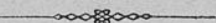


Drei griechische Anthen  
in  
Calderon's Sakramentspielen.



Programm  
der  
Königlichen Studienanstalt Passau  
für das Studienjahr 1881/82

von

Johann Abert,  
k. Studienlehrer.



Passau 1882.  
Druck von J. Bucher.

99a  
8 (1882)



Handwritten text, likely a title or author name, which is mostly illegible due to fading and bleed-through.

Handwritten text, possibly a date or a classification number, which is mostly illegible.

Handwritten text, likely a title or author name, which is mostly illegible.

Handwritten text, possibly a date or a classification number, which is mostly illegible.

Handwritten text, possibly a date or a classification number, which is mostly illegible.

Handwritten text, possibly a date or a classification number, which is mostly illegible.

## Drei griechische Mythen in Calderons Sakramentspielen.

### Einleitung.

Calderon hat in seinen Sakramentspielen mehrfach mythologische Stoffe aus dem Altertum behandelt; diese aus der antiken Mythologie genommenen Sakramentsspiele unterscheiden sich in ihrem innersten Wesen gar nicht von den übrigen, den biblischen, historischen, dogmatisch-mythischen, moralischen und symbolischen Sakramentspielen, sie bilden vielmehr mit denselben in vielfacher Hinsicht ein Ganzes. Sie sind nicht blos von demselben Meister gegossen, sondern sie stimmen trotz aller Verschiedenheit der Töne und Klänge auch harmonisch zusammen. So gehören denn die sogenannten mythologischen Autos geradezu als integrierende, wenn auch vielleicht nicht als essentielle Teile zu dem großen Gesamtwerke der 72 (73) Autos sacramentales. Wol möchte es den Anschein haben, als ob bei den aus antiker Sage entnommenen Sakramentspielen die künstlerische Bearbeitung wegen des Widerstreits zwischen Mittel und Zweck von vorneherein unmöglich war; aber eine genauere Betrachtung des Gegenstands wird uns zeigen, daß dem durchaus nicht so ist.

Die Mythen aller Völker haben einen Wahrheitskern, um den sich oft die verkehrtesten und unwahrsten Vorstellungen krystallisiert haben. Ist ja jede Unwahrheit eine ungehörige Verbindung von etwas an sich Wahrem. Um wie viel mehr darf man bei den sagenhaften Überlieferungen der Völker von dem mitunter bis zum Extrem gehenden phantastischen Chaos abstrahierend ins Innere eindringen, um verborgene Wahrheit zu finden. Hierdurch wird ein Doppeltes erreicht: Das große Ganze der idealen Welt erscheint in seiner Wirklichkeit auf das niedere materiale Gebiet und umgekehrt wird das Hineingreifen des Vergänglichen, Wechselnden, Hinfälligen in's Reich des Immateriellen und des in sich Feststehenden sichtbar. Sodann aber ist dem forschenden, auf fester sicherer Grundlage stehenden Geiste ein tiefer Blick gestattet in die Verschlingungen und Wechselbeziehungen des Denkens und Wollens, der Wahrheit und des Irrtums, der vernunftgemäßen und vernunftwidrigen Handlungen ganzer Völker und Zeitepochen. Ein für die innersten Vorgänge in der Natur und für die innersten Regungen des Menschenherzens empfängliches Gemüt, ein die Gründe und Wirkungen der Ereignisse erfassender, bis zu den tiefsten Quellen der Erkenntnis, zum letzten Grunde alles Seienden hindurchdringender Geist wird in den Mythen, namentlich den antiken griechischen Mythen eine reiche Ausbeute



finden und positiv und negativ mit fast zwingender Gewalt hingezogen werden zur christlichen Wahrheit, wenn er der Erkenntnis nicht widerstrebt aus Verkehrtheit des Willens. Eine oberflächliche Betrachtung der Mythen, welche dieselben weder in ihrer Beziehung zum Gesamtleben der Menschheit noch in Beziehung auf die Kräfte und Neigungen der menschlichen Seele auffaßt, wird sich in gewisse enggezogene Kreise bannen, in welchen ihm die Übereinstimmung der in ihrem Wesen verschiedenen geistigen und sinnlichen, himmlischen und irdischen Welt ebenso unbekannt bleibt, wie das Verhältnis zwischen Gott und Welt.

Calderon hat die alten griechischen und griechisch-orientalischen Mythen in ihrem tiefsten Grunde erfaßt, ihre Beziehungen nach den verschiedensten Seiten verfolgt und ihre Zweckbestimmung wol verstanden. Angefangen von dem sinnlich-kosmischen Grunde, auf welchem die geistige Saat aufgewachsen ist, hindurch durch seelisch-rationale Gebiete, in welchen sich die Mythenbildung verzweigt, bis zum göttlich-ewigen Werke, zu dem sich die Mythen emporheben, hat er ihre Bedeutung erfaßt und entsprechend dargestellt. Er hat in gleicher Weise die geheimnisvolle Finsternis der von Gott abgewendeten zum Niederen und Bösen herabsinkenden Unnatur, wie das blendende Sonnenlicht der über sich selbst erhobenen, verklärten und in Gott selig ruhenden Natur mit dem Auge seines Geistes durchschaut; er hat den Widerschein dieses Glanzes und die weithinfallenden Schatten dieser Finsternis in den alten Mythen aufgesucht und zu einem großen Gesamtbilde mit herangezogen.

In seinen Sakramentspielen wandert Calderon „mit bedächt'ger Schnelle“ von der Schöpfung der Welt zur Fülle der Zeiten, und von da zum Weltgerichte am Ende der Zeiten; er führt uns von Babylon nach Jerusalem, von da nach Rom und nach Madrid, der Hauptstadt Hesperiens; aus dem Heldenkampf des Volkes Israel führt er uns zum fernen Westen in den Heldenkampf seines eigenen, des spanischen Volkes, das ihm gleichfalls ein auserwähltes Volk, ein priesterliches Volk ist. Er führt uns in den Palast des spanischen Königs, um uns erhabene und doch milde Majestät zu zeigen, er führt uns nach Babylon in die Heimat des ersten Tyrannen; dort zeigt er uns die geistige Liebesglut des katholischen Glaubens, hier die sinnliche vulkanische Glut des heidnischen Götzendienstes. Er führt uns nach dem warmen Süden in die Heimat der Königin Saba, die nach dem Glauben verlangt, er führt uns nach dem kalten stürmischen Meere des Nordens, dem Wohnsitz des Abfalls. In die Wüste am Berge Sinai werden wir geführt und in die stille Einsamkeit der Alpen; die Natur selbst nimmt uns in ihre geheimnisvolle Sphäre auf in der „Gekrönten Demut der Pflanzen“, und umgekehrt führt uns „Der göttliche Parnaß“ in ein rein geistiges Gebiet. Das „große Welttheater“, „das traumvolle Leben“, „den großen Markt der Welt“, die Geheimnisse des Herzens und die Räthsel des Geistes finden wir in Calderon's Sakramentspielen. Sie haben Himmel und Erde, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zum Gegenstand; ihr Schauplatz ist die grüne Wiese, wie das felsige Gebirge, die Sphäre der Gestirne und das Reich des Abgrunds, das von Menschen belebte



Land und das öde Meer; die auftretenden Personen sind aus dem menschlichen Geschlechte, aus der Umgebung Gottes, aus dem Lande der Finsternis genommen: ja die Kräfte der menschlichen Seele, Tugenden und Laster, abstrakte Begriffe der Metaphysik treten als Personen auf. Um wie viel mehr gehören die Mythen des Altertums, die Grundlage seiner religiösen Anschauungen, in den Kreis, welchen die Sakramentsspiele Calderons umfassen! Das Judentum, als Vorbereitung der vollkommenen Offenbarung, hat in dem Heidentum, das in gewissem Sinne Vorbereitung, in anderer Weise Abirrung ist, seinen Gegensatz; beide zusammen stehen im Verein mit der Sekte (dem Muhamedanismus) und dem Abfall dem Christentum gegenüber, dessen erhabene Form die Kirche, dessen glühendes Herz das heilige Altarsakrament ist. Darum mußte die als Naturreligion auftretende Doktrin des Heidentums, diese Vereinigung von Wahrheit und Irrtum, Denken und Träumen, Wollen und Fehlen, von Calderon mit herangezogen werden zu seinem umfassenden Werke der Verherrlichung des größten göttlichen Geheimnisses. Diese Doktrin aber ist niedergelegt in den Mythen; denn diese sind eine Hülle des Irrtums, gezogen über eine Wahrheit, deren Licht vom wahren Lichte stammt. Ihre Schatten sind die Rehrseite jenes großen erhabenen Werkes, das in den Sakramentsspielen verherrlicht wird; die geheimnisvolle Sehnsucht nach Gott, welche die Naturvergötterung des Heidentums durchzieht, leitet, am richtigen Ziele befestigt, das abgeirrte Denken, das herabgesunkene Wollen zurück zum wahren Weg und Leben. Das Verlangen der heidnischen Völker und dessen einzige Befriedigung im Christentum, die mühseligen Schritte der „von Natur aus christlichen Seele“ und die Vollendung ihres Wegs im christlichen Geheimnisleben, der letzte schwache Strahl der in die tiefsten Abgründe hineinleuchtenden Wahrheit und deren erhabener hellglänzender Lichtherd stehen in so enger Beziehung zu einander, daß Calderon wie von selbst zu den antiken Mythen hingeleitet werden mußte, als er seine Sakramentsspiele verfaßte. Und so können denn, wie der alte Virgil den großen Florentiner zurechtweist im Reiche der Unterwelt, Orpheus und Perseus, Theseus und Odysseus, der tief ins Naturleben hineinreichende Gott Pan, der der in seiner Sehnsucht zum geistigen Leben hinstrebende Cupido des Heidentums als Lehrer und Führer dienen in den Gebieten des Glaubens und der Vernunft, der Moral und der Spekulation, der Mystik und der rationalen Erkenntnis.

Es gibt 7 Autos sacramentales von Calderon, die mythologischer Natur sind, nämlich El divino Orfeo (Der göttliche Orpheus), El laberinto del mundo (Das Labyrinth der Welt), Andromeda, y Perseo (Andromeda und Perseus), Los encantos de la culpa (Die Zauberei der Schuld), El verdadero Dios Pan (Der wahre Gott Pan), endlich die doppelte Bearbeitung des apulejischen Mythos Psiquis, y Cupido (Psyche und Amor).<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Siebon ist Psiquis, y Cupido im I. Bande der Ausgabe von Pando y Mier (Madrid, Manuel Ruiz de Murga 1717) enthalten; die zweite Bearbeitung

Von diesen wählen wir drei zur Bearbeitung aus, den „Göttlichen Orpheus“, das „Labyrinth der Welt“, den „Wahren Gott Pan“. Bei der Behandlung des Stoffes dient die vortreffliche Erklärung der Comedias Calderons von Fr. W. Val. Schmidt zum Vorbild. Möge dieser Versuch nicht allzuweit hinter seiner Aufgabe zurückbleiben.

### I. Der göttliche Orpheus.

Man muß bei dem Namen Orpheus unterscheiden zwischen dem Sänger mythischen Angedenkens, dessen Kunst und dessen Schicksale ein altes Thema der hellenischen Lyrik waren, zwischen dem Priester Orpheus, welcher die Seele des orphischen Bundes und der orphischen Mysterien bildete, und endlich drittens der apokryphischen Kollektiv-Autorität einer theologischen Literatur mystischer Tendenz.<sup>1)</sup> Wir haben es hier nur mit dem ersten zu thun. Der alte Mythos vom Sänger Orpheus hat kurz folgenden Inhalt: Orpheus, ein Sängerkeros der mythischen Thraker, die in enthusiastischen Gebräuchen den Dionysos und die Musen verehrten, der Repräsentant der in diesen Kulte wurzelnden Musenkunst, ein Sohn des Diagos und der Muse Kalliope, Gemal der Nymphe Eurydike, war berühmt durch die Macht seines Gesanges; diese war so gewaltig, daß er selbst Bäume und Felsen bewegte und wilde Tiere bezähmte. Als seine Gattin auf der Flucht vor Aristaios, eines später zum Heros herabgesunkenen Sohnes des Uranos und der Ge, von einer Schlange gebissen starb, stieg er in den Hades hinab, um die geliebte Gattin wieder heraufzuholen, und rührte durch seinen Gesang und sein Saitenspiel die Königin der Schatten so sehr, daß sie der Eurydike ge-

mit dem Beisatze para Madrid, im II. B. El verdadero Dios Pan ist im III. Andromeda, y Perseo, im IV. Los encantos de la culpa im V. B., El divino Orfeo und El laberinto del mundo stehen im VI. (letzten) Bande dieser Ausgabe. Die Ausgabe von Pedroso in der Bibliotheca de Autores Espanoles, (Madrid, Rivadeneyra 1865 durch Szeneneinteilung, Bühnenweisungen, kritische Bemerkungen u. A. vor den anderen Ausgaben weit hervorragend,) hat nur 13 Autos Calderons aufgenommen, darunter kein einziges mythologisches. In der von Calderon selbst besorgten, unvollendet gebliebenen Ausgabe (Ed. pr. Madrid, José Fernandez de Buendia. 1677) findet sich nur El divino Orfeo. Unter den 4 im Tesoro del teatro español von Ochoa (Paris, Baudry 1838) stehenden Autos ist kein mythologisches. Übersetzungen sind nur zwei hier in Betracht kommend, die Eichendorff'sche, (Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1853) die in ihrem zweiten Bande den „Göttlichen Orpheus“, Amor und Psyche“, „Der Sünde Zauberei“ enthält, und die Lorinser'sche, die den „Göttlichen Orpheus“ im IV. „Das Labyrinth der Welt“ im XI. „Andromeda und Perseus“ im IX. „Die Zauberei der Schuld“ im XVIII. den „Wahren Gott Pan“ und „Psyche und Cupido“ im XVI. „Amor und Psyche“ (durch Umstellung der Namen von Lorinser unterschieden) im V. Bande enthält. Commentare gibt es außer den Einleitungen und Anmerkungen Lorinser's in Deutschland zur Zeit noch keine. Gegenwärtig erscheint eine neue Bearbeitung der Calderonischen Autos von Lorinser (Freiburg, Herder 1881); die bis jetzt erschienenen Hefte enthalten kein mythologisches Sacramentspiel.

<sup>1)</sup> Pauly, Real-Encyclopädie, Orpheus.

stattete, dem Gemal zur Oberwelt zu folgen, unter der Bedingung, daß er nicht eher nach ihr sich umsehe, als bis sie die Oberwelt erreicht hätten. Aber Orpheus sah sich zu voreilig um, und Curydike mußte zur Unterwelt zurückwandern. Seinen Tod fand Orpheus durch thrakische Weiber, die ihn zerrissen, weil er sich der Feier der Orgien widersetzte. Sein Haupt und seine Leier warfen sie in's Meer; diese Überreste des Sängers schwammen nach der Sänger-Insel Lesbos hinüber.<sup>1)</sup>

Die Orpheusjage war schon frühzeitig in ihren tiefen Beziehungen zu den Wahrheiten des Christentums erkannt worden. Davon sind ein sprechender Beweis die in den Katakomben entdeckten symbolischen Bilder, welche Christus als göttlichen Orpheus, mit der Leier in der Hand umgeben von friedlich ihm zuhorchenden Tieren darstellen. Doch nicht die Zauberkräft des Gesanges allein und die wunderbare Kunst der Zähmung der wilden Tiere ist es, die den Orpheus als mythologischen Typus Christi erscheinen ließ;<sup>2)</sup> auch die Fabel vom Tode seiner geliebten Gattin durch den Biß einer Schlange, von seinem Eintritte in die Unterwelt, um dort seinen Zauber zu erproben und die verlorene Gattin wieder zu gewinnen, bildet sehr tiefe Analogien zu den Veranstellungen des himmlischen Orpheus; er ist in das Reich der Schatten eingedrungen, hat den Tod überwunden durch seinen eigenen Tod und hat ebendadurch die durch die Schlange verführte und dem Reiche der Finsternis anheim gefallene menschliche Natur befreit und wieder gewonnen.<sup>3)</sup> Nicht minder bildet des Orpheus gewaltsamer Tod durch die den Orgien ergebenen Thrazierinnen, sowie die Ansicht vom Sühn- und Weihepriestertum desselben einen Anhaltspunkt, von dem aus sich eine tiefe Symbolik entwickeln läßt.

Calderon hat in seinem Sakramentsspiele „Der göttliche Orpheus“ die sich ihm darbietenden Ideen mit der größten Unabhängigkeit und Selbständigkeit verarbeitet. Unter dem Namen Orpheus tritt im Spiele der göttliche Logos, die zweite göttliche Person auf, durch die Alles gemacht, von der die Erlösung des Menschengeschlechts vollbracht ist. Als weitere Personen läßt er auftreten: Den Fürsten der Finster-

<sup>1)</sup> Vergleiche Lübker Realexikon. O. Orpheus, Seit Pisistratus bildete man Orpheus zu einem Sühn- und Weihepriester um, so daß man diesen Orpheus ganz von dem Sängern trennte. Er galt als das Haupt und der uralte Stifter einer seit etwa 600 v. Chr. entstandenen mythischen Sekte, der Orphiker, deren Mittelpunkt der mystische Cult des thrakischen Dionysos-Zagreus war. Von diesen Orpheus sagt Aristoteles, daß er nicht existiert habe.

<sup>2)</sup> Der Erlöser erwies sich durch das Werkzeug des menschlichen Körpers, mit dem er sich umgab, Allen als Wohlthäter und Heiland, nicht anders als der Sängern Orpheus der, die Saiten seines Instrumentes spielend, die Wut der wilden Tiere bezähmte. So hat denn das Wort Gottes, voll der Weisheit in Verbindung tretend mit den von Lastern aller Art gedrückten Menschen wie durch ein von seiner Weisheit verfertigtes musikalisches Instrument angefangen, die wilden Sitten aller Völker und alle Leidenschaften der Seele durch Heilmittel himmlischer Lehre zurechtzurichten. Nach Eusebius u., bei Lorinser Übers. 4 B. S. 327 f.

<sup>3)</sup> Vgl. Lorinser l. c. Eichendorff's Übers. 2 B. S. 1.



nis, den Satan, dem er die Rolle des antiken Aristaios zuteilt; sodann die menschliche Natur, das große Urbild der Eurydike; die Unterwelt des alten Mythos ist durch den Schiffer Lethe vertreten. Frohsinn, ein Bauer, ist eine Zutat des Dichters; der Humor des Stückes ist Aufgabe dieses als Grazioso fungirenden Repräsentanten des gewöhnlichen äußeren Lebens. Als halb mystische, halb allegorische Personen treten auf: Die Mißgunst,<sup>1)</sup> die Verwandte und Vertraute des Fürsten der Finsternis; sie spielt die Rolle der Schlange, welche Eurydike gebissen, der Schlange, welche die Stammutter Eva betrogen; ferner die 6 Schöpfungstage und der Ruhetag, Schlaf- und Traumgestalten, die erst allmählig aus dem niederen Sein zu einer höheren Existenzweise sich erheben. Der Musik fällt in diesem Stücke nicht bloß die Aufgabe zu, die Handlung zu begleiten und zu beleben, sondern sie bildet geradezu, wie bei der antiken Tragödie, den Chor und greift unmittelbar in die Handlung ein; sie teilt sich gegen das Ende des Stückes in zwei Halbchöre, die in lebendigem Wechselgesang die äußerst wichtige Rolle, die der Musik das ganze Stück hindurch zugefallen, noch einmal in ihrem vollen Glanze erscheinen läßt.

Was nun die Handlung selbst betrifft, so kann man das Sakramentspiel „Der göttliche Orpheus“ in 16 Szenen einteilen.<sup>2)</sup> 1. Szene: Es erscheint ein schwarzes Schiff, mit schwarzen Segeln und schwarzen Flaggen, auf denen Schlangen abgebildet sind. Auf dem Hinterteil steht der Fürst der Finsternis, neben ihm die Mißgunst, mit schwarzen Schärpen, Federbüschen u. s. w. Er fährt auf dem Fluß der Unterwelt, wo kein warmer, sanfter Süd weht, sondern lauter rauhe, kalte Nordwindstürme. Er tritt als Seeräuber auf und will Eurydike, die menschliche Natur, deren Bild ihm einst Mißgunst und Empörung geweckt hat, noch ehe sie existirte, gefangen in die Unterwelt bringen für den Fall, daß

<sup>1)</sup> Nach einer alten Überlieferung, die sich auch bei den Kirchenvätern findet, entzündete sich die Empörung des Fürsten der Engel an der Idee von der Blüte unserer menschlichen Natur, die in das materielle Sein hineinreicht und insofern tief unter der Engelsnatur steht; Gott ließ ihn nämlich die ganz schöne makellose Jungfrau schauen, da beneidete er die hohe Auszeichnung der zur Königin der Engel bestimmten armen Magd des Herrn und empörte sich gegen Gottes gnadenreiche Anordnung. So stammt die Hölle (der Teufel) unmittelbar von der Empörung (dem Zorn), mittelbar von der Mißgunst (dem Neid). Corinzer übersetzt Envidia mit Neid (männl. Person), Eichendorff mit Scheelsucht. Die Darstellung der Envidia als Weib scheint dem Verfasser mit Rücksicht auf den Charakter der Rolle, mit Rücksicht auf die Schlange, endlich mit Rücksicht auf den Verkehr derselben mit der als Jungfrau auftretenden menschlichen Natur besser und angemessener. Vgl. die nachfolgende Bemerkung über die allegorischen Personen der Sakramentsspiele.

<sup>2)</sup> Die Autos sacramentales sind in allen älteren Ausgaben, die hier in Betracht kommen, nicht in Szenen eingeteilt. Die Ausgabe von Pedroso, die, wie schon erwähnt, nur 13 Autos hat, darunter kein mythologisches, hat Szenen unterschieden. Der Verfasser ist, um die Handlung besser zu gliedern, sowie um die äußere Ökonomie des Stückes mehr hervortreten zu lassen, genötigt, eine Abtheilung in Szenen vorzunehmen, die jedoch nur seine Conjectur ist. Diese Bemerkung gilt für die drei von ihm bearbeiteten Stücke. In gleicher Weise ist der Verfasser betreffs der auftretenden allegorischen Personen teilweise auf Conjecturen angewiesen, (ob eine Person als galan, als dama oder criada u. s. w. auftritt), da die betreffenden Bemerkungen im Personenverzeichnis der zu Gebote stehenden Ausgaben mangelhaft sind.

einmal die göttliche Idee von ihrer Erhabenheit Realität gewinne. Um nun dieses zu erforschen, verläßt er mit der Mißgunst, seiner unzertrennlichen Gefährtin, die schwarze Nacht und ersucht seine Begleiterin, mit ihrem scharfen Auge zu erspähen, wie es in der Welt aussieht. Er selbst und die Mißgunst vernehmen leise Harfentöne, während die wüste formlose Masse des Chaos leblos und regungslos vor ihnen liegt. Da ahnt der Fürst der Finsternis, daß die Melodie, die er vernimmt, wol ein Klang sei von der herrlichen Weltharmonie, die sich nun allmählig aus dem Wirrwarr der Stoffe herausbilden werde. 2. Szene: Es öffnet sich ein himmlischer Raum, geziert mit Gestirnen. Orpheus tritt singend auf, während die sieben Tage schlafend ruhen, und in Mitte der Tage die menschliche Natur. Er ruft das Chaos an, und die sieben Tage sowie die menschliche Natur geben ihm in Schläfe Antwort.<sup>1)</sup> Die Mißgunst vernimmt nicht gut artikulierte Laute, einen noch rohen, rauhen Ton aus der vereinigten zusammenhängenden Kette der Wesen, die alle Dinge in sich schließt. Jedes einzelne Glied derselben ist noch nichts, hofft aber ein Ganzes zu werden. Wie nun Orpheus neuerdings singt: O du düsterer Schooß, o du dunkler Kerker, über dessen Antlitz Gottes Geist schwebt! da erhebt sich, gerufen und gelockt von seiner Stimme, das liebliche Licht und ringt sich mit Mühe aus den schwarzen Schatten empor. 3. Szene: In gleicher Weise ruft Orpheus der Reihe nach die übrigen Werke des Sechstages hervor, und allemal wenn eines der Tagewerke vollendet ist, ist auch einer der Tage, der erst schlaftrunken und wie im Traume geantwortet hat, zum vollständigen Leben erwacht. 4. Szene: Nachdem in feierlicher Weise, begleitet von den sanften Tönen der Musik, die Ordnung und Verschönerung des Weltalls sich ruhig, sanft und stetig entwickelt hat, sieht der Fürst der Finsternis und seine Mißgunst staunend die Herrlichkeit der Werke; sobald aber der göttliche, allmächtige Sänger die menschliche Natur aus dem Schläfe des Nichtseins erweckt durch den Zauber seiner Stimme und ihren innigen, liebevollen ersten Gruß entgegennimmt, da zerreißen zwei Gefühle das Herz des finsternen Fürsten: er liebt sie, will sie sein nennen, er haßt sie, weil sie Orpheus gehört und nicht ihm. Die Mißgunst reizt den Fürsten noch mehr, indem sie als Schlange das Werk des Verderbens an der menschlichen Natur zu vollbringen verspricht. Der Fürst, der nicht vergeblich auf dem Meere sein Handwerk als Seeräuber ausüben will, ist von Mut und Hoffnung zugleich erfüllt; baut ja Liebe, auf alle Narheiten verfallend, selbst auf das Wasser Türme.<sup>2)</sup> Darum soll

<sup>1)</sup> Vgl. die Bemerkung bei Corinzer B. IV. S. 335. Der Zustand des Schlafes, in welchem die Tage und die menschliche Natur hier erscheinen, soll andeuten, daß die Geschöpfe, ehe sie in die Wirklichkeit traten, in der Idee Gottes von Ewigkeit her schliefen; außerdem ist das Chaos gleichsam ein Schlafzustand der erst allmählich sich gestaltenden Natur; in den Schöpfungstagen erwachte sie nach und nach aus demselben.

<sup>2)</sup> — atiendo a cuanto estudia  
De delirios un amor  
Que en agua sus torres funda.  
P. y. M. VI 243.

der Schiffmann Lethe, die Personifikation des Todes, ihm Dienste leisten bei dem grauenvollen Werke, zu dem sich ihm bereits die Mißgunst als Bundesgenossin angeboten hat. 5. Szene: Lethe, der Todesfähmann, auch Acheron<sup>1)</sup> geheißten, wird vom Fürsten gerufen, denn die Schuld ruft ja den Tod herbei; er spottet über den Gesang der Naturwesen, welcher die Königin der Naturwesen, die menschliche Natur feiert; sodann zieht er sich mit dem Fürsten und der Mißgunst auf einige Augenblicke zurück. 6. Szene: Frohsinn umtanzt mit den sieben Tagen in fröhlichem Jubel die menschliche Natur und preist den Herrn und Schöpfer derselben mit den Worten des 135. Psalms, deren Refrain ist: „Lob-singet seinem Ruhm, denn ewig währt sein Erbarmen!“ Nun werden die Werke der sechs Schöpfungstage von der Natur besungen, wobei ihr alle Anwesenden im Chore antworten; zuletzt fleht sie den Schöpfer inbrünstig an, daß er sich selbst zeigen wolle. 7. Szene: Der göttliche Orpheus erscheint, denn ewiglich währt sein Erbarmen. Seine Stimme ist lieblich, sanft und süß, all seine Sprache ist Gesang, denn wenn Gesang eine Vollkommenheit ist, so darf er am wenigsten demjenigen fehlen, der die Wunderharmonie der Welt geschaffen hat.<sup>2)</sup> Er, der den Wunderbau der Welt in Musik gesetzt hat, so zwar, daß eine Rose mehr auf Erden, ein Atom mehr in der Luft, ein Stral mehr im Feuer und ein Tropfen mehr im Wasser Alles in Dissonanz bringen würde, bildet seine Worte so vollkommen, daß auf den süßen Klang seiner Stimme die Vögel ihren Flug senken, die Fische aus ihrem Elemente springen, die Tiere ihre Lager, die Blumen ihren Teppich, die Bäume ihre Wurzeln verlassen. Darum will auch die menschliche Natur ihre Huldigung bringen, sie, die ja höher begnadigt ist, als alle anderen Geschöpfe. Als Orpheus die menschliche Natur einladet, mit ihm in sein blumenreiches Schloß zu kommen, wo sie immer glücklich sein kann, wenn sie nur nicht vergessen will, daß dort unter Blumen eine Schlange lauert, fordert die Natur noch einmal Alles zum Danke auf; der Dank soll gesungen werden, denn Gesang ist ja die Sprache des Orpheus. 8. Szene: Orpheus geht mit der menschlichen Natur fort hindurch durch die Reihe der Tage; der Frohsinn bleibt auf der Bühne. Nun tritt der Fürst mit der Mißgunst auf, beide in ländlicher Tracht. Dem heiteren Frohsinn ist der Schreck in die Glieder gefahren, als er das Wort Schlange hörte und er hat sich von seinem Schrecken noch nicht vollständig erholt, als er, der bäuerlich gekleidet ist, von der Mißgunst angerebet wird; die gleiche Tracht bringt ja oft die Seelen näher.<sup>3)</sup> Der gute Frohsinn befindet

<sup>1)</sup> Caldeon verwandelt die Flüsse der Unterwelt Lethe und Acheron in eine Person, den Charon der Alten.

<sup>2)</sup> Siempre su voz ha de ser  
Suave, dulce, y amorosa ?  
— Como es perfeccion  
Et canto, hasta del se adorna.  
P. y. M. VI 245.

<sup>3)</sup> — El traje  
Tal vez las almas conforma.  
I. c. VI 247.



sich nicht ganz wohl in der Gesellschaft der beiden Fremden und in seinem kindlichen Sinne nimmt er keinen Anstand, das auch geradezu herauszusagen: „Ihr zwei habt, wie mich bedünkt, Gesichter, als wenn ihr die ganze Welt vergiften wolltet.“ Die beiden Ankömmlinge aus der Unterwelt geben sich als arbeitssuchende ländliche Tagelöhner aus, und Frohsinn macht sich den Spaß, auf ihre neugierigen Fragen über seine Herrin, die Natur, über ihre Besitzungen u. dgl. ihnen mit einer gelehrt aufgeputzten Darlegung zu antworten, um sie und sich selber in möglichst glänzendem Lichte zu zeigen. Zum Schluß kann der geschwätzige Mann nicht umhin, den Fremden neuerdings ins Gesicht zu sagen: „Wenn nicht alle Zeichen trügen, so seid ihr, bei Gott und Gewissen, zu nichts gut auf der Welt.“ Er meint, er habe ihnen eine Lüge aufgebunden, indem er sagte, seine Herrin heiße Eurydike und daran eine Erzählung knüpfte, welche den griechischen Mythos enthält; er glaubt die ganze Darlegung zum Scherz erfunden zu haben, um die aufdringlichen Fremden damit hinter's Licht zu führen. Doch der Fürst der Finsternis weiß, daß in den Lügen, die der Frohsinn halb unbewußt zusammengeponnen eine tiefe Wahrheit liegt und wundert sich, daß der einfältige Mensch glaubte, ihn damit täuschen zu können. Zur Mißgunst gewendet, sagt der Fürst: Das Heidentum hat in seiner götzendienerischen Blindheit doch entfernte Kenntnis der Wahrheit; aber ohne Glaubenslicht in Blindheit dahingehend, macht es mit seiner Unwissenheit und seiner Ungewißheit auch die Glaubenswahrheiten verdächtig. <sup>1)</sup> Übrigens stimmen Poeten und Propheten oft überein, bei ihnen streifen sich oft die in Schatten verhüllten Wahrheiten. <sup>2)</sup> Der Fürst der Finsternis führt sich selbst als Beispiel auf; er sagt, er sei den Heiden bekannt als Phaeton, Sohn des Sonnengottes, der vom Himmel stürzte. Nun aber macht sich der Fürst ohne längeres Zaudern mit der Mißgunst an sein schwarzes Werk; denn wer nichts wagt, gewinnt nichts. <sup>3)</sup> Von der Musik begrüßt, naht sich soeben die Natur, begleitet von den fröhlichen Tagen. 9. Szene: Die Natur, die Königin der sichtbaren Welt, freut sich ihres Glückes, während die Musik zur Vorsicht mahnt in mehrfach wiederholten lieblichen Weisen: „Denn die Liebe sagte, daß Schlangen herumschleichen.“ <sup>4)</sup> Nun tritt

<sup>1)</sup> Hará con las ignorancias  
Sospechosas las creencias.  
I. c. VI. 249.

<sup>2)</sup> Cuantas veces se verán  
Los poetas, y profetas  
Acordes, donde se rocen  
Verdades en sombra envueltas.  
I. c.

<sup>3)</sup> Quien no se atreve, no logra.  
I. c.

<sup>4)</sup> Die zärtliche Fürsorge des Chors drückt sich aus in der lieblichen Affonanz der Worte:

Pisa, pisa con tiento las flores,  
Quedito, pasito, divina belleza,  
Pisa, pisa con tiento las flores,  
Que dice el Amor etc.

I. c. VI. 250.

der Fürst mit der Mißgunst herzu, und beide bieten ihre Dienste an. Die Mißgunst hat mit der menschlichen Natur bald ein Gespräch angeknüpft, man plaudert allerlei und endlich fragt die Mißgunst, warum sich denn die Natur in Bezug auf den Genuß der Früchte eine Beschränkung auferlege. Dann säet sie rasch Mißtrauen aus gegen den göttlichen Orpheus, den Bräutigam der Natur, und verleitet diese, einen Apfel zu genießen. Sofort wird die Natur von herbem Schmerze befallen, und die Mißgunst, die ihre Aufgabe vollendet, raunt dem Fürsten der Finsternis leise zu, jetzt solle er nicht säumen, die Natur zum dunklen Strom der Unterwelt zu bringen. Diese, in schmerzlicher Bestürzung, voll Grauen und Wahnsinn, hält die Tage für ihre Feinde und ist doch untröstlich, als einer nach den anderen sie verläßt und der Nacht den Platz einräumt. Denn von nun an stellt sich diese jedesmal zwischen einen Tag und den andern als gespenstischer Schatten, der die Natur erschreckt; ist ja die Nacht das Abbild ihrer inneren Nacht, das traurige, dunkle, schwarze Gespenst ihres Ungehorsams und ihres Undanks.<sup>1)</sup> 10. Szene: Die Mißgunst will die Tage vorwärts drängen, um den letzten bald zu sehen; diese rufen in Wehmut der Natur zu: „Schau, beobachte, betrachte!“ Diese antwortet ihnen: „Ach, was soll ich denn schauen, beobachten, betrachten? Blitze und Nebel erschrecken mich, Disteln und Dornen sind an die Stelle der Blumen getreten, Sonne, Mond und Sterne sind verfinstert, Meeresungeheuer drohen, Schreckensvögel flattern herum und krächzen, die wilden Tiere strecken ihre Krallen gegen mich aus. Kein Tag kann mir helfen, denn die Tage sehen das Unglück, aber sie haben kein Heilmittel dagegen.“<sup>2)</sup> 11. Szene: Auch der Trohsinn ist nicht mehr der alte; er ist in Leid verwandelt. So wandelt die

<sup>1)</sup> Die Nacht, die schwarze, finstere, kalte, wie sie Calderon an vielen Stellen seiner Saframentspiele nennt, ist bei ihm ein ebenes Wesen, das aus einem trüblichen Vaterlande stammt; sie hat ihre Geburtsstätte in der Brust des gefallenen Engels; auf dem Bilde der Schöpfung ist sie der Schatten; sie hängt zusammen mit dem niederen, dem Schlaf- und Traumleben, ist die Quasi-Rückkehr der Natur ins Chaos, wie der Schlaf eine Mahnung an den Tod ist. Darum ist die Nacht verwandt mit Sünde, Krankheit, Trübung des Verstandes, denn sie läßt die giftigen Dünste frei aus dem Schoße des Abgrunds und aus den Kelchen der Giftblumen nimmt sie die magischen Däfte und Säfte. Sie ist auch, die lähmend und verderbend einwirkt auf den geistigen Teil des menschlichen Wesens, sie ist die Zeit der Sünde; die Stunde der Finsternis ist ja verwandt mit dem Reiche der ewigen Finsternis. Vor dem Sündenfall wird die Nacht nicht erwähnt, nur Abend und Morgen. Doch ist uns eine Erinnerung an diese Paradiesesdämmerung geblieben, welche die Tage ablöste, in den heiteren stern- und mondhellen friedlichen Frühlingsnächten des Südens, in den kurzen Sommernächten des Nordens und in dem nachtsverkürzenden ruhigen Schlaf, der die Nachtzeit unbemerkt vorüberziehen läßt. Außerdem ist ja gerade die längste finstere Nacht durch die Geburt Christi zu einer Quelle des Lichtes, der Freude und des Friedens (noche buena, gute, liebe Nacht, Weihnacht) geworden. Weiteres über die Nacht in den Bemerkungen zum Saframentspiel: Der wahre Gott Pan. S. u. Vgl. auch m. Schriften: Schlaf und Traum bei Calderon. Würzburg, Stabel 1881.

<sup>2)</sup> Los dias, las desdichas

Las ven, mas no las remedian.

P. y. M. VI 253.

menſchliche Natur von Allen verlaſſen, die ihr Freude bereitet, auf dem Pfade des Schreckens der Unterwelt zu, wo ſie dem ihr entgegenkommenden Fürſten der Finſternis in die Arme fällt, ohnmächtig und ſinnlos vor Schmerz. 12. Szene: Der Fürſt übergibt ſeinen Raub dem Todesfährmann, der jetzt den Menſchen ſeinen erſten Beſuch abſtattet. Der Fährmann rühmt ſich ſeiner Macht; die Mißgunſt, mißtrauiſch von Haus aus, ſetzt in die Worte des Fährmanns Zweifel, ſie fürchtet, daß ſelbſt hinter den Pforten des Todes das ſchwarze Werk noch nicht ganz ſicher ſei. Hinter der Szene hört man die Natur jammern und klagen, Frohſinn will die Tage dazu bringen, ihr zu helfen; ſie können nicht. 13. Szene: Orpheus tritt auf und befragt die Tage; ſie deuten ihm das geſchehene Unglück an: Das Erſterben des Lichtes, die Umdüſterung des Himmels, die Dornen an den Blumen, die Verfinſterung von Sonne und Mond, die Stürme der Luſt und des Meeres, die Empörung der Tierwelt, — ſo lauten der Reihe nach die traurigen Berichte der ganz veränderten Tage; der ganz in Trauer verſunkene Frohſinn erſucht im Verein mit den Tagen neuerdings das entſetzliche Unglück hervorzuſammeln — da beklagt Orpheus in wehmütigen Weiſen die Schuld und die Strafe, den Ubdank und das Glend ſeiner Braut: „Weh ihr, die's wahr gemacht, daß durch den Irrtum Jemand ſterben kann! Du ſtarbeſt, holde Braut, im Frühling deiner Jahre“ u. ſ. ſ. Die Muſik wiederholt die Klagen des Orpheus. Noch inniger fährt dann dieſer fort: „Schlecht haſt du meine Liebe, ſchlecht meine Hingebung vergolten!“ Dann weiſt er hin auf ſeine große Liebe und Erbarmung, auf ſeine herrliche Kunſt, die Töne erfinden wird, welche ſeiner Liebe entſprechen. Er tritt nun zurück und die Tage ſind voll Erwartung der kommenden Dinge; nun werden, ſo denken ſie, wol Harmonie und Tränen ſich einigen. Sie blicken in die Ferne und ſehen, wie Orpheus ſeine Arme um einen Baum ſchlingt; der fünfte Tag ſieht, wie Orpheus das Inſtrument herrichtet, das ihn bei ſeinem Geſange begleiten ſoll. Der ſechſte Tag ſieht zwei Balken zuſammenfügen und drei Nägel einſchlagen für die Saiten. Die Erlösungsharſe, die Orpheus ſich bereitet, wird von ihm auf der Schulter getragen, und nun beginnt der Geſang, welcher die verlorene Braut dem Abgrunde entreißen ſoll. Schwer iſt das Inſtrument, ſchwierig der Pfad, aber als ſeine Harſentöne in der Unterwelt erklingen, als er den Todesfährmann herbeiruft, beginnt auch bereits die Befreiung der Natur. 14. Szene: Der Fährmann wundert ſich, daß Jemand es gewagt die Fahrt zu unternehmen, Orpheus ſagt ihm, er habe den Schlüssel zu den Todespforten in ſeiner Stimme, mit der er Alles an ſich ziehe, wenn er einmal von der Erde erhöh't ſei. Wol verwundet ihn der Todesfährman und ſchlägt ihn zu Boden, aber Orpheus ſchreitet, ſich aufrichtend, über den Angreifer hinweg, denn dieſer iſt zuſammengeſunken und liegt ohnmächtig ihm zu Füßen. Doch noch iſt das ſchwere Werk <sup>1)</sup> nicht zu Ende, Orpheus tritt

<sup>1)</sup> In unſäglicher Seelenangſt rief Orpheus aus: Padre mio, padre mio, porque me des amparaste?



nun hinein ins Reich der Schatten. Während er in die Saiten seiner Harfe greift,<sup>1)</sup> und mit dem Fährmann, der sich wieder erhoben, in einen Felsen eintritt, beginnt ein Erdbeben; die Tage erschrecken, vor allen der sechste Tag; denn wie der sechste Tag die Schöpfung der menschlichen Natur gesehen, so sollte auch hauptsächlich er Zeuge sein von ihrer Wiedererlösung. Die Musik, die ehemals lieblich tönend die Schöpfung der Natur begleitet, verkündet nun mit wehmutsvollen, welterschütternden Melodien das schwere Befreiungswort; sie beginnt aber auch, sich vorzubereiten auf den Siegesgesang. 15. Szene: Musik. Orpheus erscheint auf dem schwarzen Schiffe, an den Hauptmast gelehnt, der ein Kreuz bildet, der Todesfährmann ist zu seinen Füßen. Von der Seite treten der Fürst der Finsternis und die Mißgunst auf. Orpheus singt: „Öffnet, öffnet eure Pforten, trauervolle Finsternisse, öffnet Kiegel jetzt und Schösser eures nächtlich dunklen Kerkers.“ Der Fürst fragt: Vethe, was ist das für ein Schwan, der in deinen Wellen singt? Und Vethe antwortet: „Er, der sterbend den Tod getötet, um fremdes Leben wieder herzustellen.“ Der Fürst erschrickt, die Mißgunst ist verblüfft. Noch einmal singt Orpheus sein Befreiungslied und verlangt die Braut heraus, die in dem unterirdischen Kerker schmachtet. 16. Szene: Ein Felsen öffnet sich, und die menschliche Natur tritt verwundert heraus. Sie glaubt ein zweites Morgenrot ihres Lebens, eine zweite Sonne zu sehen. Orpheus, der die Ehrenpflicht des Gatten mit der Hingebung des Bräutigams vereinigt hat, ruft nun die Natur zurück zum früheren Glücke. Es erscheint ein zweites, vergoldetes Schiff mit weißen und roten Wimpeln und Fahnen, auf denen die Symbole des hl. Sakraments abgemalt sind. Schiffsleuchte ist ein großer Kelch mit der Hostie. Der Fürst erholt sich allmählig von seinem Schrecken, er hofft auf die Unbeständigkeit der Natur und glaubt, daß sie wieder zu ihm zurückkehren werde. Doch Orpheus besteigt mit der wiedergewonnenen Natur, mit Frohsinn und den fröhlichen Tagen das Schiff der Kirche, das leuchtet und glänzt, das rettende wahre Lebensschiff. Der Fürst und die Mißgunst haben ihr schwarzes Schiff bestiegen. Ein doppelter Chor singt nun, der eine freudige, der andere jubelnde Weisen, während der Fürst und die Mißgunst in der Erinnerung an ihre ewige Qual verstummen. Die Mißgunst wünscht, daß das Spiel ein Ende nehme, Frohsinn bittet mit einem fröhlichen Scherz die Zuschauer um Verzeihung der begangenen Fehler, und unter dem Wechselruf der Chöre: Glückliche Reise, glückliche Fahrt! dem alle insgesammt antworten, fällt der Vorhang; in der Ferne hört man die letzten Töne der Musik verklingen.

<sup>1)</sup> Vgl. das Sonett von Cristóbal de Villaroel: Die Harfe Davids, übersetzt von M. v. Diepenbrock (Geistl. Blumenstrauß):

Am Siegesbaum sieh Davids Harfe hangen,  
 Seht, wie statt Saiten, sich die Nerven, Sehnen,  
 Schmerzlich gestimmt nach dreien Nägeln dehnen!  
 Hört, welch ein Schwanenlied sie bebend sangen!  
 Ein Lied von sieben Worten, sieben Tönen,  
 Die schauerlich durch alle Sphären drangen u. s. w.

Der Grundzug dieses Sacramentspieles ist die Freude; wol ist eine Zeit lang die Freude zurückgedrängt durch den Verlust der Eurydike; aber ihre Befreiung, ihr Wiederaufleben macht die Freude dann doppelt groß. Diesem hellen Licht der Freude, dem in der Natur der äußeren Welt das Licht und die Schönheit korrespondirt, steht als furchtbarer Gegensatz das ewige Leid der finsternen Mächte gegenüber und bildet den Schatten, der die hellen Farben des Bildes noch mehr hervorhebt. Der „Comunero del Imperio“, der Gegner der königlichen Vollgewalt Gottes, wie sich der Fürst der Finsternis selbst nennt, ist nach verlorener Schlacht in die Finsternis geflohen, wo er sitzt und weint, seufzet und leidet,<sup>1)</sup> und mit seiner Mißgunst die Freude der Natur beneidet und zu verderben sucht.

Die Idee, welche das Stück verklärt, ist vom Mythos selbst gegeben: Hinreißende Gewalt der Liebe, der kein Hindernis zu groß, kein Wagnis zu schwer ist. Diese Liebe ist freudig, freudig ganz besonders im Opfer. Was aber diese freudig hingebende Liebe am hellsten und reinsten darstellt, das ist die Musik, welche das Stück durchzieht und umfäumt wie ein goldener Faden.

Die Bedeutung der Musik für die beseelten ja sogar für die leblosen Geschöpfe, sodann das innere Wesen dieser Sprache der Töne steht im engsten Zusammenhange mit der Freude und Liebe, auf welchen das Stück ruht und in welchen es gipfelt. Während aber die alte Fabel sagt, daß selbst die unempfindlichsten Wesen, die wildesten Tiere und die härtesten Felsen von der Musik des Orpheus angelockt wurden, hat Calderon das Wesen der geschaffenen Dinge selbst durch die Töne einer geheimnisvollen Musik aus dem Nichtsein zur Existenz gerufen werden lassen. Das ist die poetische Übersetzung der Glaubenswahrheit: Da das Gute sich gern theilt, so hat Gott die Welt aus Liebe geschaffen. Hier sehen wir einen unendlichen Fortschritt in der Umbildung des alten Mythos; philosophisch-ontologisch und theologisch-mystisch ist die Umänderung hoherhaben über die matte Skizze, das kindliche Glauben des Altertums. Nicht das Bessersein, nicht die Veredelung allein verdanken alle Wesen dem göttlichen Orpheus, sondern ihre Existenz; sein harmonisches schaffendes Wort ruft sie aus dem Nichts in's Dasein. Weil er ist, nehmen sie teil an seinem Sein; weil er gut und schön ist, strömt Liebe und Harmonie durch die Wesen, und diese Teilnahme, dieser Widerklang der Stimme Gottes im Nichts ist die Folge seiner freien Liebe, seiner harmonischen Weisheit, seiner Alles, auch die äußersten Grenzen umfassenden Macht. Seine Worte sind in jeder Hinsicht lebenspendende Worte. Wie er durch den süßen Klang seines Wortes den erhabenen Bau der Welt spielend in Musik gesetzt, so ist auch das fortwährende Existieren der Geschöpfe, das Leben im Universum der Nachhall, der Widerklang seines Schöpferwortes, das alle Wesen nach ihrer Art beantworten; so bildet denn die ganze Welt, die nach Zahl und Maß geordnet ist, eine große universelle Harmonie, in welcher jedes

<sup>1)</sup> P. y. M. VI 243.

Wesen seine bestimmte Bedeutung hat, seinen geistigen Klang, seinen geheimnisvollen Ton hervorbringt. Die vier Sphären, die himmlische reine Sphäre des Feuers, die Sphäre der Luft und des Firmamentes, die Sphäre des Wassers und die Sphäre der Erde sind so organisiert, daß sie wie die Töne eines Akkordes zusammenstimmen; tief unten klingt noch der Abgrund nach. Damit die Harmonie nicht gestört werde, ist durch das nach oben zum Firmament gebrachte Wasser die Glut des Aethers gelindert und andererseits ist die kalte Luft erwärmt, so daß sie wahrhaft und bildlich <sup>1)</sup> zusammenklingen in süßen Hymnen. <sup>2)</sup> Es sprechen dann auch lauter die Bäume, zart flüsternd mit den Winden, <sup>3)</sup> und die Winde selbst haben ihre metrische Sprache. <sup>4)</sup> Abgesehen aber vom Vogelgesang, dem Rauschen der Quellen und den Stimmen des Echo, wo die in Musik gesetzte Welt sinnliche Töne äußert, giebt es einen geheimnisvollen Gesang der Natur, dessen mehr geistige Harmonie hoch steht über dem herbstlichen Rauschen der Blätter. Sanfte, zarte Tränen sind eine Musik Gottes, <sup>5)</sup> es sind Klänge aus dem Konzert des Universums, <sup>6)</sup> der zarten Himmelsmusik, <sup>7)</sup> die sich aus dem rohen dumpfen Ätzen des Chaos nachsingend dem Worte des ewigen Sängers herausgebildet hat. Die ganze Welt ist eine Musik, <sup>8)</sup> und die innere Musik, <sup>9)</sup> welche die Seele vernimmt beim Denken und Empfinden, ist der Wiederklang dieser Sphärenmusik, der Musik des Universums, wie hinwiederum diese der Wiederhall des großen Schöpfungsgesanges ist, den der göttliche Orpheus gesungen, und mit dem er die im Nichts des Chaos schlafende Welt, die in der bloßen Möglichkeit ruhenden Zeiten zur Harmonie und zum Rhythmus des geordneten hellklingenden Seins hervorgerufen. Diese durch Orpheus Musik geschaffene, durch die Schuld des Menschen gestörte und durch Orpheus' Klaggesang am Kreuze wieder hergestellte Harmonie ist gleichsam der äußere Ausdruck seiner Liebe; denn wie sich die Sprache zum Gedanken verhält, so verhält sich die Musik zur Liebe; das Wort ist das Kleid des Geistes und die harmonischen Regungen des Gesanges sind die Lebenslust des Herzens. Denn das Herz braucht Harmonie, Frieden, Freude. Die Freude aber schöpft es zunächst aus dem Anblick der inneren und äußeren Ordnung. Kann die Seele Gott und seine Worte freudig erkennen, so klingt die Harmonie des Himmels und der Erde in allen Akkorden in ihr wieder.

<sup>1)</sup> A. El divino Orfeo. P. y. M. VI 257. Über den Zusammenhang von Sicht und Ton siehe Göthes Farbenlehre.

<sup>2)</sup> A. La vida es sueño. P. y. M. VI 11.

<sup>3)</sup> A. La humildad coronada de las plantas. P. y. M. V 79.

<sup>4)</sup> A. El lirio, y la azucena. P. y. M. III 124.

<sup>5)</sup> A. El cordero de Isafas. P. y. M. V 210.

<sup>6)</sup> A. La hidalga del valle. P. y. M. IV 116.

<sup>7)</sup> A. El diablo mudo. P. y. M. VI 171.

<sup>8)</sup> A. El tesoro escondido. P. y. M. IV 389.

<sup>9)</sup> A. La protestacion de la fé. Nach der Ausgabe von Apontes, übersetzt von Sorinjer. 18. B.



## II. Das Labyrinth der Welt.

Labyrinth bezeichnete im Altertum einen verwickelten Bau mit Gängen und Kammern; von Plinius werden vier solcher von glatten Steinen gebaute überwölbte Labyrinth genannt, worunter das ganz mythische von Kreta das wichtigste ist. Es ist der Sage nach von Dädalus gebaut auf Befehl des Minos und diente als Aufenthaltort für den Minotaurus, ein Ungeheuer, das, halb Stier halb Mensch, von Minos theils mit Verbrechern theils mit Kriegsgefangenen gefüttert wurde. Auch die von Athen alle neun Jahre als Tribut geschickten 7 Jünglinge und 7 Jungfrauen dienten dem Ungeheuer zum Fraße. Theseus, Sohn des athenischen Königs Aegeus, ein starker Held, der viele herrliche Thaten vollbracht hatte, erbot sich freiwillig, als Opfer mit nach Kreta zu gehen, und versprach seinem Vater, den Minotaurus zu töten. Nachdem er den Minotaurus im Labyrinth besiegt, rettete er sich durch einen Faden, den ihm Ariadne, die Tochter des Minos gegeben; darauf entfloh er mit Ariadne. Nach ihrem Tode heiratete er Phädra, die Schwester der Ariadne. Dieses ist mit kurzen Worten der Mythos, insofern er für unsern Zweck notwendig in Betracht kommt.

Calderon hat die Befiegung des Todes durch Hingabe des eigenen Lebens in drei mythologischen Sacramentspielen behandelt, im „Göttlichen Orpheus“, im „Labyrinth der Welt“ und in „Andromeda und Perseus“. Dieselben bilden <sup>1)</sup> gleichsam eine Trilogie, freilich nicht im Sinne der antiken Tragödie. Das „Labyrinth der Welt“ übertrifft die beiden anderen bei weitem an Tiefe der allegorischen Combinationen, so daß es scheinen möchte, als habe Calderon sein Spiel selbst zu einem Labyrinth machen wollen, aus dem man sich nicht leicht herausfindet. <sup>2)</sup>

Es treten in dem Stücke als Personen auf: Der Zorn, die Personifikation der gesammten Macht und Wut der höllischen Finsternis; mit ihm nahe verwandt der Neid, <sup>3)</sup> der sein Berater, gleichsam Vater und Helfershelfer ist in allen bösen Werken. Zu diesen zwei dämonischen Gestalten, deren erstere der stolze Satan, deren letztere der Urheber seiner traurigen Existenz sein mag, gesellt sich als dritte die Schuld bei, ob als „des Teufels Großmutter“, ob als quälender Hausdrache, ob als Tochter oder Dienerin der Hölle, ist schwer zu entscheiden: als Aufgabe ist ihr zugewiesen, die Türe des Labyrinths der Welt zu hüten,

<sup>1)</sup> Nach der Bemerkung von Lorinser, Überf. B. XI. S. 97.

<sup>2)</sup> l. c.

<sup>3)</sup> Auch hier gilt die oben gemachte Bemerkung betreffs des Charakters der Personen und der Art und Weise ihres Auftretens. Im gegenwärtig zu behandelnden Spiele dürfte der Neid, der eine dämonische Erscheinung ist, als Steuermann, Pilot des schwarzen Schiffes zu betrachten sein, während Unschuld und Liebe im anderen Schiffe vielleicht als Schiffsjungen aufzufassen sind; das grammat. Genus der Wörter Envidia, Inocencia und Caridad steht dieser Auffassung nicht entgegen.

damit ja Niemand ohne ihre Begleitung eintrete und austrete. Das Labyrinth der Welt selbst, wo sie fungirt, ist verwandt mit dem ganz unterirdischen Abgrund, aus dem die drei genannten Personen stammen. — Diesen gegenüber steht Theos (statt Theseus) der göttliche Befreier und Erlöser des Menschengeschlechtes; er hat die beiden jungen Matrosen Unschuldssinn und Liebeserbarmen bei sich; ersterer ist ein heiterer, fröhlicher junger Mensch, letzterer ernst und voll innigen Gefühls. Der Charakter des Theos selbst ist durch seinen Namen ohnehin gegeben, er ist Gottmensch, tritt als Theseus auf, stammt aber von der ewigen Stadt des Himmels. — Eine dritte Gruppe von Personen bildet der Welt-sinn (Minos) mit seinen zwei Töchtern, der Lüge und der Wahrheit (Ariadne und Phädra).<sup>1)</sup> Eine vierte Gruppe endlich umfaßt den Menschen, den Repräsentanten des sündigen und leidenden Menschengeschlechtes, sodann seine unzertrennlichen Begleiter, die vier Affekte (Liebe, Haß, Hoffnung, Furcht) welche als 4 Gefangene auftreten. Noch zwei gehören hinzu: Des Menschen böser Wille, der Urheber seiner Schuld, und darum auch der Teilnehmer seiner Strafe. Ihm steht als gerader Gegensatz gegenüber das Kind, die ursprünglich reine, und die von Gott wieder gereinigte Menschennatur und den fröhlichen unschuldigen Urzustand unseres Geschlechtes repräsentierend, zugleich mit dem Pelikan ein Hinweis auf die neue Unschuld im hl. Sakramente und durch dasselbe im Menschen. Auch die Freiheit durch die Gnade, die teurerkaufte und, die Unfreiheit durch die Schuld ist in diesen beiden Personen symbolisiert.

Der unterirdische Schauplatz der Haupthandlung weist nicht bloß auf die Bedeutung der Schuld, der Sünde, als einer lichtscheuen Tochter des Abgrunds, sondern für Theos ist er Kampfplatz, für die Weltgruppe Verhüllung ihrer Armeligkeit, für die Menschengruppe Schauplatz der Verirrung, des schweren Leids und des drohenden Untergangs. Nur das den Menschen mit Gott verbindende Kind steht dem Labyrinth fern.

Das Stück läßt sich in 22 Szenen zerlegen. 1. Scene. Es erscheint auf feurigen Wogen eine schwarze Galeere, an deren Hinterteil Drachen sind, an deren Vorderteil eine Schlange abgemalt ist. Auf dem Verdeck steht der Zorn, am Hauptmast der Reid; unter den Ruderklaven ist der Mensch und der böse Wille zwischen zwei anderen Gefangenen. Während sie hin- und herfahren befiehlt der Zorn, der als Corsar von seinem Raubzuge den Menschen heimbringt und mit ihm dessen bösen Willen und seine Affekte, jetzt in der Nähe des Ufers die Segel einzuziehen und die Ruder kräftiger zu handhaben. Mit

<sup>1)</sup> Calderon weist die Rolle, welche die Ariadne des griechischen Mythos spielt, ihrer Schwester zu, aus (pseudo-) etymologischen Gründen, wie es scheint; vielleicht auch will er in diesem Spiel, wo die Allegorien so zahlreich sind, durch die Namensverwechslung darauf hinweisen, daß in der Welt so gewöhnlich Lüge für Wahrheit gilt und umgekehrt. Das spanische El Mundo läßt sich schwer ins Deutsche überetzen: Weltherr und Welt-sinn sagen beide zu viel und zu wenig; es hat von beiden, der objektiven äußeren und der subjektiven inneren Welt der Menschheit und des einzelnen Menschen das Charakteristische in sich aufgenommen.

rauhem Tone herrscht er den Menschen an: „Rud're Hund!“ Während derselbe flehentlich aufblickt zum Himmel und mit den übrigen Gefangenen um Trost fleht in der harten Gefangenschaft, entdeckt der Neid, der auf den Mast gestiegen, um weiter auslugen zu können, ein Schiff, das gleichfalls nach Kreta steuert. Während der ganzen Szene ist das Meer unruhig, der Wind heult, und die Wogen werden vom Sturme gepeitscht. 2. Scene. In der Ferne erscheint auf der Höhe des Meeres, wie auf Wolken mit dunkelroten Streifen einherfahrend, ein zweites Schiff. Auf dem Verdecke steht Theos, ein junger Mann, am Hauptmast der Schiffsjunge Liebeserbarmen, auf dem Vorderteile Unschuldssinn und andere Matrosen. Es wird auch auf diesem Schiffe Befehl gegeben, die Segel einzuziehen, jedoch ohne Hast und mit dem festen Vertrauen, daß das Schiff keinen Schaden erleiden werde. Liebeserbarmen entdeckt das vom Wind hin und hergeworfene schwarze Fahrzeug. Beide Schiffe landen; aber während der Zorn mit Geräusch und Lärm das Schiff verläßt, um ans Land zu steigen, geschieht das Anlanden des Theos in aller Stille, denn bei dieser Ankunft will Theos kein Geräusch machen; der Zorn meint, das geschehe deshalb, weil er sich vor Ariadne, der Lüge fürchte. Der Mensch, begleitet von seinem bösen Willen und seinen vier Affekten tritt gefesselt und schwach ans Ufer. 3. Scene. Beim Anlanden ist Theos mit dem Unschuldssinn (Unschuld ist der Grazioso des Stückes) ganz allein in dem Boot. Den fröhlichen Schiffsjungen mahnen die Wogen des salzigen Meeres an nichts anderes als an die schaumgefrönte süße Chokolade und er meint, sein Herr habe sich zur Fahrt in die Welt einen sehr ungeschickten Kameraden mitgenommen, indem er den Unschuldssinn mitnahm; denn diesem gehe es immer zuerst ans Leben. 4. Scene. Die Schiffe verschwinden unter Trompetenschall, den der Zorn angeordnet, und die Szene verwandelt sich in eine Gegend am Ufer. Wahrheit und Lüge, die Töchter des Weltsinns, treten auf. Erstere wartet auf das weiße Segel, das von der Ferne kam, letztere interessiert die schwarze Galeere; erstere erwartet voll Sehnsucht ein Heilmittel gegen das große Uebel des Landes, letztere freut sich, daß dem Ungeheuer neue Opfer zugeführt werden. Beide Prinzessinen führen dann ein geistreiches Gespräch über ihre Namen und wundern sich dann, wie Wahrheit und Lüge, denn das finden sie als Bedeutung ihrer griechischen Namen heraus, trotz ihrer großen Verschiedenheit Schwestern sein können. Doch da die Eltern beider der Geist und die Zunge sind, so ist es gewiß nicht Sophisterei, zu sagen, daß Wahrheit und Lüge Schwestern sind. Da fällt ein Kanonenschuß; die Lüge freut sich, daß die Galeere gelandet, während die Wahrheit in ernstem Sinnen und in sehnsuchtsvoller Hoffnung an den denkt, der mit dem weißen Segel hergefahren. Die Lüge singt vor Lust, während die Wahrheit in stillen wehmütigen Weisen ihrer Hoffnung und Ergebung Ausdruck giebt. 5. Scene. Unter dem Lärm von Trommeln und Trompeten tritt der Mensch auf, mit seinem bösen Willen und mit seinen Affekten, sämtlich mit Ketten an den Füßen. Hinter ihnen geht der Zorn; von der anderen Seite kommt Theos mit dem Unschuldssinn. Lachen und Weinen



empfangt den Menschen zu gleicher Zeit; der Unschuldsfinn begreift nicht, warum; Theos sagt, später werde er es wissen. Der Zorn macht der Lüge, die er mit Wahrheit anredet, seine Complimente und fordert den Menschen auf, ihr als seiner Herrin sich zu Füßen zu legen; doch dieser geht vor der Lüge vorüber und wirft sich vor der still weinenden wirklichen Wahrheit nieder, bittet sie um Erbarmen und wird von ihr mit traurigem Blicke, nicht mit Stolz betrachtet, wie die boshafte Lüge verläumderisch sagt. Theos ist voll froher Hoffnung, der Zorn will den Menschen töten, die Lüge hat noch Ärgeres mit ihm vor; um die Wahrheit recht sehr zu kränken, will sie den armen Gefangenen in seinem hilflosen Zustande vor den Weltfinn, ihren Vater, bringen; dem Zorn leuchtet das ein. Der Mensch wehklagt, der böse Wille verhöhnt ihn, obwol er sein Mitgefangener ist. Unschuldsfinn sagt zu Theos: Herr, das sind böse Leute, wir wollen ins Schiff zurück. Der Zorn ladet die Wahrheit ein, des Menschen Leiden mit anzusehen; diese ist dadurch etwas getröstet, daß der Mensch selber weint, und hofft, daß das weiße Segel vielleicht Rettung gebracht. Der Zorn läßt in seinem Übermute den Gefangenen nicht einmal mehr den Trost der Thränen, sondern befiehlt ihnen, in ihrem Leid auch noch zu singen. Der erste Affekt erwidert: Wie verlangst Du, daß wir als Sklaven in fremden Landen singen? der zweite: In den Wipfeln der Trauerweiden haben wir unsere Instrumente aufgehängt; der dritte: Unsere Harfen blieben dort an den Ästen hängen; endlich der vierte: Dort haben wir unsere Instrumente an den Felsen zerschmettert. Der Zorn merkt, daß die Gefangenen an Babylon denken und fordert die Lüge auf, voranzugehen mit dem Gefange; diese singt wirklich: Das Klirren der Ketten soll harmonieren mit dem Klange der Trompeten. 6. Szene. Während gesungen wird mit höhrender Schadenfreude: Der Mensch soll seine Schuld bezahlen, entfernen sich alle bis auf die Wahrheit; sie klagt mit Theos und Unschuldsfinn, die herzutreten, über das Unglück des Menschen. Theos begrüßt die weinende Wahrheit, die eben durch ihre Thränen viel bei ihm gilt, denn die Thränen machen sie noch liebenswürdiger; <sup>1)</sup> auf seine Frage nach der Natur des Landes, in das er gekommen antwortet ihm die Wahrheit mit der Frage, ob er aus einer anderen Welt, vielleicht ein Kaufmann sei. Theos erwidert höflich: Er sei allerdings ein Kaufmann und wolle eine kostbare Perle kaufen; eine jede Thräne der Wahrheit sei eine solche. Jetzt verlegt sich der Unschuldsfinn, um seines Herrn göttliche und menschliche Natur und dessen reiches Wissen kund zu geben, auch aufs Fragen, wird aber zur Ruhe verwiesen. Nun beantwortet die Wahrheit Theos' Frage, indem sie die Schicksale des Landes erzählt, in welches Theos gekommen. In Creta habe ein König regiert, mit Namen Menschengeschlecht; dieser habe von seiner ersten Frau, der Seele, zwei Töchter gehabt, Freiheit und Wissenschaft. Eine schwere Schuld des Königs brachte Freiheit und Wissenschaft zu Fall,

<sup>1)</sup> El manto de la hermosura  
Portero es de sus audiencias.

und der Schmerz hierüber kostete der Seele das Leben. Nun heiratete der König, nachdem er eine Zeitlang einer Kokette, der schmeichelnden Lüge, sein Vertrauen geschenkt und deren Schwester, die treuergebene Wahrheit, die seine Braut war, verlassen hatte, später als zweite Frau die Natur, deren Schönheit, um vollkommen zu sein, noch der Klugheit bedarf; denn erst Tugend vollendet die Schönheit.<sup>1)</sup> Dieser zweiten Frau, der Natur, huldigten nun alle vier Elemente; sie wurde dadurch übermütig und erhob sich über sich, um bald recht tief zu fallen; denn das Glück ist der Erfinder der Laster, der Lehrmeister der Wollust. Der Bettler Geschmack verzehrt den ersten Bissen voll Furcht, keinen zweiten zu bekommen: hat er aber Ueberfluß, so verachtet er im Ueberdruß, was er besitzt, und um sich Neues zu verschaffen, verändert er und erfindet er Abwechslungen; ist ja mit dem Glücke des Genusses zugleich das Unglück verbunden, jene sich verschaffen zu können.<sup>2)</sup> Die Wahrheit unterbricht sich hier und macht sich selbst Vorwürfe, daß sie von fremden Fehlern rede.<sup>3)</sup> Um nun das Grauenvolle der Schuld der menschlichen Natur möglichst zu verhüllen, erzählt die Wahrheit die Entstehung der Naturvergötterung: zuerst ward die Sonne verehrt, dann der Adler, der sich zunächst zur Sonne erhebt, dann das Wasser, dann die sanftanziehende Sirenen Gewalt der Wälder, deren Harmonie Sirenen gesang ist, dann die Erde und ihr edelstes Tier, das Roß, endlich die unreinen Tiere, wie denn die Agyptier eine Schlange anbeteten. Der wollustartige Götzendienst, dieser Ehe- und Treubruch der menschlichen Natur, der von der Schlange verführten Natur, gab einem entsetzlichen

1) Aunque dicen, que lo hermoso  
En el obyecto se emplea  
De la vista, y que alli para,  
Enganna se quien lo piensa,  
Que la perfecta hermosura  
Es la virtud. P. y. M. VI 414.

2) O que bien dijo el que dijo  
Que la felicidad era  
De los vicios inventora,  
Y de las delicias maestra!  
Porque el mendigo del gusto  
En el primero se ceba  
Temiendo si aquel le falta,  
Que otro á buscarle no venga;  
Pero quien los tiene a mano,  
Con hastio los deprecia,  
Y para hacer que sean otros,  
Circunstancias los inventa;  
Que no hubiera en las delicias  
Variedades, si no hubiera  
En la dicha de gozarlas  
La desdicha de crearlas.  
P. y. M. VI 414.

3) Poco importa ser Verdad,  
Si soy Verdad poco cuerda.  
l. c.

Ungeheuer das Leben. Diese wilde Bestie nährt sich von Menschenblut.<sup>1)</sup> Die Welt<sup>2)</sup> hat es zwar eingesperrt in ein schauerliches Gebäude voll verschlungener Gänge, aber die Pfortnerin desselben, die Schuld, treibt den Zorn an, den Bluttribut auf dem Meere des Lebens einzufangen. Entrinnt ihm Einer, so muß er selber dafür büßen. Schließlich ermahnt die Wahrheit den Fremdling, heimzukehren in sein fernes Vaterland; sie wolle dem Menschen folgen, um zu sehen, ob vielleicht die stumpfe Feile seiner Thränen unter ihrem Beistand seine Ketten lösen könne. Bekomme er nur Aufschub, so könne vielleicht der verkündete Befreier zur rechten Zeit eintreffen und das schreckliche Trauerspiel beendigen. Mit diesen Worten entfernt sich die Wahrheit; Theos folgt ihr, Unschuldssinn bleibt zurück. Dieser meint, die Königstochter sei nicht mit rechten Namen genannt, weil Weib und Wahrheit ein Widerspruch seien;<sup>3)</sup> außerdem meint er naiv, die Wahrheit sei bekanntlich ungeschmückt und stumm,<sup>4)</sup> die Königstochter aber habe schöne Kleider an und höre gar nicht auf zu plaudern.<sup>5)</sup> Um sich die Zeit zu vertreiben, bis Theos zurückkehrt, klopft er an die Gitterpforte einer zwischen Felsen gelegenen Hütte. 7. Szene. Die Schuld, in Felle gekleidet, mit einem Stabe, öffnet die Gitterpforte. Sie meint, der Ankömmling sei ein zum Tode bestimmter Verbrecher und will ihn packen, um ihn dem Ungeheuer vorzuwerfen. Der Unschuldssinn scherzt, er sei kein gutes Essen, sein Schweiß sei sauer, zudem habe ihn der Schreck ganz mager gemacht. Die Schuld aber macht bitteren Ernst und ergreift ihn am Arme. 8. Szene. Theos erscheint als Helfer; die Schuld will ihres Amtes walten, Schuld ist ja die Henkerin des unschuldigen Sinnes.<sup>6)</sup> Doch als Theos mit der Schuld ringt, reißt sich Unschuldssinn von der Schuld los. Diese begreift nicht, wie ihr Jemand widerstehen könne; sie weiß nicht, was sie von Theos halten soll, sie flieht vor ihm und und ruft den Himmel an, auf sie herabzufallen, wenn die Felsen nicht hinreichen sollten, sie vor ihm zu verbergen. 9. Szene. Unschuldssinn sagt scherzend zu Theos: Du siehst, hier gehts uns schlecht; bist Du auch kein verlorener Sohn, Heimkehr wäre doch ein guter Entschluß für Dich. Doch Theos sagt ihm, die Rücksicht auf die Wahrheit verbiete

<sup>1)</sup> So hat Calderon mit tiefer Ergründung der Geheimnisse des Heidentums die nunmehr durch Movers' Untersuchungen zur Gewißheit erhobene Wahrheit, daß der Minotaurus die Einführung des phönizischen Molochdienstes bedeutet, nicht nur bereits erkannt, sondern auch treffend motiviert.

<sup>2)</sup> Minos, der Weltstimm.

<sup>3)</sup> Verdad, y mujer  
Implican contradiccion  
P. y. M. VI 417.

<sup>4)</sup> Anda desnuda, y es nuda  
La Verdad. I. c.

<sup>5)</sup> Sobre no venir desnuda  
Es grandisima habladora.  
I. c.

<sup>6)</sup> La Culpa es  
Verdugo de la Inocencia.  
I. c. 418.



ihm die Abreise. Hinter der Szene sprechen die Wahrheit, der Mensch, der böse Wille und die Affekte miteinander; der Mensch sucht sich vom bösen Willen loszumachen. 10. Szene. Diese beiden treten auf mit einer Kette aneinander gefesselt. Der Mensch, vergeblich bemüht, sich frei zu machen, fleht Theos an, ihm zu helfen. Theos löst die Kette, der Mensch wird frei, der Zorn wütet, der Mensch verbirgt sich in einem Felsen. 11. Szene. Der böse Wille verbirgt sich gleichfalls. Der Zorn und die vier Affekte treten auf; diese sind trotz der Befreiung des Menschen dem Zorn noch untertan. Des Zornes Wüten macht den Menschen in seinem Verstecke kleinmütig. 12. Szene. Die Lüge tritt auf, der Zorn erzählt ihr sein Mißgeschick; statt Mitleid bei ihr zu finden, schießt er sich von ihr verschmäht. Die Lüge sucht sich bei Theos einzuschmeicheln; ihre Schmeichelei ist Verrat, sie läßt ihn binden und überliefert ihn dem Zorn, mit dem sie sich wieder versöhnt. Der Zorn läßt Theos durch die menschlichen Affekte Hände und Füße binden, ihm die Ketten anlegen, die dem Menschen abgenommen worden, läßt ihm sein Obergewand ausziehen, so daß er wie ein Sklave dasteht. Die Affekte setzen ihm arg zu, gehezt von der Lüge. Unschuldssinn will, um sich zu retten, den Aufenthaltsort des bösen Willens kundgeben, doch Theos läßt es nicht zu. Dem Zorn dient der neue Gefangene als Ersatz für den früheren, die Lüge singt voll Entzücken: Alle Qualen mögen auf ihn hereinbrechen, Himmel und Erde sollen ihn verlassen. 13. Szene. Unter Trompetenschall treten Alle ab, Theos und Unschuldssinn als Gefangene mit sich nehmend. Die Wahrheit tritt auf; während sie sich bei dem Lärm verstecken will, findet sie den Menschen und den bösen Willen im Versteck. Der Mensch sagt ihr, daß ein fremder Jüngling ihn befreit habe und an seine Stelle getreten sei. Mittlerweile ertönt hinter der Szene Jubelruf und Trompetenschall; Theos soll vor den Weltfönn geführt werden. Die Wahrheit ist bestürzt, denn sie hat den Schuldigen befreit und den Unschuldigen hingegeben. Der Mensch, neuerdings verführt vom bösen Willen, macht sich daran, lustig zu leben, während Theos für ihn weint und leidet; beide entfernen sich dann. Die Wahrheit klagt; doch was richtet verschmähte Wahrheit durch ihr Weinen aus? <sup>1)</sup> Die Musik wiederholt laut und lärmend: Es bezahle der Mensch seine Schuld, er bezahle seine Schuld. 14. Szene. Unter Trompetenschall und Trommelwirbel treten die Lüge, der Zorn, die vier Affekte, Theos und der Unschuldssinn in Ketten auf; von der anderen Seite kommt der Weltfönn als König mit Gefolge. Der Weltfönn heißt den Zorn willkommen. Der Zorn schmeichelt ihm und belügt ihn, indem er den Fremdling als den auf dem Meere gefangenen Menschen ausgiebt. Unschuldssinn fragt Theos: Und auch dazu soll ich schweigen? Theos sagt: Dazu und zu Allem immer. 15. Szene. Die Wahrheit tritt auf. Sie sagt: Wer nichts schuldig, soll nichts zahlen. Un-

<sup>1)</sup> ¿ Verdad atropellada  
Que importa que se lamente ?  
I. c. 424.

schuldssinn freut sich über ihre Intervention. Die Lüge fällt ihm ins Wort. Schon neigt sich der Weltssinn zu einem gerechten Urteil, als ihn die Lüge wieder irre führt. Nun giebt er bald der Wahrheit, bald der Lüge Recht. Die Affekte treten auf den Rat der Lüge gegen Theos auf und suchen ihn als Menschen darzustellen. Die Wahrheit giebt das zu, behauptet aber, daß er zugleich Gott ist. Das will dem Weltssinn nicht in den Kopf; darum bemerkt der Unschuldssinn: O wie schwankt der Weltssinn beständig zwischen Lüge und Wahrheit! <sup>1)</sup> Theos selbst befragt, sagt: Ich bin der ich bin, und läßt nicht zu, daß Unschuldssinn ihn verteidige. Der Weltssinn sagt, nachdem er noch einmal auf alle Widersprüche und Zweifel hingewiesen hat, endlich doch, der Gefangene solle sterben. Denn der Weltssinn liebt seine Tochter Lüge mehr als seine Tochter Wahrheit. Für die Nacht läßt der Weltssinn den Gefangenen in den Kerker führen; am anderen Tage soll er dem Ungeheuer übergeben werden. Die Wahrheit wirft sich dem Weltssinn zu Füßen; dieser wendet sich mit Verachtung von ihr ab, alle Andern thun dasselbe. Der Weltssinn meint, es sei besser, daß Einer sterbe, als daß Alle verderben. Die Wahrheit klagt bitter, über ihre Mißachtung von Seiten des Weltssins. <sup>2)</sup> Ihre Klagen erscheinen dem Weltssinn lästig, den Affekten langweilig, dem Zorn törricht, der Lüge unausstehlich. Die Affekte führen Theos gefangen ab. 16. Szene. Die Wahrheit, einsam und allein, macht ihrem Herzeleid in fünf achtzeiligen Strophen voll rührender Klagen Luft. Sie ruft die schönen Lichter an, die mit dem Lichte glänzen, das ihnen die Sonne geschenkt; sie fragt, warum denn heute aller Einfluß der Gestirne, die sonst die guten und die bösen Wünsche ausstoßen und aussondern, nichts Gutes mehr und nur Schlimmes hervorbringe; sie fragt, warum das Ungeheuer, die Schlange, die Abels Purpurblood einst getrunken mit dem Hasse des Kain, neuerdings unschuldiges Blut verlangt. Sie klagt, daß sie, die im Himmel mit dem ersten Sonnenlichte geborene Wahrheit, die Fesseln nur erweichen, nicht aber zerreißen kann. Doch solle die Welt sehen, daß sie dem Opfermutigen Leben geben werde. Sie ruft die düstere Nacht an, ihr edles Beginnen zu unterstützen: Ist die schwarze Hülle der Nacht auch sonst immer auf der Partei der Lüge, so soll sie einmal doch der Wahrheit helfen. Nachts will sie in den Kerker und Theos Doldh, Knäuel und Speiße bringen. Gesagt, gethan. <sup>3)</sup> Die letzten Worte vernimmt die hinzuschleichende Lüge und mißtrauisch, wie sie ist, will sie die ganze Nacht wachen, daß Theos nicht entweiche. Der Neid kommt hinzu und beide gehen auf und ab, durch Singen sich den Schlaf vertreibend. Dennoch hofft die Wahrheit, die beiden wachhaltenden Feinde des Theos

<sup>1)</sup> O qual anda el Mundo entre  
La Mentira, y la Verdad!

I. c. 426.

<sup>2)</sup> O Verdad que desvalida  
Riviste del Mundo siempre!

I. c. 426.

<sup>3)</sup> Digalo el fin, y callelo la voz.

I. c. 428.

zu überwinden. Sie nähert sich ihnen und berührt sie mit den mitgenommenen Gegenständen. Sie singen noch,<sup>1)</sup> aber die Nacht und der Schlaf hat sich schwer auf ihre Sinne gelegt, weil die Wahrheit die Luft mit einem so schweren Dufte erfüllt hat, daß beide sich nicht wol befinden. So schlafen sie denn endlich trotz alles Widerstrebens ein und lassen der Wahrheit den Weg frei, indem sie so zu verstehen geben, daß trotz aller Wachsamkeit der Lüge die Wahrheit doch immer eine Spalte findet, wo sie eindringen kann.<sup>2)</sup> 17. Scene. Theos und Unschuldssinn erscheinen an der Pforte. Letzterer erkennt die Wahrheit sogleich, hofft aber wenig; denn am Tage der Verfolgung ist die Wahrheit ohnmächtig. Nun giebt die Wahrheit dem Theos die Mittel zur Befreiung. Das verwandelte Brod, das Schwert des Kreuzes soll ihm Kraft und Wehr sein und das blutigrote Purpurband soll ihn zum Ausgang führen. Denn der Wahrheit Faden ist so beständig und so stark, daß er niemals reißt, wenn er sich auch noch so sehr verdünnt.<sup>3)</sup> Die Wahrheit entfernt sich, während die Lüge erwacht; diese schreit, weil sie meint, die Gefangenen seien entflohen. Theos sagt ihr: Wer kommt um zu sterben, der kommt nicht, um zu fliehen.<sup>4)</sup> Als die Lüge den Neid weckt, sagt Unschuldssinn: das ist doch etwas Neues, daß der Neid schläft, und nichts Neues, daß Ärger und Schrecken ihn wecken.<sup>5)</sup> 18. Scene. Trommeln und Trompeten. Der Weltfynn und der Zorn treten auf. Der Weltfynn will zum Ergötzen der Lüge den gefangenen Theos dem Ungeheuer überliefern. Man kommt zur Pforte; die Schuld tritt hervor. Sie sieht den Weltfynn begleitet vom Zorn, vom Neid und von der Lüge und bemerkt hiezu: Das ist nichts Neues, daß Lüge, Zorn und Neid den Weltfynn in meine Netze bringen. Der Zorn bemerkt auf Theos deutend: Sehet, das ist der Mensch. Die Schuld zittert, als sie Theos ergreifen will. Dieser geht freiwillig, von seinem lieben Gefährten Unschuldssinn begleitet. 19. Scene: Die vier Affekte bringen den Menschen und den

<sup>1)</sup> Wol ein Volkslied:

Vela, vela, pisando flores,  
 Quedito, pasito, amor que no entiendes  
 En qual dellas el Aspid so esconde etc.  
 l. c. 42.

<sup>2)</sup> Aunque la Mentira vele,  
 Siempre a la Verdad le queda  
 Resquicios por donde entre.  
 l. c.

<sup>3)</sup> El hilo de la Verdad  
 Es tan constante, y tan fuerte  
 Que por mas que le adelgace,  
 No es posible, que se quiebre.  
 l. c. 430.

<sup>4)</sup> No viene para huir  
 El que para morir viene.  
 l. c.

<sup>5)</sup> Que mas nuevo,  
 Que ver que la Envidia duerme?  
 Y menos nuevo, que iras  
 Y asombros que la despierten?  
 l. c.



bösen Willen als Gefangenen. 1) Sie führen beide vor den Weltfium. Der Zorn will den Tod Beider. Hinter der Szene jammert die Schuld. Im Labyrinth donnert und kracht es und der Erdkreis erdröhnt nach, Alles gerät in Verwirrung. Am hellen Tage wird es Nacht, alle Elemente sind in Aufruhr. 20. Szene: Die Wahrheit preist laut die Kraft des Theos, während die Lüge zweifelt. Mittlerweile wird der Mensch in den unterirdischen Kerker gedrängt: da tritt Theos auf, mit einem Purpurmantel bekleidet. Die Schuld flieht vor ihm und ringt mit dem Tode. 21. Szene: Theos weist den Zorn zurück, verkündet den Tod des Ungeheuers, zeigt das Brod, das ihn gestärkt, das Kreuz, mit dem er gesiegt, den Purpur seines Blutes, der ihm neues Leben und Siegesfreude gewährt. Trotzdem hofft die Schuld noch, den Menschen in ihre Gewalt zu bringen. Theos weist ihm zu seinem Schutze das Schloß seiner Kirche an, den Brautstiz der Wahrheit. Dieses „Nest des Pelikans“, der mit dem Blute seines Herzens seine Jungen nährt, soll ihm zuteil werden statt des drohenden Kerkers. 22. Szene: Es erscheint im Hintergrunde der Bühne ein Palast, in demselben sieht man einen Pelikan und ein Kind in Hirtentracht. Das Kind weist darauf hin, daß jetzt die Rollen vertauscht sind. Nun jammert die Lüge und die Wahrheit ist freudig. Mit der Lüge trauert Zorn und Neid, mit der Wahrheit freuen sich alle übrigen. Die Musik verkündet den Inhalt des Spieles: Geschichte und Fabel enthalten Geheimnis, sieht man einmal die Lüge von der Wahrheit besiegt.

Der Grundgedanke dieses Sakramentspieles ist die Wahrheit, daß Trübsale und Leiden das Erbteil der gefallenen Menschen sind, und daß diese Leiden durch das erlösende Leiden des menschengewordenen Gottes wertvoll und erträglich, ja ein Gegenstand der freudigsten Hoffnung geworden sind. Diesen Charakter des Stückes zeigt gleich der Anfang, und die befriedigende Lösung bringt der Schluß. Daß Schiffe auf dem Meere erscheinen, weist auf das Leiden hin; denn das Meer ist ein Bild des Leidens, ein Bild der Qual des Lebens. 2) Die salzigen Gefilde des Lebensmeeres, 3) die Wasser der Trübsale, die unruhigen Strömungen des unermesslichen Meeres der Welt 4) zeigen uns das Leben des Menschen, wo das Corfarenenschiff auf das „Schiff des Kaufmanns“ 5) lauert. Durch das freiwillige Mitleiden des Theos wird das Leiden zu seinem Höhepunkte gebracht und dann besiegt.

Auch die sämtlichen Personen des Stückes nehmen Teil an dem Grundcharakter desselben. Der Zorn, der Neid und die Lüge sind eben so sehr gequält, als sie selber Qual verursachen. Der eigentliche Träger

1) So lange ein Affekt bleibt, ist auch irgend welche Bosheit leicht bei ihm.

2) Vgl. Psiquis, y Cupido I 282.

La redencion de cautivos V 398.

3) La inmunidad del Sagrario. I 353.

4) Los encantos de la culpa. V 128  
und La redencion de cautivos.

<sup>l. c.</sup>

5) Ein Auto heißt: La nave del mercader.

des Leidens ist der Mensch mit seinen nächsten Anverwandten. Theos, Unschuldssinn, und Liebeserbarmen, die freiwillig leiden, sie leiden aus Liebe. Es ist also in dem Stücke ein dreifaches Leiden dargestellt: Das Leiden der Bosheit in den Personen des schwarzen Schiffes, das Leiden der Liebe in den Personen des weißen Schiffes, das schwache, hilflose Leiden des Menschen. Die Lösung des Konfliktes, in welchen diese dreifachen Leiden zu einander treten, geschieht im Dunkel des unterirdischen Labyrinth, in der finsternen Lebensnacht, wo des Menschen Geist dem Irrtum, sein Herz der Beängstigung, sein Handeln der Hilflosigkeit überlassen ist. Göttlich-menschliche Liebe siegt hier über dämonisch-menschliche Sünde und die Folgen derselben. Durch die erlösende Macht des freiwillig vergoffenen Blutes, welche die Wahrheit des Glaubens vermittelt, wird das Ungeheuer der Schuld getödet und der Weg zum Lichte gebahnt.

Die Durchführung im Einzelnen zeigt uns den leidenbringenden Kampf der Gegensätze ganz besonders in den Personen. Dem Zorn steht Theos, der aufopfernde Gottmensch, entgegen; ebenso ist dem Neide und der Schuld Liebeserbarmen und Unschuldssinn entgegengesetzt. Die beiden Töchter des Königs sind schon durch ihre Namen: Wahrheit und Lüge als Gegensätze bezeichnet. Der Mensch steht zu seinen Angehörigen bald in einträchtigem, bald in zwieträftigem Verhältnis. Hinsichtlich der Handlung läßt sich das ganze Stück in zwei Teile zerlegen; der erste enthält die Wahrheit: Schuld bringt Leiden; der zweite: Liebe erlöst durch Leiden von Leiden. Der Gegensatz der zwei Teile wird vermittelt durch das Mitleiden, durch das stellvertretende Leiden. Durch dieses wird eine innere Umgestaltung der Lage und der betreffenden Personen bewirkt. Auf Seite des Theos leiden Wahrheit, Liebeserbarmen und Unschuldssinn durch die Lüge, durch den Neid und durch die Schuld, wie Theos selbst leidet durch den Zorn der Hölle. Dieser Kampf des Leidens, in welchem das Rechte, Wahre, Gute sich emporringet über die feindlichen Mächte ist dann Quelle der Besserung, Erleuchtung und Rettung.

Auf dem Meere beginnen die Leiden, denn Böses, Sünde, Leiden kommt zuletzt von einem Ursprung, der nicht irdisch ist, von eben dorthin, wenngleich aus weiter Ferne herankommend, erhebt sich die Rettung. Die Schlucht, in der sich der Mensch verbirgt, das Labyrinth, in das sich Theos für ihn begiebt, weist darauf hin, daß selbst verschuldetes Leiden fremder Hilfe bedarf, durch eigene Kraft sich nicht retten kann. Der Weltfönn leidet nur mittelbar, er sucht vermöge seiner zweideutigen Stellung zum Zorn und zu Theos immer zu vermitteln, aber nicht aus Liebe, sondern aus Selbstsucht. Er möchte beiden folgen, beide aber auch verlassen, je nachdem es ihm für seine Angelegenheit passend erscheint. Er steht im Ganzen mehr auf der Seite des Bösen als des Guten, aber doch kann er sich der Kraft der Wahrheit, Liebe und Unschuld, der Kraft Gottes nicht auf die Dauer widersetzen.

Überaus schön zeigt uns der Schluß des Spieles den Gegensatz zwischen dem leidenbringenden Ungeheuer, das gleich einer siebenköpfigen

Hydra dräuend unter der Erde lauert, und den Leidenfuchenden Pelikan, der aus Liebe sich die Brust öffnet, um seinen Jungen Nahrung zu verschaffen. Der große Gegensatz zwischen der Sinnenlust, die begehrt und genießt und wegen ihres tierischen Wesens ohne Vernunft fortbegehrt, ohne je gesättigt zu werden, und der geistigen himmlischen Liebe, die entbehrt, opfert, giebt, sich selbst hingiebt und opfert, tritt im Minotauros, dem Tiermenschen, und in Theos, dem Gottmenschen, ganz besonders hell zu Tage; es ist der Gegensatz zwischen dem tief hinabgesunkenen Heidentum und dem durch Wahrheit und Liebe zur Gottähnlichkeit erhobenen Christentum. Daß am Schlusse die Wahrheit über die Lüge, Theos über die dämonischen Gewalten im Meere, auf und unter der Erde siegt, daß Freude an die Stelle des Leides tritt und der Haß der Liebe unterliegt, das ist die süße und lebensfrische Frucht des Leidens. Das große Geheimnis des Leidens, welches die Grundlage des ganzen Stüdes bildet, tritt zuletzt noch einmal auf in dem Kampfe zwischen Irrtum und Klarheit, Mythos und Wahrheit, Heidentum und Christentum, in welchem das letztere nach schwerem Leiden innerlich und äußerlich den Sieg erringt.

### III. Der wahre Gott Pan.

Pan ist eine räthelhafte Gottheit des Heidenthums; es bestehen vielerlei Sagen über ihn, gewöhnlich gilt er als Sohn des Zeus und einer Tochter des Menschengeschlechtes. Er wurde vielfach in häßlicher Gestalt dargestellt; als Hirten- und Waldgott genoß er besonders in Arkadien Verehrung; er gilt als Beschützer der Heerden, ist ein tüchtiger Jäger, sorgt für Bienenzucht und Fischfang, liebt die Musik, erfindet die Hirtenflöte (Syrinx) und wetteifert sogar mit Apollo. Er soll mit Zeus auf dem kretischen Berge Ida erzogen worden sein und später gegen Typhon und die Titanen Beistand geleistet haben. Als Waldgott liebte er die Nymphe Echo, nach Virgil war Luna von ihm geliebt.

Im Gegensatz zu dieser primitiven Auffassung betrachtet die orphische Hymne ihn nicht bloß als einen Hirten- und Waldgott, sondern stellt ihn zugleich dar als Inbegriff des Himmels, der Erde, des Meeres und des Feuers, und nennt ihn den Regierer der Welt, den Schöpfer, den Lebensgeber.<sup>1)</sup> Mit Rücksicht auf seinen Namen, den man von πᾶς (All) abgeleitet dachte, sah man in ihm den Allgott, betrachtete ihn als die Personifikation des Weltalls und erklärte den Ton seiner Syrinx als die Harmonie der Sphären.

Die Mondgöttin Luna, welche mit Pan in Verbindung gebracht ist, wird vermengt mit Artemis (Diana), Hekate und Persephone (Proserpina). Sie fährt auf einem Wagen am Himmel dahin; als Artemis steht sie in engerer Verbindung mit dem Naturleben; Licht und Leben

<sup>1)</sup> E. Pauly, Realencyklopädie, Art. Pan.



bringend hegt und pflegt sie Mensch und Thier. Das freie Leben in der Natur ist ihre Freude, sie ist eine jungfräuliche Jägerin und wird als Jagdgöttin an Hainen und Quellen verehrt. Sie ist Hekate, insofern sie als Mond- und Jagdgöttin die düsteren nächtlichen Naturgewalten repräsentiert und außerdem als gespenstische Zaubergöttin über die bösen und schädlichen Dämonen gebietet, die Geister aus der Unterwelt ruft und die Menschen durch Gespenster schreckt. Sie schleicht mit den Geistern auf den Dreiwegen umher, von stygischen Hunden begleitet. Die Zauberinnen, die in der Nacht Zauberkräuter auffuchen, die durch ihr Mondlicht gekräftigt sind, stehen unter ihrem Schutz; ihre Attribute sind Hunde, Schlangen, Fackeln, Dolche. Vollendete Nachtgestalt aber ist die Mondgöttin als Persephone (Proserpina). Diese Gestalt hat sie als Beherrscherin der Unterwelt; sie steht in enger Verbindung mit ihrer Mutter Demeter (der Mutter Erde). Dieser wurde sie von Hades, dem Gott der Unterwelt geraubt; sie lebt fort in der Unterwelt, ist aber zugleich allwaltende Naturgottheit, die Alles hervorbringt und vernichtet. Diese Vermengung verschiedenartiger Gottheiten zu einer gewaltigen am Firmamente, auf Erden und in der Unterwelt herrschenden Gottheit, diese Vereinigung des Lichtes und der Klarheit (sie ist ja Schwester des Apollo als Selene-Luna) mit der Finsternis und dem magischen Zauber, diese vielfache Gestaltung einer die Natur beherrschenden und doch wieder von ihr umschlungenen Gottheit bildet für den Dichter wie für den Philosophen einen reichen Gegenstand, und ihr Verhältnis zum Gotte Pan, das von Virgil zuerst berührt ist, erschließt eine Welt von Ideen.

Insofern der Gott Pan nach der griechischen Geheimlehre (der Druphiker) als Allgott aufzufassen ist, und die vielgestaltige Göttin, die ihm gegenübertritt, so viele Formen des Naturlebens repräsentiert, bieten sich eine Menge von Gesichtspunkten, welche ihre Wechselbeziehungen klar erscheinen lassen.

Calderon hat, indem er die Beziehungen zwischen beiden heidnischen Gottheiten auf das Verhältnis des wahren Gottes zur menschlichen Seele übertrug, einen Riesenschritt gemacht und dadurch nicht nur die innere Bedeutung des alten Mythos am tiefsten aufgefaßt, sondern auch der christlichen Wahrheit selbst in den tiefsten Tiefen des pantheistischen Heidenthums harmonisch mitklingende Töne erweckt. Die Naturvergötterung, welche in Pan und Luna Alles in ihren Kreis gezogen hat, Natur und Welt, Erde und Himmel, Göttliches und Menschliches, geistige und sinnliche Anschauung, thätliches und beschauliches Leben, hat ihre Lehrlinge, mit mythischem Kleide angethan, den Augen des gewöhnlichen Volkes, wie dem Nachdenken der Gebildeten vorgeführt; Calderon hat davon Anlaß zur Ergründung und Verherrlichung der christlichen Wahrheit genommen.

Die Personen des Stückes sind: Der wahre Gott Pan; statt des falschen, halbtierischen, sinnlichen Gottes der Heiden tritt der geistige, persönliche, liebende Gott des Christenthums auf. Luna, eine mystische Person; sie ist die Darstellerin der menschlichen Natur, der Vorzüge und Schwächen der menschlichen Natur. Der Weltherr (El

Mundo) ist Verwalter (Mayoral), Obersthofmeister, Minister, er regiert die Heerden der Luna und gebietet über seine Untergebenen, die Hirten Heidentum und Judentum, sowie über die Hirtin Apostasie, unter deren unmittelbaren Obforge die Heerden stehen. Idolatrie<sup>1)</sup> und Synagoge sind des Heidentums und des Judentums Frauen. Die Einfalt und die Bosheit sind untergeordnete Hirtinnen. Der Teufel ist der Feind der Heerden. Die Nacht ist eine eigentümliche mystische Person; sie symbolisiert die Unwissenheit in himmlischen Dingen in praktischer Hinsicht, sie hat aber viel theoretisches Licht; sie spricht in Rätseln und Geheimnissen gleich einer weisen Frau und steht mehr auf Seiten des Teufels als auf Gottes Seite. Die Glaubenshingabe und das Kind sind himmlische Erscheinungen, lichtvolle Gegensätze der zweideutigen rationalistischen Nacht. Hirten und Hirtinnen bilden mit der Musik zwei Chöre.

Während sonst die Vorspiele<sup>2)</sup> der Sakramentsspiele meist in ganz entfernter Beziehung zum Stücke selbst stehen, hält Calderon bei diesem Stücke für notwendig, die Fabel der Geschichte den ganzen Mythos erzählen zu lassen, damit die Zuhörer mit dem etwas schwierigen Stoffe mehr vertraut würden. Die Fabel erzählt: Hirten fanden auf den Feldern einen auf Stroh liegenden Knaben; als das von ihnen gerettete Kind heranwuchs, merkten sie an seiner Weisheit, daß er Jupiters Sohn sei. Neben anderen hohen Studien trieb der Knabe besonders Astrologie, so daß er jeden Stern, jedes Himmelszeichen beim Namen rufen konnte. Während dieser Studien und durch diese Studien gewann er die Luna lieb, die dreiförmige Göttin, die auf den Himmelsauen Mond, im Walde Diana, in der Unterwelt Proserpina heißt. Ihr zu lieb zog er ein Hirtenkleid an und trat bei ihr in Dienst ohne anderen Lohn als Arbeit und Hunger. Sie verschmähte ihn jedoch, bis er ihr einst ein liebliches weißes Lamm verehrte. Beim Hochzeitsmale, das er mit der so gewonnenen Luna veranstaltete, wurde sein Tod beschlossen. Das Weitere bringt das Spiel selbst in 21 Szenen.

1. Szene: In einem Zelte erblickt man den Gott Pan, reich gekleidet. Er schaut während der Nacht zum Sternenhimmel und versucht in den goldenen Buchstaben des Himmels die Geheimnisse der Natur zu lesen. Er begrüßt die Nacht mit liebevollen Worten, vergehend der düsteren Seite ihres Wesens betrachtet er die Schönheit, die sich auf dem Antlitz der Nacht abspiegelt. Mit zarten liebevollen Worten redet er sie an als sanfte, süße, heitre Nacht und steigt dann von seinem erhabenen Zelte herab, um ihr entgegen zu gehen. Freudig kommt ihm die Nacht entgegen. Pan erzählt ihr geheimnisvolle Dinge von seiner Geburt, von seinem göttlich-menschlichen Wesen und von seinen ewigen Ideen. Ganz besonders interessiert ihn die Sternenwelt; herrscht

<sup>1)</sup> Das spanische Wort Idolatria heißt Abgötterei, dem Wortlaute nach nicht Bilder- sondern Gedankenbildanbetung.

<sup>2)</sup> Jedem Auto geht eine Loa voraus.

ja, wie das Sprichwort sagt, der Weise in den Sternen. <sup>1)</sup> Nun berichtet er der Nacht weiter, wie lieb ihm die Königin Luna sei, dieses reinsten aller Gestirne der Nacht. Zwar beklagt er deren veränderliches Wesen, aber ohne Verzeihung giebt's ja keine vollkommene Liebe, <sup>2)</sup> darum will er ihre Fehler nur sehen, um ihr dieselben zu verzeihen. Andere lieben, wo sie Liebe finden, er liebt, wo er Wandel in der Treue findet. Auf die verwunderte Frage der Nacht, wie denn Pan dazu komme, seine Liebe der Mondkönigin zu schenken, sagt er, die Mondkönigin Luna sei nur das Symbol der menschlichen Seele, die der wahre Gegenstand seiner Liebe sei. Unten wandle sie in den Wäldern als Diana, unter den Sternen sei sie Luna, im Abgrunde sei sie Proserpina. So sei der Mensch, dessen Körper sie die Form gebe, herumwandelnd in den Wüsten des Lebens in Aufregung und Mühsal, wie auf einer Jagd. Einstmals werde die Seele hinaufsteigen zum Himmel oder aber zur Unterwelt hinabfahren, um eine Kohle zu werden. <sup>3)</sup> Nun wendet sich der unveränderliche Allgott zur Heimat der Mondkönigin, die ihre Tempelwohnung in Thessalien hat, einem Lande, das fruchtbar ist an nützlichen und schädlichen Kräutern, wo es Übersuß giebt an Heerden, aber auch an wilden Tieren. Verlassend das Zelt seines Schlosses, dessen purpurne Gardinen das Sonnengold umsäumt, steigt Pan in Jägertracht hinab zu den Tagelöhnern des Lebens, um der Mondkönigin näher zu sein; eilends kommt er, denn dem Liebenden wird ein Augenblick des Wartens zu Jahrhunderten. Die Nacht sucht ihn zu warnen vor einem herumschweifenden Ungeheuer, das bald Löwe, bald Wolf, bald Hund, bald Hydra genannt werde. Vergebens suchten sich die Hirten vor ihm zu schützen, vergeblich riefen sie Luna als schützende Gottheit an. Die Nacht, das Bild der Schuld, flieht vor der heranahenden Morgenröte. 2. Szene: Pan entfernt sich, der Weltherr tritt auf, mit ihm Heidentum, Judentum und Apostasie, ferner Einfalt, Bosheit und die Musik, häuerlich gekleidet; endlich die Idolatrie und die Synagoge als Hirtinnen. Die Musik stimmt einen Gesang zu Ehren Diana's an, den Judentum und Synagoge nicht hören wollen; beide entfernen sich. Apostasie will nichts wissen von dem Gotte Pan und seinen Geheimnissen; weil ihm dessen Vergötterung zuwider, entfernt sie sich ebenfalls. Der Weltherr sucht den entstandenen Streit auszugleichen; er hat nicht die Aufgabe, die Religionen zu vereinigen, er wartet, bis sich das ohne sein Zutun vollziehen wird und mengt sich weiter nicht in den Streit. Die Bosheit hält es heute mit diesen, morgen mit jenen, während die Einfalt kaum zugelassen wird. Mittlerweile dauert die

<sup>1)</sup> Domina en las estrellas  
El Sabio. III. 51.

<sup>2)</sup> No es perfecto amor  
El que no perdona faltas.

<sup>1. c.</sup>

<sup>3)</sup> Die Liebe macht, wie der hl. Augustin sagt, die Ausscheidung zwischen den Kindern Gottes und den Söhnen des bösen Geistes. Die die Liebe haben, sind weiß wie der Schnee; die sie nicht haben, sind wie schwarze Kohlen. L. de Ponte, De christiani hominis perfectione. T. I. t. IV. c. 7.



Musik zu Ehren Luna's fort, bis diese selber erscheint. 3. Szene: Als Luna vom Himmel herabsteigt, meint die Einfalt, das bedeute wol, daß die Seele als Gast auf die Erde komme. Die Bosheit bemerkt, ehe die Einfalt darauf gekommen, habe das schon jeder gewußt. Die Einfalt läßt sich in ihrer Fröhlichkeit nicht stören, sondern singt ein Liedchen auf die Luna, in welchem sie harmlos neckend die Thätigkeit derselben preist. Da geraten alle plötzlich in Schrecken, ganz besonders der herbeieilende Weltherr. 4. Szene: Auf Luna's Befragen teilt er ihr mit, daß das Ungeheuer eingebrochen sei in die Heerden. Alles flieht, als der Teufel hinter der Szene mit dem Tode droht. 5. Szene: Judentum, Synagoge und Apostasie treten auf, alle drei wehklagen mehr um ihrewillen als wegen ihrer Heerden, sie sind ja Mietlinge. Trotz der Klagen Luna's eilt einer der Hirten nach dem anderen davon, 6. Szene: Luna allein. Sie versucht dem Ungeheuer entgegenzutreten. wird aber bald mutlos. Der Teufel tritt auf und ergreift sie, während sie widerstrebt. Pan tritt auf und beschützt sie. Der Teufel dringt mit einem Holzstamme, dann mit Steinen auf Pan ein. Holz und Stein enthalten Geheimnisse, die den Teufel bald verwirren. Das Holz wird dem Pan zum Siegeszeichen, die Steine kann er in geheimnisvolles Brod verwandeln. Trotzdem verläßt Luna ihren Retter. Die Natur ist ja immer undankbar. Pan entschließt sich nun, als guter Hirt im Tale zu erscheinen und so ihre Liebe zu gewinnen. 7. Szene: Nachdem Pan sich entfernt hat, tritt Luna wieder auf und die übrigen Personen kommen ebenfalls wieder. Jeder macht sich den Sieg über das Ungeheuer an. Die Apostasie schmeichelt der Luna, indem sie die Seele als Siegerin begrüßt. Man singt und tanzt fröhlich, denn um Leid zu mildern, meint die Bosheit, muß man sich Vergnügen machen. <sup>1)</sup> Selbst die Einfalt tut mit, denn abhängige Leute müssen nach der Flöte tanzen. Doch Luna kann nicht fröhlich werden, weil sie ein mit Flecken gesprenkeltes Schaf vermißt, für welches ihr nichts genügenden Ersatz bietet. 8. Szene: Pan tritt auf in Hirtentracht mit einem weiß und schwarz gezeichneten Schafe auf den Schultern. Mit liebevoller Hinweisung auf seine Herzensgüte und Aufopferung übergiebt er Luna das Schäschen. Doch diese wird auch durch diesen neuen Beweis seiner Liebe nicht gerührt. Der Weltherr fragt die Hirten, wer wol der fremde Hirt sei. Judentum glaubt ihn schon gesehen zu haben, Heidentum hält ihn für den Gott Pan. Man befragt ihn selbst; er giebt geheimnisvolle Antworten, die das Judentum nur halb versteht, das Heidentum gar nicht erkennt, die Apostasie absichtlich mißverstehet. Schließlich hält ihn letztere für nichts besonders Wichtiges, weil er ihrem Vernunftstolz nicht behagt, das Judentum erklärt ihn für besessen, dem Heidentum kommt er als ein Narr vor. Nur ein Trost bleibt dem verkleideten Gott, er erblickt

<sup>1)</sup> Para divertir  
El pesar, es menester  
Ayudarse del placer.

die Einfalt unter der Schaar. Niemand kann ihm besser dienen als die Einfalt mit ihrem guten Willen. 9. Szene: Die Einfalt bietet dem Gott Pan ihre Dienste an; Pan, der sich in der Nacht getäuscht hat, bittet die Einfalt in zarten, lieblichen, einfachen Weisen, der Luna die Gefühle seines Herzens auszusprechen. Da tritt plötzlich der Teufel auf mit der Nacht, die immer nur heuchlerisch sich Pans Befehlen gefügt. 10. Szene: Er betraut sie mit demselben Auftrage, den Pan der Einfalt gegeben; sie soll der Luna singen von seiner Größe und Erhabenheit als Stern des Himmels, ihre Sinne einschläfern als Sirene, um sie für den Teufel zu gewinnen. Pan sucht einen versteckten Ort, um zu sehen, welchen Erfolg die Werbung der Einfalt hat, während mittlerweile der Teufel Verwirrung anstiften will.<sup>1)</sup> Und nun beginnt die Einfalt mit rührenden Worten nach der Weise des hohen Liebes ihre Werbung für Pan. Die Nacht als Unglaube, Zweifel, Kälte und rationisirende Selbstsucht verhöhnt die Werbung der Liebe mit Sprüchen, die Mißtrauen und Gleichgültigkeit hervorrufen sollen. Da sie nicht positiv wirken kann als wenig liebenswürdige Bundesgenossin eines lieblosen Freiers, so sucht sie die schale Weisheit der Welt den einfältig kindlichen Gefühlen entgegenzustellen. 11. Szene: Luna tritt auf. Während Luna, von verschiedenen Gefühlen bewegt, einerseits den warmen Worten der Einfalt sich zuneigt, andererseits aus ihren Zweifeln und ihrer Selbstsucht sich nicht ganz empor zu ringen sucht, entfernen sich beide Werber. Luna denkt nach über das Gehörte; wiewol sie den Hirten Pan liebt, denn sie gesteht es selbst mit den Worten: O wie viel mehr reizt ein Gefühl hin als eine Wohlthat!<sup>2)</sup> so sucht sie doch aus Stolz ihre Liebe zu verbergen. 12. Szene: Pan tritt auf. Er eröffnet die Tiefen seines Herzens, indem er die Sehnsucht nach Leiden für den Gegenstand seiner Liebe kundgiebt. Hinter der Szene entsteht Geschrei; dann tritt der Weltherr auf und wünscht Pan Glück zu dem Siege, den er über das Ungeheuer erfochten. Mittlerweile dauert der Lärm fort, indem bald dem Heidentum, bald dem Judentum, bald der Apostasie der Sieg zugeschrieben wird. Der Weltherr sucht Luna einzureden, daß man sie lobpreise. 13. Szene: Man sieht zwei Gärten, aus denen zwei Musikchöre hervorkommen. Eine Hirtin tritt aus dem einen hervor, auf einer Schüssel ein schwarz und weißes Bließ tragend, hinter ihr die Apostasie. Die Synagoge bringt auf einer Schüssel ein weißes Bließ, ihr folgt das Judentum. Aus dem anderen Garten

<sup>1)</sup> Pan sagt: Die Welt ist für mich ein gläserner Kerker. Aus diesem Kerker von Glas belauscht er den Erfolg seiner Werbung. Diese Stelle hat einen erhabenen Doppelsinn, mag man nun unter dem gläsernen Kerker diese untere Welt, oder die Monstranz verstehen; im ersten Falle ist auf die Incarnation, im letzteren auf die Transsubstantiation hingewiesen. Das griechische Πάν, Alles umfassendes Wesen, lautet gleich mit dem spanischen pan, Brod; um so treffender ist der Hinweis auf beide Mysterien.

<sup>2)</sup> O quanto arrastra, Cielos,  
Un sentimiento mas que un beneficio!

kommt die Iddolatrie mit einem vergoldeten Blicze in einer Schüssel; ihr folgt das Heidentum. Zuletzt bringt die Einfalt eine Schüssel und darauf ein blumenbedecktes Blicz; hinter ihr steht Pan. Während des Gesanges kommen alle herab auf die Bühne. Der erste Chor begrüßt als Siegerin die Natur, die Seele der Welt, die am Himmel Gestirn, auf Erden Gottheit ist. Der zweite Chor dankt ihr für den Schutz der Heerden, für alle Freude der Welt. Endlich stimmen alle ein in den Ruf: Sie soll herrschen und siegen! Die Apostasie bietet ihr ein Geschenk, es ist das Fell des verlorenen Schafes; das Heidentum hat das goldene Blicz der Argonauten; das Judentum bringt das Blicz Gedeons. Pan weist auf die Mängel der Geschenke hin und preist das von der Einfalt getragene Blicz, das mit Blumen, den Rosen der Jungfräulichkeit, den Lilien der Fruchtbarkeit<sup>1)</sup> geziert sei. Man begreift die geheimnisvolle Gabe nicht, mit der Pan das Herz Luna's gewinnt, so daß sie, die ehedem so stolze, sich der Blumenfülle ganz hingiebt. Ist ja ihr eigene Schönheit in idealer Erhabenheit vor ihr; diese Blumen gewinnen Pan ihr Herz. Nun befragt sie den verborgenen Gott nach seiner wahren Wesenheit, wobei das Heidentum mit stolzer Geringschätzung, die Apostasie mit vorwitzigem Zweifel, das Judentum mit giftigem Arger, der eitle Weltherr mit seiner Indifferenz Luna von Pan abzuwenden sucht. Letzterer beschwört Luna, nicht um eines Abenteurers willen, den er, der Weltherr, gar nicht kennt, während er doch sonst alles kennt, ihr Glück zu verlieren. Die Geschenke, sagt Luna, verachte ich nicht, aber sie sind mir nicht das Höchste. Die Gabe Pan's ist ihr die schönste, darum nimmt sie ihn zu ihrem Bräutigam und bringt ihm ihre Heerden zu. Da sie in ihm Gott und Mensch zugleich erkennt, sieht sie in ihm die Entfernung schwinden, die zwischen Himmel und Erde besteht. Pan will Allen Freude bringen, Allen Weg, Leben und Wahrheit sein, er will als das Licht der Welt dem Oberhirten der Heerden leuchten. Da fällt die Musik ein und begrüßt das Lamm Pan's, das Lamm ohne Makel. Nun entsteht neuerdings hinter der Bühne wildes Geschrei und man vernimmt Hilferufe. 14. Szene: Die Bosheit tritt auf und verkündet die neuesten Verheerungen, die der Teufel angerichtet. Als man seine Stimme hört, meint das Judentum, der neuermälte Pan, der Herr der Heerde geworden, solle für die Heerden sterben. Pan tritt ein und sagt: Ja das wird er. 15. Szene: Nachdem alle übrigen sich entfernt, verkündet Pan seiner Braut, daß er für sie in den Tod gehen wolle; sie läßt ihn nicht allein, sondern folgt ihm. 16. Szene: Der Teufel tritt auf und erschreckt die Einfalt, die verblüfft auf der Bühne geblieben war; sie war ja immer seine Feindin. Doch wagt er nicht, sie zu berühren, denn das Geheimnis der Jugend imponiert ihm. Schon graut ihm auch vor dem Urbild, wenn sogar das Abbild ihn zum Sterben bringt. Wie sich die Einfalt entfernt, ahnt der Teufel, daß ein menschlicher Fuß seine sieben Häupter zertreten, daß eine Mittlerin

<sup>1)</sup> Die goldenen Staubfäden (granos de oro) der Lilie sind der kostbare Schatz der jungfräulichen Lilie, der Jungfrau und Gottesmutter.



zwischen Gott und den Menschen erscheinen werde. Als sich der Teufel ermaunt, tritt ihm Pan entgegen, der als guter Hirt sein Leben für seine Schafe geben will. Der Teufel ergreift einen Stamm, Pan, als zweiter David, schleudert einen Stein gegen seine Stirne. Der Teufel fällt zusammen und wird vom hinzugetretenen Judentum aufgefangen. Dieses ersucht er, sich selbst und ihn an Pan zu rächen; die Welt solle sehen, daß es Verbrechen giebt, die der Teufel nicht begehen kann, die aber der Mensch begehen kann. Nachdem das Judentum den Teufel in seine Arme genommen, glüht es vor Wut und zittert vor Angst. Wenn es den Hirten Pan nur sieht, will es vor Zorn bersten. 17. Szene: Luna und die Synagoge treten von verschiedenen Seiten auf. Das vom Teufel verführte Judentum tritt an Pan heran und schlägt ihn mit dem Baumstamm, trifft aber auch die Synagoge. Hinter der Bühne entsteht ein Erdbeben. 18. Szene: Die Nacht tritt auf, geht über die Bühne, um gleich wieder zu verschwinden; das Erdbeben dauert fort, auf der Bühne herrscht Unruhe, rasch hintereinander treten die Idolatrie, die Apostasie, die EINFALT, die Bosheit, endlich der Weltherr auf; das Heidenthum kommt noch nach. Während Alles bestürzt ist über die schrecklichen Ereignisse in der Natur, schreit der Teufel hinter der Szene: „Soeben ist der Gott Pan gestorben!“ <sup>1)</sup> Das Judentum entfernt sich voll Schrecken, die Synagoge in den Armen wegtragend. Die Nacht erscheint wieder und geht über die Bühne, verläßt dieselbe jedoch wieder, nachdem sie einige Zeit auf ihr umhergeirrt. Luna ist auf's Äußerste bestürzt. 19. Szene: Pan tritt als Sieger auf. Er erklärt die geheimnisvollen Schritte der Nacht, erklärt, warum die Synagoge gestorben und berichtet, daß nun der Fabelgott Pan dem wahren Gott Pan Platz mache. Während die Apostasie noch zweifelt, tritt die Glaubenshingabe auf und feiert das große Geheimnis, das im Garten der Kirche, dem neuen Paradies, hinter Weihrauchwolken sich vollzieht. 20. Szene: Ein Kind erscheint im Garten neben einer Quelle, es trägt ein Kreuz; Pan weist darauf hin, daß Alles, was bisher in der Welt geschehen, nur Schatten und Vorbilder der großen Zukunft gewesen, die mit der Urzeit wieder zusammentreffen wird. 21. Szene: Das Zelt erscheint wieder, aus welchem Pan in der Eingangsszene hervorgetreten; in demselben ist ein geopfertes Lamm sichtbar; ebenso erscheint die Wolke wieder, in welcher Luna herabgestiegen; sie birgt unter Blumen ein weißes Lamm. Pan nennt jenes das Opfer Abels und sagt, daß er selbst das geopfert Lamm sei; das unbefleckte weiße Lamm sei jene, die ohne Makel gewesen vom Anfang ihres Lebens. Das Heidentum glaubt jetzt, während die Apostasie noch zweifelt. Pan macht das Heidentum zum Erben des Besitzes, welchen das verkehrte Judentum verloren und ladet seine Braut ein, mit ihm emporzusteigen in die Wolken. Luna preißt die menschliche Natur, preißt sich glücklich, daß sie emporsteigen darf über die Regionen

<sup>1)</sup> Die bekannnten Worte, die (nach Plutarch, de def. orac. c. 17) ertönten, als die Orakel verstummt. Der Kaiser Tiberius ließ Nachforschungen halten; die Christen deuteten diese Worte auf den Tod des Erlösers.

des Mondes, zu den Palästen eines höheren Reiches: Sie erhebt sich dann mit Pan, so wie sie einst herabgekommen. Zum Schlusse rufen alle Anwesenden: Göttliches und menschliches Wissen vernichten die irrtümliche Auffassung vom fabelhaften Gott Pan durch den Glauben an den wahren Gott Pan.

Fragen wir nach dem Hauptinhalt dieses Sakramentspielles, so stellt sich uns derselbe dar als Weg der Vollendung durch Arbeit und Leiden. Die Vollendung und Berklärung der menschlichen Natur, bewirkt durch den wahren Gott Pan, durch seine Lehren, seine Arbeiten, seine Leiden und seinen Tod ist der Grundgedanke des Stückes. Die Hindernisse, die sich der Vollendung in den Weg stellen, Hindernisse von Seiten des Teufels, von Seiten der treulosen Welt und von Seiten der Luna selbst, bilden die Verwicklung der Handlung. Die Lösung geschieht hier mehr als in einem anderen Stücke durch die Hauptperson allein, denn die Einfalt, noch dazu die heitere Rolle des Stückes, steht nur wie ein unschuldiges Adoptivkind an der Seite Pans. Alle übrigen Personen des Spieles sind, die einen mehr die andern weniger, dem großen Werke der Vollendung hinderlich. Luna hat Hirten, die ebenso feig als treulos sind, sie selbst ist unbeständig, geht kaum einen Schritt, ohne neuerdings von Pan durch große Dienste gedrängt zu sein. Sie vergißt fast ihre Heerden, die ohnehin im Weltherrn einen kalten, indifferenten Oberhirten haben, unter welchem das Heidentum und das Judentum, sowie die Apostasie dem Feinde der Heerden, dem Teufel, nicht nur keinen Widerstand leisten, sondern ihm sogar Mut machen durch ihre Feigheit. Die Nacht, die Naturseite des menschlichen Wesens, die durch düstere Fantasien und verdorbene sinnliche Neigungen mit der Finsternis des Abgrunds verwandt und verbündet ist, spielt eine höchst zweideutige Rolle und stellt sich immer wieder auf die Seite des Teufels. Daß die Idolatrie und die Synagoge ihren Männern folgen und die Bosheit der Einfalt Alles zum Troß tut, ist selbstverständlich. Die Glaubenshingabe und das Kind, welche die Heilswahrheit und die Heilmittel darstellen, üben auf den Gang der Handlung keinen Einfluß, sie sind Pan's Gefolge, von ihm beschützt und geführt.

Die Vollendung der Luna, der menschlichen Natur, die nach so mannichfaltigen mißlungenen Versuchen erst der Selbstaufopferung Pan's gelingt, ist also zunächst das Werk Pan's, das Werk seiner Liebe und Gnade, indem er ja in der Zeit des Naturgesetzes die Menschen als Jäger, in der Zeit des mosaischen Gesetzes als Hirt seines Volkes Israel zu gewinnen suchte, sie aber erst durch seinen Opfertod gewann.

Nachdem er seine Liebe durch seinen Tod gezeigt, war seine Aufgabe vollendet, er zieht in den Himmel ein und nimmt die menschliche Natur mit hinauf; seiner Himmelfahrt und der Aufnahme der unbefleckten Gottesmutter folgt dann auch die Himmelfahrt der übrigen durch Pan's Tod geretteten Menschen.

Die zweite Hauptperson des Stückes, Luna, die mit ihren Veränderungen, der Zu- und Abnahme ihres Lichtes eine passende Vertreterin der menschlichen Natur ist, wird nur durch Pan's übergroße Liebe

seiner wert gemacht. Ihre dreifache Erscheinungsweise als Gestirn, Jägerin, Kohle des Abgrunds, ist eine ernste Mahnung an die Seele; aus den Wirrsalen und Nächten des Lebens steigt sie entweder als Gottes Braut zum Himmel auf, oder sie versinkt durch ihre Schuld in den Abgrund. Diese Auffassung Calderon's von der menschlichen Seele und ihren Schicksalen hängt eng zusammen mit seiner Auffassung des Universums, der Natur, dieser großen Hülle der sichtbaren Welt, die so zu sagen, des Menschengeschlechtes Kleid und Haus ist. Calderon teilt die Welt in drei Teile, die himmlischen Gebäude der oberen Sphäre, das untere Weltgebäude und den finsternen Abgrund in der Tiefe. Der zweite ist nur ein Abglanz der Schönheit des ersteren, der dritte sendet seine Schatten empor in den zweiten. Die Welt der reinen Lustregion, wo Gott, die Sonne der Sonnen,<sup>1)</sup> tront, ist durch die Gestirnwelt von der Erde getrennt; die Welt der Sterne, die sich unten in den Blumen wieder spiegelt, ist der Saum, der Besatz des Himmels, die Vormauer des Empyreums,<sup>2)</sup> wo das Licht in seinem Vollglanz herrscht. Unten liegt dieser Region des ewigen Wachens und reinen Denkens gegenüber die halb in Dämmerung begrabene zweite Welt, deren höchste Punkte die Sterne sind; diese zweite Welt ist die Region eines halb unbewussten Seins, sie reflektirt die Wahrheit, weiß aber nicht, ob sie dieselbe als Traum hat in ungesundem Wachen, oder als Realität in nicht gutem Schlafe.<sup>3)</sup> Diese Welt ist wol dem Chaos entfliegen, aber seit sie ihre Paradieseschönheit eingebüßt, sucht das Chaos sich wieder einzudrängen in Kälte und Sturm und Erdbeben; jede Nacht führt sie gewissermaßen in den chaotischen Zustand zurück. Mit Mühe schwingt sich die durch Körperbande an die Natur gefesselte Seele empor aus dieser Welt, immer kleben ihr die Mängel ihres menschlichen Seins an, und so ist sie dem Monde vergleichbar, der leuchtet, aber in der Nacht. Die Nacht ist nach Calderon ein Abbild der ursprünglichen Finsternis des Chaos, ein Reflex der ewigen Nacht des Abgrunds. Sie symbolisiert dieses irdische Schlaf- und Traumleben, aus dem wir dereinst zum wahren Leben erwachen. Die Nacht ist der Saum des Abgrunds, sie liest aus den Pflanzen und Blumen die betäubenden Säfte, die das geistige Leben durch Betäubung der Sinne lähmen und hinabziehen in die Tiefe. Man sieht aber in der Nacht, die durch ihre Sternennwelt auch die obere Region deutlich erkennen läßt in ihrer einsamen Stille, auch nach den Reflex des Empyreums. Er strengt sich an auf dem blauen Felde die goldenen Buchstaben zu lesen, die mit ungleichen Zeichen bald Günst bald Ungünst bringen; er sucht den Einfluß der Sternennwelt kennen zu lernen. Nicht in fatalistisch-magischer Weise wirken nach Calderon die Sterne auf die Natur und den Menschen ein, sondern der Einfluß derselben geht zunächst auf das sensitive Leben, die Empfindung, das Gefühl; die alte Astrologie nimmt bekanntlich einen zwingenden Einfluß auf das vege-

<sup>1)</sup> El mayor dia de los dias. VI 87.

<sup>2)</sup> Las órdenes militares. I 101.

<sup>3)</sup> Quien hallará mujer fuerte? V 139.



tative, sensitive und sogar auf das geistige Leben an. Dem gegenüber betont Calderon an zahlreichen Stellen seiner Werke, daß die Gestirne den Sterblichen die Willensentscheidung frei lassen. Als Pan die Nacht, die er vorher als schöne Nacht gefeiert, in ihrer Treulosigkeit, kennen gelernt, wirft er ihr, der „ehrlosen Diebin des halben Lebens,“ ihre magischen Werke vor, durch welche sie das vegetative und mittelbar auch das geistige Leben lähmt. Im fruchtbaren Theffalien, wo der Mondberg ist, wird die Luna, den bezaubernden Einflüssen der Nacht sich hingebend, als Göttin verehrt, aber Pan weiß, daß er seine erwählte Braut diesen Kreisen entreißen muß, wenn sie nicht als Hekate im Leben und als Proserpina im Tode hinabsinken soll in die dritte Region, die kalte finstere Region des Abgrunds, wo keine Ordnung, sondern ewiger Schrecken wohnt.

Der Charakter der Personen des Spieles tritt durch die Handlung selbst ins Licht; das Zusammenwirken ist einheitlich und stetig; eine Person macht eine Wandlung durch, nämlich das Heidentum wird auf bessere Wege gebracht; es sieht den Unterschied zwischen dem Fabelgott Pan und dem wahren Gott in Brodsgestalt, der die Natur wahrhaft verkörpert, endlich ein, und damit den Unterschied zwischen der geträumten Vollendung pantheistischer Aspirationen und der wahren Vollendung durch göttliche Liebe.

### Schl u ß.

Viele Sakramentsspiele mögen Manchem näher stehen, als die drei soeben behandelten mythologischen Autos. Den Freund der hl. Schriften werden die biblischen Stoffe, den Liebhaber der Geschichte die Stoffe aus dem Volks- und Kriegsleben, den Theologen die dogmatischen Stoffe mehr befriedigen, dem Einen werden die moralisch-asketischen innerlichen, dem Anderen die symbolischen, an's äußere Leben anknüpfenden Stoffe mehr zusagen. Selbst unter den mythologischen Autos ist z. B. „die Zauberei der Schuld“ vielfach interessanter, indem sie geradezu hineinführt in das Nachtgebiet der Seele, wo die Sünde den Kontakt mit der Natur und der finsternen Geisterwelt vermittelt. Umgekehrt führt eines der beiden „Psyche und Cupido“ betitelten Autos zu den lichten Höhen empor, wo die mystische Vereinigung zwischen der Seele und Gott sich vollzieht in geistiger Liebe. Unsere Auswahl hat jedoch ihre Vorzüge: Freudiges Schaffen im „Göttlichen Orpheus“, schmerzliches Dulden „im Labyrinth der Welt“ und gnadenreiches Vollenden im „Wahren Gott Pan“ verhalten sich wie eine Trilogie; denn die Freude über die Schönheit der göttlichen Werke, der Schmerz über die störende Schuld, das Streben nach Vollkommenheit rufen uns zu: Erkenne Gott, liebe Gott und diene ihm, so erreichst du das Ziel deines Daseins.

Einen Einwand möchten wir zum Schlusse noch zurückweisen. Man sagt: Die ganze heidnische Götterlehre, in ihrem Grund und Wesen pantheistisch, ist eben deshalb kein guter Unterbau für christliche Geheimnisselehren. Allerdings ist das Heidentum losgelöst von der Verehrung des wahren Gottes; es ist zuerst im Herzen, dann im Verstande beeinflusst von den Naturgewalten, hinter denen geistige Gewalten stehen, die alles andere eher sind, als Gott. Aber während Verblendung den Menschen hineinzog in den Kreis des Naturlebens, suchte der menschliche Geist immer noch nach dem wahren Gott; denn des Menschen Herz muß ihn suchen. Gab sich also der Mensch der Natur, und durch sie den Mächten des Abgrunds hin, so zog ihn doch noch die ewige Liebe an, und ihre Strahlen leuchteten hinein in die Finsternis. Mag also bei der Mythenbildung das natürlich-pantheistisch-dämonische Element noch so sehr thätig gewesen sein: Die Welt ist einmal ein Abganz der Herrlichkeit des wahren Gottes; sogar der Geist, der stets verneint, übt sein Geschäft am Positiven und äfft den wahren Gott nach. Darum ist bei den Mythen nicht blos ein historischer wahrer Kern und ein subjektives Suchen nach Gott vorhanden, sondern es läßt sich auch das durch die Umhüllung des Pantheismus leicht erkennen. Mag das Heidentum die Gottesidee zur Tierwelt hinabgezogen, im falschen Humanismus verhüllt, in dämonischer Theurgie verzerrt haben in den drei Stufen seines Lebens: <sup>1)</sup> hinter dem stierköpfigen Minotaurus, dem bocksfüßigen Pan, hinter der sehr widernatürlichen, ja unmenschlichen Götterwelt und hinter dem Spuck gewisser Culte und Mysterien leuchtet eine große Wahrheit hervor: Die Sehnsucht nach dem höchsten Gute ist angeboren. Wird also der falsche Traum von der Wesenseinheit mit Gott vermieden, und Gott als freier Schöpfer, als liebender Urgrund aufgefaßt, so läßt sich alles wahrhaft Große, was in dem Gottsuchen des Heidentums liegt, für die Darstellung der Wahrheit verwenden. Vollendung, Verklärung, ja in gewissem Sinne Vergöttlichung der Natur durch Gottes freie Gnade ist nicht nur erlaubt, sondern geboten; nur die vom Dämon attentierte Gottgleichheit ist als ein leerer Traum zurückzuweisen. Calderon brauchte also nur die Freiheit an die Stelle der Notwendigkeit, die weise liebende Vorsehung des persönlichen Gottes an die Stelle der unerbittlichen blinden Fatums treten zu lassen, und der ganze Inhalt eines Mythos trat aus dem Gebiete des dämonisch-physiischen Lebens in das des göttlich-ethischen über. Hiedurch ist allerdings nicht eine antike Schicksalstragödie gegeben, sondern das menschliche Leben ist mit dem göttlichen, das physiische mit dem geistigen, das phantastisch-träumerische mit dem historisch-wirklichen in der Weise vereinigt, daß jedesmal die niedere Ordnung sich als Grundlage, Vorbereitung und Bild zur höheren verhält. Beide durchdringen sich und schlingen sich ineinander, ohne

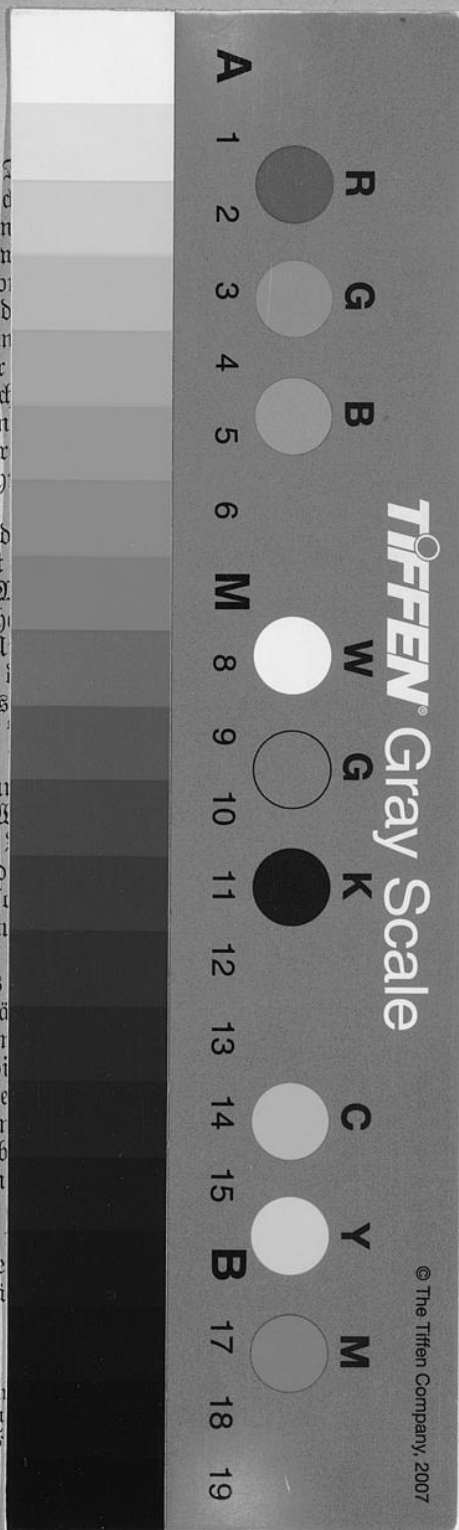
<sup>1)</sup> Auch im Leben des Menschen führt der Pantheismus durch Vertierung in der Jugend und heuchlerischen Idealismus im kräftigen Alter zu Dämonismus (Spiritismus u. dgl.) im hilflosen späteren Lebensalter, während der wahre Weg durch heilige Freude und heilsamen Schmerz zu seliger Vollendung hinausleitet.

Einen  
 Man jagt: Die pantheistische  
 heimnislehren  
 ehrung des n  
 beeinflusst vor  
 die alles and  
 Menschen hin  
 Geist immer  
 muß ihn juch  
 den Mächten  
 an, und ihr  
 bei der My  
 noch so sehr  
 Herrlichkeit d  
 sein Geschäft  
 ist bei den I  
 jektives Such  
 durch die U  
 Heidentum i  
 Humanismus  
 drei Stufen  
 bocksfüßigen  
 Götterwelt in  
 eine große W  
 angeboren.  
 Gott vermied  
 aufgefaßt, in  
 des Heidentu  
 Vollendung,  
 durch Gottes  
 die vom Dä  
 zurückzuweisen  
 der Notwendig  
 an die Stelle  
 der ganze Ir  
 physischen Leb  
 nicht eine an  
 ist mit dem  
 träumerische  
 mal die niede  
 höheren verhä

<sup>1)</sup> Auch  
 der Jugend in  
 (Spiritismus u  
 durch heilige T

noch zurückweisen.  
 Grund und Wesen  
 für christliche Ge  
 löst von der Ver  
 dann im Verstande  
 ze Gewalten stehen,  
 d Verblendung den  
 chte der menschliche  
 des Menschen Herz  
 tur, und durch sie  
 och die ewige Liebe  
 sternis. Mag also  
 dämonische Element  
 al ein Abglang der  
 stets verneint, übt  
 dott nach. Darum  
 Kern und ein sub  
 äßt sich auch das  
 innen. Mag das  
 ogen, im falschen  
 zerrt haben in den  
 i Minotaurus, dem  
 ja unmenschlichen  
 Mysterien leuchtet  
 in höchsten Gute ist  
 Wesenseinheit mit  
 Liebender Urgrund  
 in dem Gottsuchen  
 wahrheit verwenden.  
 tlichkeit der Natur  
 dern geboten; nur  
 ein leerer Traum  
 iheit an die Stelle  
 persönlichen Gottes  
 n zu lassen, und  
 ete des dämonisch  
 edurch ist allerdings  
 is menschliche Leben  
 t, das phantastisch  
 vereint, daß jedes  
 itung und Bild zur  
 ch ineinander, ohne

is durch Vertierung in  
 lter zu Dämonismus  
 rend der wahre Weg  
 dung hinaufleitet.





zusammenzuströmen. Wie Natur und Gnade, zwei Reiche, gesinnbildet werden durch die höhere und niedere Welt, die im Gebiete der Sterne sich berühren: so ist in den Sacramentsspielen Calderons Mythos und sinnliches Leben, vergängliches und wandelbares Sein mit dem Ewigen, Bleibenden, Gottähnlichen verbunden. Darum sind sie uns Führer „zur lichten Ruhe, ewiger Glückseligkeit“, <sup>1)</sup> zu jener Ruhe, nach welcher den heil. Augustin verlangt: <sup>2)</sup> „Gebe mir Flügel die Zeit, gebe mir Federn der Wind, damit ich fliege, bis ich sie erreiche!“ Ja:

Deme alas el tiempo, deme  
Plumas el viento, con que  
Hasta que le alcance vuele!

---

<sup>1)</sup> El pastor fido. III. 347.

<sup>2)</sup> No hay instante sin milagro. V 306.

