreich durchsetzen konnten. In Deutschland, wo die Befreiungsbewegung noch nicht entwickelt war, sah man Spanien als ein Modell des Mutes, der Vaterlandsliebe und der Ritterlichkeit an. Derartige Tugenden verband man nun assoziativ mit Cervantes, der seinerseits bei Lepanto ritterlich mit dem Schwert gekämpft hatte.<sup>1</sup> Der politische Hintergrund allein reicht allerdings nicht aus für die Erklärung des deutschen Spanieninteresses, das bereits im 18. Jahrhundert trotz entgegengesetzter französischer Propaganda vorbereitet worden ist.

Die „leyenda negra“, verbunden mit der Vorstellung eines unaufgeklärten, unfreien und mittelalterlichen Traditionen verhafteten Spaniens, war am absolutistischen Hof Frankreichs seit Ludwig XIV. gepflegt worden. Dort setzte man sie im 18. Jahrhundert bewußt aus ideologischen Gründen ein. Die Hegemonie Frankreichs hatte sich in Europa entwickelt, als Spaniens Rolle als Großmacht im Dreißigjährigen Krieg endgültig verfiel. Spanien galt den Aufklärern als zurückgeblieben. Gerade diese Tatsache fand Ende des 18. Jahrhunderts besonderes Interesse. So war Wilhelm von Humboldt auf seiner Spanienreise im Jahr 1798 in erster Linie fasziniert vom Fortleben des Mittelalters in einem noch unverdorbenen Volk, dessen Stolz an die Ritterzeit erinnerte.<sup>2</sup> In Deutschland ließen sich, mehr noch als

---

<sup>1</sup> Vgl. Harri Meier: Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung. In: Romanische Forschungen 54 (1940), S. 27-264, hier S. 247.

<sup>2</sup> Gerhart Hoffmeister: Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der

in Frankreich, bereits im 18. Jahrhundert Bemühungen um ein objektives, an den Tatsachen orientiertes Spanienbild erkennen. Tychsen, Wagener und Bertuch verhalfen schon früh zu einem positiven Spanienbild.<sup>3</sup> Johann Andreas Dieze, der Freund und Schüler Lessings, hatte 1774 eine *Geschichte von Spanien und Portugal* veröffentlicht und in Göttingen die spanischen Bibliotheksbestände erweitert, auf die später die Brüder Schlegel und Tieck zurückgreifen konnten. Hier versuchte Bouterwek bereits 1804 durch eine erste spanische Literaturgeschichte, dem Spanieninteresse die erforderlichen Materialien zu erschließen. Bürger, der sich für die italienische und spanische Literatur interessierte, hatte sich mit A.W. Schlegel angefreundet und dessen erste Romanzenübersetzungen veröffentlicht.

Nach Friedrich Schlegel hatte Spanien durch den jahrhundertlangen Kampf gegen die Araber eine vom übrigen Europa unterschiedene Entwicklung genommen, sei jedoch im mittelalterlichen Lebensstil und in den mittelalterlichen Tugenden vor allem von den Goten beeinflusst worden. Im Sinne der Identitätsphilosophie interpretierte er in seinen Vorlesungen zur Universalgeschichte die spanische Geschichte als Entwicklungsgeschichte der germanischen Verfassung in Spanien: Zunächst habe die germanisch-gotische Verfassung den Geist des Römertums besiegt, sich trotz des arabischen Einflusses behauptet und christliche Wertvorstellungen erarbeitet. Im Mittelalter, das auch im Siglo de Oro noch präsent zu sein schien, sei die Verfassung zur Reife gekommen. Erst im 18. Jahrhundert sei in Spanien der römische Despotismus mit der französischen Hegemonie zurückgekehrt und habe den Geist der alten Verfassung aufgelöst. Da die genannten Epochen nichts anderes als die historische Entwicklung der germanischen, freiheitlichen Ständeversammlung in Spanien bildeten, galt Schlegel die Beschäftigung mit der spanischen Literatur als Suche nach dem zerstreuten Eigenen, das sich nach einer ursprünglichen Einheit im zerstückelten Europa abgespalten hatte.<sup>4</sup> Das Christentum wurde bei Novalis das Grundprinzip der Einheit Europas. Er bezeichnete die Zeiten als schön und glänzend, in

literarischen Beziehungen. Berlin 1976 (= Grundlagen der Romanistik. Bd. 9), S. 87.

<sup>3</sup> Vgl. Dietrich Briesemeister: La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII. In: Nueva revista de filología hispánica 33 (1984), S. 285-310. Brüggemann betont, daß die Aufnahme des Cervantes in der deutschen Romantik kein isoliertes Ereignis ist, sondern ein besonders sichtbares Phänomen in einem umfassenderen geistesgeschichtlichen Zusammenhang der Neubewertung Spaniens seit Herder. Vgl. Werner Brüggemann: Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik. Münster 1958 (= Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Bd. 2/7), S. 4.

<sup>4</sup> Vgl. Ricardo Blanco Unzué: Die Aufnahme der spanischen Literatur bei Friedrich Schlegel. Frankfurt a.M., Bern 1981, S. 172.

denen Europa ein christliches Land war und ein gemeinschaftliches Interesse die entlegensten Provinzen des weiten geistigen Reiches verband.<sup>5</sup>

Den spanischen Autoren wurde im deutschen Idealismus der Stellenwert zugebilligt, den in der Antike die wichtigsten Klassiker hatten: Für Schelling, dessen *System des transzendentalen Idealismus* der Hispanist und Literaturhistoriker Bouterwek rezensierte, ist Calderón der Sophokles der geteilten Welt, während Hegel in seiner *Ästhetik* den *Cid* immer wieder mit der *Ilias* vergleicht.<sup>6</sup>

## II. Orient und Mittelalter als Paradigmen

Der romantische Geist war nach F. Schlegel das Typische des Mittelalters, in dem die Phantasie nicht nur in der Dichtung, sondern auch im wirklichen Leben gelegen hatte. Eben daraus konnte er nun den Vorzug des Mittelalters gegenüber dem klassischen Altertum ableiten, das er durch bloßen Ästhetizismus und Scheinglanz der Formen charakterisiert sah.<sup>7</sup> Die Dichtung des Cervantes, die noch unter dieses Verständnis des Mittelalters subsumierbar ist, stellte er als Naturpoesie der griechischen entgegen. Der Definition des Mittelalters entsprach auch Calderón, wenn er F. Schlegel 1811 als Verkörperung der Romantik schlechthin erscheint, in der sich nicht nur Christliches und Phantasie, sondern auch Verankerung im geschichtlichen Boden, nationaler Charakter wie natürlicher Ausdruck verbinden.<sup>8</sup>

Als man sich den maurischen Romanzen zuwandte, hatte man sich auch mit den Arabern zu beschäftigen. Herder sah sie als Lehrer Europas. Für ihn war der mittelalterliche Ritterkult stark durch arabischen Geist bestimmt.<sup>9</sup> Tapferkeit, Freiheitsliebe, Ehrgefühl und vergeistigte Religiosität seien prägend gewesen für den Nationalgeist der Araber. In ihm sah Herder 1777 in seiner Schrift über die Wirkung der Dichtung auf die Sitten der Völker neben christlicher Religion und nordischem Geschmack die dritte Komponente des mittelalterlichen Geistes. Poesie sei bei den Arabern – wie später im ritterlichen Leben – nicht isoliertes Kulturgebiet, sondern Be-

<sup>5</sup> Vgl. Brüggemann: Cervantes, S. 130.

<sup>6</sup> Vgl. Werner Brüggemann: Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes. Münster 1956 (= Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Bd. 1/12), S. 77 u. 129.

<sup>7</sup> Vgl. Blanco Unzué: Friedrich Schlegel, S. 188ff.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 490.

<sup>9</sup> Vgl. Wolfgang Kayser: Die iberische Welt im Denken J.G. Herders. Hamburg 1945, S. 33.

standteil des alltäglichen Lebens. Spanien rückte also nicht zuletzt ins Zentrum des Interesses, weil dort das arabische Element zu finden war. Davon ging auch F. Schlegel aus, wenn er es den Auseinandersetzungen mit den Arabern zuschreibt, daß Spanien die größten Rittertugenden habe entwickeln können, die sich dort durch die entfernte Lage reiner und anhaltender als anderswo in Europa darstellten.<sup>10</sup>

Die Einheit und Verbindung von Entgegengesetztem, die man auch in der spanischen Geschichte in der Gleichzeitigkeit von spanischen und arabischen Elementen im Mittelalter sehen konnte, fand man schließlich in der romantischen Ironie des *Don Quijote* wieder. So galt Spanien sowohl als Verkörperung der mittelalterlichen Idee der europäischen Einheit und christlichen Universalität als auch als Paradigma der Einheit in der Heterogenität. Eine weitere Homogenisierung wird unternommen, wenn das Siglo de Oro angesichts der weitgehend fehlenden Reformation als kontinuierliche und ungebrochene Fortsetzung des christlichen Mittelalters verstanden wird.

### III. Spanische Romanzen

Die Spanier, die jahrhundertlang mit den Arabern zusammenzuleben hatten, konnten sich nach Herder den Geist des arabischen Rittertums aneignen. Davon zeuge sein *Cid*, den er „Romanzenepos“ nannte, um die Gleichzeitigkeit von lyrischem, dramatischem und epischem Element hervorzuheben. Friedrich Justin Bertuch, der in Weimar zwischen 1780 und 1782 das *Magazin der spanisch-portugiesischen Literatur* herausgab und den *Don Quijote* 1775 übersetzt hatte, unterrichtete Herder im Spanischen. Da Herder Romanzen als die Stimme des ungebildeten Volkes und den Ausdruck der Volksseele begriff, nahm er einige von ihnen 1778/79 in seine Volksliedsammlung auf. Er unterschied dabei nicht zwischen alten Überlieferungen und Gónogra-Romanzen und sah in den spanischen Romanzen die ältesten und ursprünglichsten überhaupt. In der spanischen Dichtung sah er das christliche Rittertum und das maurische Element als wichtige kulturelle Faktoren verkörpert. Die ersten Romanzenübersetzungen von A.W. Schlegel hatte Bürgers Göttinger *Musen Almanach* 1792 veröffentlicht. Die erste wissenschaftlich kritische Beschäftigung mit den Romanzen führte zu Grimms *Silva de romances viejos* (1815) und Diez' Übersetzungen mit dem Titel *Altspanische Romanzen* (18212). A.W. Schle-

gel arbeitete ausgehend von der spanischen Romanzenassonanz eine „Vokalfarbenleiter“ aus, in der die einzelnen Vokale mit Assoziationen und Gefühlen belegt wurden. Er nahm die formale Gestaltung der Romanzen sehr ernst und tadelte Tiecks nachlässige Assonanzbehandlung in dessen Romanze *Der Zornige*.<sup>11</sup> In Tiecks *Kaiser Octavianus* (1804) tritt die Romanze als mythologische Figur auf und wird als Tochter von Glaube und Liebe vorgestellt. Zu ihrem Gefolge gehören Tapferkeit und Scherz.

Tiecks *Romanzen* (1793-1810) orientierten sich am Konzept der Volkspoesie, ohne aber direkt auf spanische Romanzenmotive zurückzugreifen. In dem 1841 veröffentlichten Gedichtband Tiecks ist das sechste Buch *Romanzen. 1793 bis 1810* betitelt. Der Romanze *Die Zeichen im Walde* folgen sieben weitere Romanzen, von denen vier aus dem *Octavian* stammen.<sup>12</sup> *Die Zeichen im Walde* hat 114 vierzeilige Strophen mit „e-“ und „u-“ Assonanz. Im *Vorbericht* zum *Octavianus* betont Tieck:

Man hatte damals zuerst die Assonanz versucht, die nachher viele Widersacher gefunden hat. Will man den Calderon treu übersetzen [...] so kann man diese spanische Tonart nicht entbehren. In wie fern sie deutsch werden kann, ist der Zeit anheim gegeben. Der seltsame Zauber dieses Klages, der neben dem Reime ahnungsreich schwebt, gefiel meinem Ohr so sehr, daß ich im *Octavian* ihn in allen Lauten sprechen ließ.<sup>13</sup>

Die Handlung von *Die Zeichen im Walde* versetzt den Leser in eine geheimnisvolle Welt. Der todkranke Wulf erzählt seinem Sohn, wie er schuldig geworden und einen Teufelspakt eingegangen sei. Um ihn zu retten, soll der Sohn Dolche, einen Schädel und das mit Blut unterzeichnete Schriftstück ausgraben. Die Rettung mißlingt, der Sohn wird Eremit. Das Motiv der Rettung des Sohnes durch den Vater ist bereits aus der spanischen *Cid*-Romanze bekannt. Einen Teufelsbund allerdings gibt es in der spanischen Romanze nicht. Insgesamt übernehmen Tiecks Romanzen kaum Motive der spanischen Vorlagen, sondern vor allem den mittelalterlichen Hintergrund und religiöse Elemente wie ein Kruzifix und ein Marienbild, um eine poetische Stimmung zu vermitteln. Erst in dem Spätwerk *Die Glocke von Aragon*, einer „Novelle im Romanzenton“, bezieht Tieck sich konkret auf spanisches Milieu und auf die spanische Geschichte. Tieck entlehnt der spanischen Romanze in erster Linie formale Charakteristika wie Versmaß und Assonanz, zudem Stilmerkmale wie Wiederholung, Paralle-

<sup>11</sup> Vgl. Margret Staub: Die spanische Romanze in der Dichtung der deutschen Romantik mit besonderer Berücksichtigung des Romanzenwerkes von Tieck, Brentano und Heine. Hamburg, Diss. 1970, S. 52.

<sup>12</sup> Vgl. Staub: Romanze, S. 60.

<sup>13</sup> Tieck. Schriften. Bd. I. S. XXXIX.

<sup>10</sup> Vgl. Blanco Unzué: Friedrich Schlegel, S. 180ff.

lismus und Apostrophen im Anfangsvers, um mit christlichen und allegorisch-mythischen Elementen eine romantische Stimmung zu erzielen.

#### IV. Schelmenroman

Sicherlich ist es dem bürgerlichen Geschmack zuzuschreiben, daß im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland der Schelmenroman kaum Beachtung fand. Eine Gattung, die den gesellschaftlichen Außenseiter darstellte, der zum Teil mit kriminellen Mitteln ums Überleben kämpft, konnte man vor dem Hintergrund des geltenden moralischen Wertesystems und der sozialen Ordnungsvorstellungen keine Sympathie entgegenbringen. Der Pikaro war ersetzt worden durch den Protagonisten der Bildungsromane, der eine Versöhnung von Ich und Welt anstrebt. Gerade vor diesem Hintergrund ist Tiecks Übersetzung von Vicente Espinels *Marcos de Obregon* von besonderem Interesse.<sup>14</sup> Dieses Buch ist nämlich das einzige der Gattung, dem eine scharfe Sozialkritik ebenso fehlt wie die Infragestellung der sozialen Hierarchie und göttlichen Weltordnung oder die niedere Herkunft und kriminelle Neigung des Protagonisten. Zudem streicht Tieck in seiner Übersetzung moralisierende Passagen, die schelmenhafte Streiche und Listen legitimieren. Die Übersetzung des *Obregon* ist mit einer Vorrede begleitet. Sie hat zudem Anmerkungen. Die Figur des Schelms ist für Tieck eine Art Spaß, mit dem die Spanier ihrer Würde ein gewisses Gegengewicht geben wollten. Insgesamt steht Tieck der Gattung des Schelmenromans skeptisch gegenüber: „Die Spanier haben einen Überfluß an diesen schnurrigen Romanen, wo alles immer auf Prellerei, Betrug, Diebstahl, Lüge und künstliche Bettelei hinausläuft.“<sup>15</sup>

#### V. Cervantes im Umkreis der deutschen Romantik

Schon Schelling<sup>16</sup> verglich Cervantes' *Don Quijote* und Goethes *Wilhelm Meister*, da sich auch in letzterem der Kampf des Idealen mit dem Realen zeige, der für die Welt charakteristisch sei, die ihre Identität verloren habe. Allerdings ist nach Schelling der Streit im *Wilhelm Meister* gebrochener

<sup>14</sup> Vgl. Jürgen Jacobs: Der Pícaro im bürgerlichen Zeitalter. Zu Ludwig Tiecks Übersetzung des *Marcos de Obregon* und zu seiner Novelle *Wunderlichkeiten*. In: *Arcadia* 24 (1989) H. 3, S. 263-270.

<sup>15</sup> Tieck (DKV) XII, S. 23.

<sup>16</sup> Brüggemann: Cervantes, S. 161.

und zerstreuter und die Ironie leiser. Nicht zuletzt bot sich der Vergleich an, da in beiden Fällen das durch Literatur geprägte Weltverständnis der Protagonisten auf die Realität stoße und dabei Ironie erzeuge, während Werner wie Sancho ein realitätsorientiertes Gegenstück darstelle. Schiller war es, der in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) auf *Don Quijote* zurückgriff, um den Widerspruch von Idealität und Realität zu erläutern.<sup>17</sup> Er sah den sentimentalischen Dichter durch zwei widerstreitende Vorstellungen charakterisiert. Auf der einen Seite steht die Wirklichkeit als Begrenzung und auf der anderen die Idee als Unendlichkeit. Einen Ausweg aus dieser für den modernen Dichter charakteristischen Spannung biete die satirische Dichtung, die eben den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal zum Gegenstand habe. Während der Realist, vor eine Aufgabe gestellt, sich von äußeren Ursachen und Zwecken leiten läßt, entwirft der Idealist seine Ziele ausgehend von der eigenen Vernunft. Wenn dem Realisten Beschränktheit und dem Idealisten Leere vorgeworfen wird, dann steht nicht mehr der Idealist Don Quijote und seine Auseinandersetzung mit der Welt, sondern sein Verhältnis zum Realisten Sancho Panza im Mittelpunkt. A.W. Schlegel griff darauf zurück und sah in der Figur des Don Quijote die Ritterpoesie im Gespräch mit der Prosa Sanchos.

Die ausführlichste Darstellung der deutschen Cervantesrezeption lieferte Werner Brüggemann mit *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*<sup>18</sup>. Er geht sowohl auf Witz und Ironie als auch auf die neue Kunstmythologie mit Don Quijote und Sancho als neuen Mythen sowie das Thema des Ideals ein, das gegen die Realität kämpft. Dabei bezieht er sich u.a. auf die Brüder Schlegel, Hegel, Wieland, Goethe, Herder und Schelling. Bevor er dann Cervantes als nationalen Dichter und als Dichter der Menschheit im Sinne von Wilhelm von Humboldt und Herder vorstellt, fragt er nach dem Einfluß des *Don Quijote* auf die Romane *Wilhelm Meister* und *Sternbald*.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Meier: Quijote-Deutung, S. 227-264.

<sup>18</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>19</sup> Friedrich Schürr: Cervantes y el romanticismo. In: *Anales Cervantinos* 1 (1951), S. 41-70; vgl. auch ders.: *Der Don Quijote als Ausdruck der abendländischen Seele*. Freiburg 1952; Friedrich Schürr stellt als wesentliche Charakteristika der romantischen Rezeption des *Don Quijote* die Ironie, den Idealismus des Protagonisten und die Freiheitsliebe heraus. Zahlreich sind die Veröffentlichungen zur Wirkung Cervantes' in der deutschen Romantik. J[acques] J[oseph] A. Bertrand verfolgt die Spuren des romantischen Cervantesbildes bis ins 20. Jahrhundert: ders.: *Renacimiento del cervantismo romántico alemán*. In: *Anales Cervantinos* 9 (1961/2), S. 143-167; zur Rezeption des *Don Quijote* in Deutschland: ders.: *Cervantes et le Romantisme allemand*. Paris 1914; ders.: *Cervantes en el país de Fausto*. Madrid 1950.

## VI. Cervantes' Wirkung auf Tieck

Schon vor 1788 soll sich Tieck mit dem *Don Quijote* in der Übersetzung von Bertuch beschäftigt haben.<sup>20</sup> Als Tieck 1792 an die Universität Göttingen kam, besuchte er unter anderem Lehrveranstaltungen zur spanischen Literatur, die der Theologe Th. Ch. Tychsen abhielt, und begann 1793, Spanisch zu lernen und dabei die *Novelas ejemplares* von Cervantes zu lesen. Noch im selben Jahr setzt er sich im Zusammenhang mit *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* mit der Einbildungskraft des Don Quijote auseinander, die er bewundert, der er es aber gewünscht hätte, ein Hindernis anzutreffen, an dem Illusionen und Träume zerbrochen wären und der Held zur Vernunft gefunden hätte. Hier kritisiert ihn Tieck noch vor dem Hintergrund des Rationalitätsanspruchs der Aufklärung.<sup>21</sup> In den *Briefen über Shakespeare* (1800) kann man nachlesen, wie hoch Tieck Cervantes schätzte, der Shakespeare nicht gekannt hatte, aber doch wie dieser die Grundlage für die romantische Poesie aufgebaut habe. Jedenfalls war Tieck für die Romantik der Brüder Schlegel gewonnen, nachdem Wilhelm 1797 seine Übersetzung von Shakespeares Drama *The tempest*<sup>22</sup> in einer Rezension gelobt und dem Autor eine große Zukunft vorausgesagt hatte. Die nunmehr gegnerisch gegenüberstehenden Strömungen von Aufklärung und Romantik konnten sich im realitätsorientierten Sancho und im schwärmerisch poetischen Don Quijote wiederfinden.

Tieck interessierte sich jedoch nicht nur für den *Don Quijote*. Er beschäftigte sich auch mit dem *Persiles* des Cervantes, einem Epos in Prosa, wie sein Vorwort zur Übersetzung von Dorothea Tieck zeigt, das er 1837 schrieb. Tieck las 1798 die *Galatea* des Cervantes. Während sie im *Zerbino* vom unverständigen Nestor als Jugendsünde abgetan wird, heißt es in Tiecks Sonett mit dem Titel *Galatea* geradezu überschwenglich: „Fremd waren uns die feinsten Blumendüfte, / Wenn Galatea nicht sie uns beschrieb, / Die göttliche des göttlichsten Cervantes.“<sup>23</sup>

Einen ganz besonders deutlichen cervantinischen Einfluß hat Bertrand<sup>24</sup> in *Franz Sternbalds Wanderungen* feststellen wollen. An diesem Roman habe Tieck gearbeitet, als er sich mit Cervantes beschäftigt und den *Don Quijote* übersetzt habe. Der Roman ist 1798 erschienen und zeigt Sternbald,

der sich charakterlich nicht weiterentwickelt. Er bleibt ein Träumer und sucht seine verlorene Jugendgeliebte Marie. Seine Wanderschaft erscheint angesichts der alltäglichen Realität als Wahnsinn und evoziert vor mittelalterlichem Hintergrund allegorisch die Sehnsucht nach dem Unendlichen. Die Landschaft wird zur Allegorie der Unendlichkeit. Sternbalds Suche als Künstler nach der Möglichkeit, ein Bild der Unendlichkeit zu erstellen, führt ihn nach Italien. Tieck merkt über Sternbald an: „Heereszüge von Luftgestalten wandeln durch seinen Sinn hin und zurück, die bei den übrigen Menschen keinen Eingang antreffen.“<sup>25</sup> Wenngleich der Wahn des Wandernden entfernt an die Verrücktheit des fahrenden Ritters Don Quijote und Marie an Dulcinea erinnern könnte, gibt es doch zahlreichere Parallelitäten zu Cervantes' Prosaepos *Persiles y Segismunda*. Auch *Persiles* tritt eine Irrfahrt an, um seine Geliebte zu finden, auch er wird Versuchungen ausgesetzt. Wie *Persiles* sie Arnaldo, muß auch Sternbald sie einem Rivalen entreißen. In beiden Fällen findet das „happy end“ in der Gegend von Rom statt und die Helden haben keine charakterliche Entwicklung vollzogen. Ludoviko, der Bruder Sternbalds, bricht nach Afrika auf, wird von maurischen Piraten abgefangen und gerät in Gefangenschaft, wo er erfolgreich die Flucht vorbereitet – eine Geschichte, die Cervantes in ähnlicher Form<sup>26</sup> nicht nur in den Kapiteln 39 bis 41 des ersten Teils des *Don Quijote*, sondern auch in der Novelle *El amante liberal* und im 10. Kapitel des dritten Buches des *Persiles* gestaltet. Wie im *Persiles* spielt auch im *Sternbald* die genaue Darstellung der Sitten und der Lebenswelt, die die Protagonisten auf ihren Reisen kennenlernen, eine große Rolle. Man kann die bei Cervantes beliebten Verfahren wie Redeunterbrechungen, Zuhörerbemerkungen, Unterbrechungen von Geschichten, die eingeschoben werden, oder den Wechsel von Vers und Prosa, sowie die Kombination unterschiedlicher Versformen, auch im *Sternbald* finden. Ob dies allerdings primär von Cervantes angeregt wurde, muß offenbleiben.

## VII. Tiecks romantische Übersetzung des *Don Quijote* und die wahre Dichtung

1797 erhielt Friedrich Schlegel vom Buchhändler Unger das Angebot, den *Don Quijote* ins Deutsche zu übertragen, und fragte zunächst bei seinem Bruder an, bis beide das Angebot an Tieck weitergaben, der es annahm.

<sup>20</sup> Vgl. Bertrand: Cervantes et le Romantisme, S. 161f.

<sup>21</sup> Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. 49f.

<sup>22</sup> William Shakespeare: Der Sturm. In: Shakespeare's Dramatische Werke. Übersetzt v. August Wilhelm von Schlegel. Bd. III, Berlin 1798.

<sup>23</sup> Zit. nach Bertrand: Cervantes et le Romantisme, S. 174.

<sup>24</sup> Ebd., S. 179ff.

<sup>25</sup> Tieck, Schriften, Bd. XVI, S. 64.

<sup>26</sup> Vgl. Brüggemann: Cervantes, S. 170.

Seine Übersetzung erschien in den Jahren 1799-1801 in Berlin. Bernhard König hat gezeigt, daß Tieck bei seiner Arbeit offensichtlich auch französische *Don Quijote*-Übersetzungen konsultiert hat. Dafür spreche die Tatsache, daß er Sancho, den Knecht des fahrenden Ritters, der keinen Stall hat, nach dem französischen „escuier“ als Stallmeister und Don Quijote, den „caballero andante“, regelmäßig mit „irrender Ritter“ wiedergibt, wobei er wohl an den „chevalier errant“ gedacht hat.<sup>27</sup> Während Tieck an seiner Übersetzung des *Don Quijote* arbeitete, schrieb Friedrich 1798 seinem Bruder, man sollte doch Tieck auffordern, eine begleitende literaturwissenschaftliche Studie zu dem Werk zu publizieren. Tieck versprach den Artikel zwar, schrieb ihn aber nicht. Vielleicht hatte er nicht ausreichend Materialien, vielleicht fand er aber bei den Brüdern Schlegel bereits das formuliert, was er hätte schreiben können.

Angesichts der Bedeutung, die in der romantischen Theorie dem *Don Quijote* beigemessen wurde, und vor dem Hintergrund der Tatsache, daß nur wenige Romantiker das spanische Original lesen konnten, kommt der Übersetzung Tiecks aus den Jahren 1799 und 1801 eine besondere Stellung zu. Kaum war der erste Band von Tiecks Übersetzung des *Don Quijote* erschienen, kündigte man das Konkurrenzunternehmen von Soltau an. Während sich die Anhänger der Aufklärung Soltau anschlossen, ergriffen die Romantiker Partei für Tieck. Letzterer verteidigte sich mit *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*. Das Lustspiel bot ihm Gelegenheit, die Autoren der romantischen Muse, wie Ariost, Dante, Cervantes und Shakespeare, zu Wort kommen zu lassen und mit den Literaten des gegnerischen Lagers abzurechnen. Er benutzt hier dasselbe Schema wie Cervantes in seiner *Reise zum Parnaß*, die dieser verfaßt hatte, um sein Werk gegenüber dem seiner Gegner ins rechte Licht zu stellen. Vielleicht ist Tieck von Cervantes ausgegangen.

Sicherlich aber diente ihm Don Quijote als Vorlage, wenn der antirationalistische Wahnsinn Zerbinos im rationalistisch aufklärerischen Staat, in dem er lebt, als Narrheit oder Krankheit erscheint, wenn Zerbino zu viel

<sup>27</sup> Bernhard König: Der irrende Ritter und sein Stallmeister. Zwei Anmerkungen zu Tiecks Übersetzung des *Don Quijote*. In: *RomanistJb* 12 (1961), S. 343-351; Bettina Kronacher hat die Übersetzungen von Bertuch, Tieck und Soltau verglichen: dies.: Bertuchs *Don Quijote*. München 1923; vgl. auch Germán Colón: Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des *Don Quijote*. Bern 1974, 1. Teil, 16. Kapitel; Theo in der Smitten: Don Quixote (der 'richtige' und der 'falsche') und sieben deutsche Leser. Rezeptionsästhetische leseaktorientierte vergleichende Analysen an spanischen Ur-Quixote-Ausgaben von 1604/05 bis 1615 und sechs deutschen Übersetzungen von 1648 bis 1883. 2 Bde. Bern, Frankfurt a.M., New York 1986.

gelesen hat und seine partielle Verrücktheit ansonsten durchaus sinnvolle Überlegungen nicht verhindert. Während Don Quijote ausritt, um Abenteuer zu suchen, begibt sich Zerbino auf die Suche nach dem guten Geschmack. Wie Don Quijote wird auch Zerbino kuriert, wenngleich seine abschließende Identifikation von Poesie und Narrheit eine ironische Mehrdeutigkeit enthält, wenn man an den Topos denkt, daß der Weise der großen Menge als Narr erscheint. Eine solche Deutung wird noch unterstützt, wenn der Dichter Cervantes, der als Figur auftritt, bedauert, vom Pöbel mißverstanden zu werden, nachdem Nestor im *Don Quijote* ein Buch gesehen hat, über das man herzlich lachen könne.

Noch deutlicher sind die Parallelitäten zu Cervantes' *Reise zum Parnaß* in Tiecks Schauspiel *Die verkehrte Welt*, das er 1798 schrieb und das 1800 erschien. Hier hat Skaramuz, der bornierte Vertreter der Aufklärung, den Thron Apolls eingenommen. Der Parnass ist von falschen Dichtern und vom schlechten Geschmack überrollt. Skaramuz erinnert an Sanchos Pragmatismus, wenn er die Musen auf dem Parnaß mit vierteljähriger Kündigungsfrist zur Miete wohnen läßt. Wie bei Cervantes gibt es schließlich eine Seeschlacht. War es bei Cervantes Merkur, ist es bei Tieck Apollo, der die wahre Dichtung gegen den schlechten Geschmack des allgemeinen Publikums zum Sieg führt.

### VIII. Romantische Ironie, Witz und der *Don Quijote*

Der Witz wird zum Prinzip der romantischen Ironie, in der nach F. Schlegel das Entgegengesetzte, das einander Widersprechende, wie z.B. Narrheit und Weisheit, Ernst und Scherz, zusammenfällt. Wesensmerkmal des *Don Quijote* ist für F. Schlegel daher die Ironie, daß Cervantes den Gleichgültigen spielt und eine bewußte Distanz zu seinem Werk aufrechterhält. Sie zeige sich z.B. im Vorwort des ersten Teils und darin, daß er sich weder mit seinem Werk, noch mit seinem Helden identifizieren will, was er durch Einführung des arabischen Geschichtsschreibers Cide Hamete und durch die Fiktion der Übersetzung der Fortsetzung erreiche.<sup>28</sup> Eben darin sieht Alfred Edwin Lussky die cervantinische Quelle der romantischen Ironie bei Tieck.<sup>29</sup> Sie sei unter anderem dadurch charakterisiert, daß der Autor bzw. Erzähler selbst in das Geschehen des Romans eingreift und so den Anschein

<sup>28</sup> Vgl. Christoph Strosetzki: Miguel de Cervantes. Epoche - Werk - Wirkung. München 1991, S. 130ff.

<sup>29</sup> Alfred Edwin Lussky: Tieck's Romantic Irony. Chapel Hill 1932, S. 118ff.

von Objektivität zerstört, obwohl er behauptet, die Authentizität zu erhöhen.

Bezeichnend für die cervantinische Ironie, wie sie Tieck sieht, ist das Nebeneinander von Ernst und Scherz:

Da Cervantes einmal genannt ist, so ist sein *Don Quijote* wohl das einzige Buch, in welchem Laune, Lust, Scherz, Ernst und Parodie, Poesie und Witz, das Abenteuerlichste der Phantasie und das Herbeste des wirklichen Lebens zum echten Kunstwerk ist erhoben worden.<sup>30</sup>

Die Verbindung von Poesie und Leben war verlorengegangen, als sie Cervantes mit Hilfe des Scherzes wiederherstellte:

Der italienische Vers war nach Spanien gekommen und hatte den einheimischen fast verdrängt, als einer der größten Dichter, Cervantes, der es schmerzlich fühlte, wie weit sich die Poesie vom Leben, in den epischen Wundererzählungen vom Amadis und seinen Nachfolgern, entfernt hatte, aus Liebe zur Poesie und zum Wunder den kühnsten Scherz ersann, um Poesie und Leben, selbst im Bewusstsein ihrer Disharmonie, wieder zu verknüpfen.<sup>31</sup>

Nachdem Cervantes gesehen hätte, wie sehr der *Amadis* und die ihm folgenden Ritterromane von der Realität entfernt waren, erfand er das Mittel der Ironie, das es ihm erlaubte, das Gegensatzpaar von Poesie und Leben in einem Werk harmonisch zu verbinden. So sei das Ideal von der Realität getrennt, auf einer höheren Ebene aber mit ihr verbunden.

Ebenso konstatiert Tieck bei Cervantes eine Verbindung von Alltäglichem und Wunderbarem: „Aber dieser große Erfinder wies die Leser und Autoren auf das wirkliche Leben hin, und sein großer Genius zeigte, wie das Alltägliche und Geringe den Schimmer und die Farbe des Wunderbaren annehmen könne.“<sup>32</sup>

Objektivität und das Wundersame werden so verknüpft, „dass man die Hauptperson eben so sehr verehren wie belachen muss, und dass beides fast immer zusammenfällt, so dass er in unserer Imagination, so sehr er auch Parodie ist, doch zum wirklichen Helden wird“<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Ebd., S. 184.

<sup>31</sup> Ludwig Tieck: Die altdeutschen Minnelieder. In: Ders., Krit. Schriften, Bd. I, S. 207; „Die ausserordentliche Wirkung dieses echten Gedichtes ist auch wohl daraus abzuleiten, dass es endlich einmal, nach vielen Jahren, Wirklichkeit, das Alltägliche, Gegenwärtige, unverkünstelt hinstellte, ohne falschen Schmuck, und dass dieses doch zugleich das Wunderbare und die Poesie war.“ (Ludwig Tieck: Kritik und deutsches Bücherwesen. In: Ders., Krit. Schriften, Bd. II, S. 450).

<sup>32</sup> Ludwig Tieck: Zur Geschichte der Novelle. In: Ders., Krit. Schriften, Bd. II, S. 381.

<sup>33</sup> Ludwig Tieck: Kritik und deutsches Bücherwesen. In: Ebd., S. 149.

## IX. Calderón im Umkreis der deutschen Romantik

Lessing hatte seit 1750 Spanisch gelernt und sich ab 1752 mit der Übersetzung von Huartes *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* beschäftigt, einem Werk, in dem die Eignung des Individuums für wissenschaftliche Disziplinen aus der medizinisch feststellbaren Konstitution abgeleitet wird. Wichtiger für ihn war allerdings die Beschäftigung mit dem spanischen Theater und seiner Mischung von Ernsthaftem und Lächerlichem, die er in Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias*, aber auch in der Figur des gracioso sah. Vom spanischen Vorbild ausgehend, wandte er sich in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* gegen die französische Klassik. Damit hatte er die allgemeine Aufmerksamkeit auf das spanische Theater gelenkt. Vielleicht ist es dieser Tatsache zu verdanken, daß auch die Brüder Schlegel das spanische Theater als Modell betrachteten. Zunächst jedoch war es Tieck, der 1799 A. W. Schlegel auf Calderóns *Devoción de la Cruz* hinwies. Nach anfänglichem Zögern begeisterte sich Schlegel zunehmend, bis er sich ab 1801 intensiver mit dem Stück beschäftigte. Tieck und Schlegel planten einen Sammelband zum spanischen Theater, der neben Calderón auch Lope und Cervantes' *Numancia* berücksichtigen sollte. Das Projekt wurde allerdings nicht realisiert und Schlegel war es, der 1802 die ersten Calderón-Übersetzungen herausbrachte.<sup>34</sup> Calderóns *Devoción de la Cruz* erschien 1803 zusammen mit drei weiteren übersetzten Stücken in der Sammlung *Spanisches Theater*. In den Wiener Vorlesungen von 1808 bezeichnete A. W. Schlegel Calderón als letzten Gipfel der romantischen Poesie, als orientalistisch beeinflusst, während die klassischen Dramen Frankreichs den nüchternen Nationalcharakter der französischen Nation dokumentierten.<sup>35</sup> In Spanien sah Schlegel romantische Prinzipien wie Ehre, Heldenmut, Religionsgefühl und Liebe besonders ausgeprägt, wovon Calderón zeuge. Auch Friedrich Schlegel setzte Calderón auf die höchste Stufe der Dichtung und unterstrich dabei besonders dessen christliche Bildlichkeit und katholische Komponente, deren Wiedergeburt er in der Romantik wünschte. Lope de Vega jedoch schätzte A. W. Schlegel nicht hoch ein. Schon nach der Lektüre von einem Dutzend seiner Stücke sei man in der Lage, ihn einzuordnen. Seine Stücke seien ohne viel Zeit und Vorbereitung eilig zusammengeschrieben und ließen sich in immer gleichen Serien zusammenfassen.

<sup>34</sup> Vgl. Werner Brüggemann: Spanisches Theater und Deutsche Romantik. Münster 1964, S. 177-180.

<sup>35</sup> August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von K[arl] Chr[istian] Fr[iedrich] Krause (Nr. 20). Leipzig 1911, S. 197.



Die Brüder Schlegel waren es, die Goethe zu Calderón führten. Die Weimarer Aufführung von Friedrichs an Calderón orientiertem *Alarcos*, August Wilhelms Übersetzung von *Andacht zum Kreuze* aus dem Jahre 1802 sowie der ein Jahr später folgende erste Band des *Spanischen Theaters* erregten Goethes besonderes Interesse. Begeistert schrieb Goethe 1804 an Schiller, daß man aus Calderóns *Standhaften Prinzen* die Dichtung der ganzen Welt rekonstruieren könnte, sollte diese einmal verlorengehen. 1811 wurde das Stück unter Goethe als Theaterdirektor in Weimar aufgeführt.<sup>36</sup> Calderón sei es, der der Weltliteratur das arabisch geprägte Mittelalter erschlossen und die Verbindung von Orient und Okzident vollzogen habe. So ist es nicht ganz unberechtigt, wenn man im zweiten Teil des *Faust* Elemente des Calderónschen mythologischen Welttheaters sah und Goethe selbst im Rückblick auf Parallelitäten zwischen der Faustthematik und dem Thema von dem in Schlegels Übersetzung vorliegenden *El mágico prodigioso* Calderóns hinwies.<sup>37</sup>

Calderón ist auf der Bühne in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig aufgeführt worden. Sein Triumphzug beginnt in Weimar mit Goethe und setzt sich in Berlin, Bamberg, Wien, Braunschweig und Düsseldorf fort. Zwischen 1816 und 1830 sind es nicht weniger als dreißig Städte, die in Deutschland unterschiedliche Werke Calderóns aufführen. Gegen Mitte des Jahrhunderts verschwindet er wieder von den deutschen Bühnen, ebenso schnell, wie er sie erobert hatte. Spuren finden sich noch bei Richard Wagner, der an den Dramen Calderóns den opernhafte Charakter lobte. Ihren Charakter als Gesamtkunstwerk hatte auch E.T.A. Hoffmann hervorgehoben. Beide beziehen sich damit, wie schon Goethe, auf die formale Seite Calderóns, ohne auf seine Themen und Motive einzugehen.<sup>38</sup>

## X. Calderón und Tieck

In Dresden, wo Tieck ab 1825 als Hofrat und Dramaturg seinen Einfluß hinsichtlich des Spielplans geltend machen konnte, ist ein Ansteigen der Aufführungen von Calderóns Werken zu beobachten. Während Calderón-

sche Stücke zwischen 1816 und 1825 21mal aufgeführt wurden, gab es in den darauffolgenden zehn Jahren 32 Aufführungen.<sup>39</sup>

Tieck führte die Versformen des spanischen Theaters, die er bei Calderón und Lope kennengelernt hatte, in das romantische Drama, z. B. seine *Genoveva*, ein und stimmte die Versform auf die Situation, die beteiligten Figuren und deren Gemütsverfassung ab. Zugleich verwendete er im Drama Lyrik und Erzählung und erzielte so die von F. Schlegel postulierte Synthese unterschiedlicher Gattungen. Da Calderón zudem volkstümlich-legendäre Stoffe kunstvoll vergegenwärtigte, wurde er zugleich zum Vorbild für die Verbindung von Volkstheater und Kunstdrama.<sup>40</sup> Bertrand hat zusammengestellt, welche Werke von Calderón Tieck im einzelnen gekannt und wie er sie kritisch und lobend kommentiert hatte.<sup>41</sup> Kern unterscheidet drei Phasen in Tiecks Calderónismus. Erste Begegnungen mit Calderóns Drama erfolgten 1793. Spuren davon finden sich im *Sternbald*. Das zweite Stadium zeigt sich in der Gestaltung des Wunderbaren in *Leben und Tod der heiligen Genoveva. Ein Trauerspiel* (1799). In der dritten Phase schließlich greift die Poesie in die irdische Welt ein, wie im *Kaiser Octavian* (1804) zu beobachten sei. Tieck wählt Stoffe, die aus seiner Sicht denen Calderóns verwandt sind, wenn er sich mit dem Wunder, der Stellung des Heiligen, mit der Heiligenlegende und der Märchenwelt beschäftigt. Hatte der *Don Quijote* einen neuen Mythos im Sinne Schellings geschaffen, greift Calderón auf das Christentum zurück. Mit der *Genoveva* nimmt Tieck z. B. den Stoff katholischer Heiligen-Legenden wieder auf. Die Welt des Wunders in ihrer Verbindung mit der nächsten Gegenwart führt zu einer von religiösen Ideen getragenen Sicht des Universums. Zu Recht unterstreicht Kern:

Der *Sternbald* bringt die Auseinandersetzung mit Calderón und die erste Verwendung von dessen Motiven; die *Genoveva* kann als Legendendrama neben die *Andacht zum Kreuz* gestellt werden; aber erst der *Kaiser Oktavian* bringt all die Buntheit und Fülle, die Tieck bei Calderón begegnet; von der Burleske bis zur Tragödie. Er ist nicht nur zugleich Roman und Drama, sondern er ist ebenso sehr lyrisch.<sup>42</sup>

Die Allegorie war es, die Tieck an Calderón besonders schätzte. Im *Sternbald* erscheint das Allegorische z.B. im Straßburger Münster als eine der

<sup>36</sup> Vgl. Hoffmeister: Spanien, S. 107f.

<sup>37</sup> Sogar Don Quijote hat man mit dem Faust in Verbindung gebracht. Vgl. Joseph Bickermann: Don Quijote und Faust. Die Helden und die Werke. Berlin 1920.

<sup>38</sup> Vgl. Kurt R. Pietschmann: Recepción e influencia de Calderón en el teatro alemán del siglo XIX. In: Clavileño 6 (1955), S. 15-25.

<sup>39</sup> Vgl. J[acques] J[oseph] A. Bertrand: L. Tieck et le Théâtre Espagnol. Paris 1914, S. 133f.

<sup>40</sup> Vgl. Brüggemann: Theater, S. 172.

<sup>41</sup> Bertrand: L. Tieck et le Théâtre, S. 120-125.

<sup>42</sup> Hanspeter Kern: Tiecks Calderónismus. In: Johannes Vincke (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Münster 1967 (= Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft 1/23), S. 260.

Stationen Sternbalds auf dem Weg in die Provinz der Kunst. Er hatte in der *Genoveva* den Tod als allegorische Gestalt eingeführt und im *Kaiser Octavianus* dem allegorischen Moment einen breiteren Raum zugebilligt. Im Vorbericht zu letzterem heißt es:

[E]s war in Deutschland vom Charakter des Romantischen so viel die Rede gewesen, und vom Calderon für die allegorische Poesie begeistert, versuchte ich es in diesem wundersamen Märchen zugleich meine Ansicht der romantischen Poesie allegorisch, lyrisch und dramatisch niederzulegen.<sup>43</sup>

Das Wunderbare ist im *Kaiser Octavian* die Lenkung der Gestalten durch eine übergeordnete Macht. Bei Calderón ist sie göttlichen Ursprungs, bei Tieck, der die himmlische Macht durch die Romanze ersetzt, poetisch. Statt Gott erscheint bei Tieck die Poesie als leitende Kraft dargestellt durch die Romanze. Die Gestalten in diesem Stück sind keine Charaktere, sie sind in erster Linie typenhaft gezeichnet. Zentrale Themen sind die poetische Universalität, die allegorische Bedeutung der äußeren Erscheinungswelt, die Harmonie der Elemente der Welt zueinander und die Harmonie der Welt mit der Überwelt. Kern weist auf Tiecks religiöse Zweifel hin, die dieser in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte. Sie ließen ihn zwischen innerer Zerrissenheit und Sehnsucht nach religiöser Geborgenheit schwanken. Calderón erschien ihm damals als Dokumentation des kirchlichen Glaubens der Vergangenheit.<sup>44</sup> Während bei Calderón allegorische Figuren erscheinen, die die Totalität der Welt darstellen, sind derartige Figuren bei Tieck auf den Prolog des Dramas beschränkt. Die Ereignisse im Drama dagegen haben insgesamt allegorischen Charakter, ohne daß einzelne allegorische Figuren auftreten. Im Prolog sind die Allegorien Figuren, im Theaterstück selbst sind die Schicksale der einzelnen Figuren allegorisch. Tieck definiert:

Alle Kunst ist allegorisch... Was kann der Mensch darstellen, einzig und für sich bestehend, abgesondert und ewig geschieden von der übrigen Welt, wie wir die Gegenstände vor uns sehn? Die Kunst soll es auch nicht: wir fügen zusammen, wir suchen dem Einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anders als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht, und es nur auf diesem Wege finden kann.<sup>45</sup>

Nach dem *Kaiser Octavian* kühlte sich Tiecks Begeisterung für Calderón ab. In seinem Drama *Fortunat* (1815/16) schließlich wurde er realistischer und wandte sich von dem Vorbild Calderón ab. Im *Fortunat* kommt zwar wie im gleichnamigen Stück von Calderón das Fegefeuer des heiligen Pa-

tricius als Motiv vor. Es wird aber anders als bei Calderón behandelt. Die Schreie der armen gestraften Seelen werden als Windstöße erklärt. Die Höhle ist nicht durch ihre Jenseitsbezogenheit, sondern durch ihre lebensgefährlichen Verwinklungen bedrohlich. Dennoch schätzte Tieck Calderón nach wie vor hoch ein. Im *Phantásus* (1811) stellt er ihn gleichrangig neben Shakespeare. Wenn er später Shakespeare vorzieht, dann liegt das nicht daran, daß er Calderón ablehnte, sondern an einer zunehmenden Aufwertung von Shakespeare. Es ist nicht zuletzt Solger, dessen kritische Haltung gegenüber Calderón auch Tieck beeinflusst hatte. In seiner Rezension *Über dramatische Kunst und Literatur* (1819) kritisierte er Schlegels religiös und moralisch orientierte Hochschätzung Calderóns. Zweifel an Calderóns Rang zeigen sich in zwei Briefen Tiecks an Solger aus dem Jahr 1818, in denen Calderón als Manierist bezeichnet und die Frage gestellt wird, ob man nicht doch Lope und Shakespeare höher zu schätzen habe.<sup>46</sup> Kern weist auf die bei Calderón in *Andacht zum Kreuz* zentrale Ahnung hin, die Inzest, Vater-, Geschwister- und Kindermord verhindert. Die Ahnung sei, wenngleich poetisch fundiert, als Calderónianisches Element auch noch beim späten Tieck vorhanden. Als Beleg dafür führt er die Novelle *Tod des Dichters* (1833) an.<sup>47</sup> Schließlich sei auch die Kontraststruktur, die es ermögliche, die Totalität der Welt darzustellen, ein Calderónianisches Element. „Schon seit dem *Lovell* war Tieck die ‘Kontraststruktur’ geläufig, die ihm im *Kaiser Oktavian* das ‘Wechselspiel von Ernst und Komik’ ermöglicht.“<sup>48</sup>

## Resümé

Es hat sich also gezeigt, daß das bereits im 18. Jahrhundert durch Herder und Lessing vorbereitete Spanieninteresse Anfang des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erlebte. Die Romantiker und die Philosophen des deutschen Idealismus beriefen sich ebenso wie Goethe oder Schiller auf die spanische Literatur, insbesondere aber auf die volkstümlichen mittelalterlichen Romanzen arabischen Ursprungs, die Ironie von Idealität und Realität im *Don Quijote* und auf den allegorischen und katholischen Calderón. Den Brüdern Schlegel kommt das Verdienst zu, die Grundsätze für die Bedeutung Spaniens in der romantischen Theorie formuliert zu haben. Mit ihnen arbeitete

<sup>46</sup> Vgl. Bertrand: Tieck et le Théâtre, S. 94ff., 107, 111, 163; Kern: Calderonismus, S. 98.

<sup>47</sup> Kern: Calderonismus, S. 307.

<sup>48</sup> Ebd., S. 334.

<sup>43</sup> Tieck, Krit. Schriften, Bd. I, S. XXXVIII.

<sup>44</sup> Kern: Calderonismus, S. 274.

<sup>45</sup> Tieck, Schriften, Bd. XVI, S. 282.

Tieck zusammen. Gegenseitig regten sie sich zu Übersetzungen spanischer Texte an. Wenn daher Tieck ebenso wie seine Zeitgenossen in zahlreichen Werken durch die spanische Literatur oder vielmehr durch das, was sie in ihr sahen, geprägt sind, dann ist dies nicht zuletzt eine Konsequenz der prägenden Kraft dessen, was sie selbst mit dem Mythos 'Spanien' geschaffen hatten.