

# **Spanien und Calderón in Frankreichs Klassik und Klassizismus**

**Strosetzki, Christoph**

First published in:

Hausmann, Frank-Rutger; Miething, Christoph; Zimmermann, Margarete (Hrsg.): "Diversité, c'est ma devise" : Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts ; Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag. Paris Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994, S. 493-507

© 1994 PFSCCL

# Spanien und Calderón in Frankreichs Klassik und Klassizismus

Christoph Strosetzki  
(Münster)

Die Bewertung der spanischen Literatur ist im Frankreich des 17. Jahrhunderts ebenso zwiespältig wie es die politischen Beziehungen waren. Frankreich war noch die bedrohliche Umklammerung durch den Habsburgerkaiser Karl V. in schlechter Erinnerung, als Spanien unter dem König Philipp IV. den Versuch unternommen hatte, seiner bereits abnehmenden Bedeutung in der Welt durch militärische Aktivitäten im Dreißigjährigen Krieg gegenzusteuern. Frankreich erklärte dem deutschen Kaiser und Spanien 1635 einen Krieg, mit dessen Beendigung durch den Pyrenäenfrieden 1659 Spanien seine europäische Vormachtstellung endgültig verlor. Es folgten weitere kriegerische Auseinandersetzungen zwischen beiden Ländern, bis im Spanischen Erbfolgekrieg von 1701 bis 1714 Philipp von Anjou, der Enkel des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV., seine Ansprüche auf den spanischen Thron durchsetzte. Nunmehr ergaben sich aus der familiären Verbindung ab 1733 militärische Bündnisse zwischen Frankreich und Spanien.

Am französischen Hof gab es schon zuvor zwei Persönlichkeiten spanischer Herkunft: Anna von Österreich, eine spanische Habsburgerin, die 1615 mit Ludwig XIII. vermählt wurde und von 1643 bis 1651 Regentin für den minderjährigen Ludwig XIV. war, und Maria Theresia, die Tochter Philipps IV., die Ludwig XIV. 1660 heiratete<sup>1</sup>. Ihnen ist am Hof und über den Hof hinaus eine Zunahme des französischen Interesses an Spanien nach 1643 und in den Jahren nach 1660 zu verdanken<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zur Mitgift und zu finanziellen Hintergründen: Heinz Duchhardt, *La época del Absolutismo*, Madrid: Alianza 1992, S. 38.

<sup>2</sup> "Sous Louis XIII ce fut le tour de l'Espagne. D'impopulaire qu'elle était depuis la Ligue, où ses troupes avaient occupé Paris, elle devint tout d'un coup à la mode. La jeune reine que Madrid nous envoyait, fit le miracle. Avec Marie de Médicis, l'Italie avait fini son règne, avec Anne d'Autriche l'Espagne commença le sien". Edouard Fournier, "L'Espagne et ses comédiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle", in: *Revue Hispanique* XXV, 1963, S. 19-46, hier: S. 21; vgl auch: G. Lanson, "Etude sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle (1600-1680)", in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* VIII, 1896, S. 45-70, hier: S. 63.

War Italien das führende Land in der europäischen Renaissance und Spanien das Land des Goldenen Zeitalters, so schien es in Frankreich gemäß dem mittelalterlichen und humanistischen Schema der "translatio imperii" ganz natürlich, daß Frankreich mit seinen militärischen Erfolgen über diese beiden Länder auch eine Führungsrolle in der Literatur zu übernehmen hatte. War Spaniens universale Hegemonie mit dem Katholizismus verbunden, stützte sich Frankreich auf die universale Geltung der Vernunft<sup>3</sup>. Diese wird mit der Klassik verbunden, der gegenüber der Barock phantastisch, irrational, mystisch, klerikal und spanisch erscheint.

Im französischen Spanienbild des 17. Jahrhunderts ist die Politik also eng mit der Religion verbunden. Spanien unterstützte die Gegenreformation und stand auf der Seite des Katholizismus und des Papstes. So gab es in Frankreich eine ultramontane, Port Royal feindlich gesinnte Fraktion, die den Barock ebenso wie die römischen und spanischen Ergebnisse des gegenreformatorischen Konzils von Trient annahm, während Port-Royal dem Tridentismus eine neue, mit klassischen Werten vereinbare Wendung geben wollte<sup>4</sup>.

Die Vorstellungen, die über Spanien verbreitet waren, beschränkten sich auf Alt-Kastilien, die Mauren und die Einwohner der kanarischen Inseln mit ihren Papageien. 1608 erschien eine emblematische Karikatur, die die wichtigsten Vorurteile zusammenfaßte: "L'Espagnol est un diable chez lui; un loup à table; un cochon dans sa chambre; un paon dans la rue; un renard avec les femmes; un lion au quartier; un lièvre au combat et un agneau s'il est tombé prisonnier"<sup>5</sup>. So sehr man sich auf der einen Seite über die Spanier

---

<sup>3</sup> "En France naît une culture nationaliste et patriotique, souvent chauvine, qui se veut universelle: ses valeurs étant celles de la raison, se veulent par elles-mêmes universelles en face de l'autre universalisme que revendiquent les valeurs du baroque, religieuses, supranaturelles, universelles elles aussi, mais en écho sur terre d'un au-delà salvateur". Bernard Chédozeau, *Le Baroque* (Coll. Nathan-Université), Paris 1989, S. 230.

<sup>4</sup> Ebd., S. 18.

<sup>5</sup> Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage, du baroque espagnol au classicisme français*, Genf 1983, S. 108.

lustig machte, so sehr betrachtete man sie als Rivalen, deren Art zu sprechen und sich zu kleiden man sogar imitierte<sup>6</sup>.

Ebenso uneinheitlich war die Haltung gegenüber dem Barock. Nach einer Phase des Zögerns hielt man den Barock zunächst für italienisch, katholisch, dann für spanisch und österreichisch. Schließlich verwarf man ihn aus einem erwachenden Patriotismus heraus. Das Vorhandensein der ultramontanen, prorömischen und hispanophilen Tendenzen von 1640 bis 1650 erklärt Werke mit barocken Zügen. Dennoch gibt es keine barocke Kunst wie in Italien, sondern nur isolierte barocke Elemente, die bald zugunsten einer klassischen Weltsicht infrage gestellt werden<sup>7</sup>. Zu den Charakteristika des Barocken in Lyrik, Theater und Predigt zählt Chédozeau die Vorliebe für Übertreibung, das Eingreifen des Übermenschlichen und Wunderbaren und die Provokation der Leidenschaften des Rezipienten. Dem entgegen die Klassik mit Verinnerlichung und Distanzierung<sup>8</sup>. Während sich die barocke spanische 'comedia' an ein breites Publikum wende, richte sich die französische klassische Tragödie an eine höfische und städtische Elite<sup>9</sup>.

An die Höflinge wandten sich auch die Jesuiten mit ihrer Kanzelrhetorik und ihren erzieherischen Anstrengungen in den Jesuitenkollegien. So entstand jene französische Opposition von rhetorischen Stilen, deren Geschichte M. Fumaroli aufgearbeitet hat<sup>10</sup>. Die jesuitische "rhétorique des peintures" war mündlich, effektiv, theatralisch und für ein höfisches 'public de sermon' geeignet<sup>11</sup>. Ihr stand als krasser Gegensatz der am Parlament orientierte Stil gegenüber, der sich nicht primär am Ornat, sondern an Inhalt und Klarheit orientierte. Beide Stile gehen auf Asianismus und Attizismus zurück und finden sich im Gegensatz von barockem und klassischem Stil wieder. Der barocke, von jesuitischer Religiosität geprägte Stil hat sich daher in den

---

<sup>6</sup> Edouard Fournier, "L'Espagne et ses comédiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle", in: *Revue Hispanique* XXV, 1963, S. 19-46, hier: S. 23; Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage, du baroque espagnol au classicisme français*, S. 120f.

<sup>7</sup> Bernard Chédozeau, *Le Baroque*, S. 20.

<sup>8</sup> Ebda., S. 94, 116f., 235.

<sup>9</sup> Alexandre Cioranescu, "Le Baroque et la Comedia", in: *Numéro spécial de la Revue XVII<sup>e</sup> siècle*, 1988, 3, sur le Siècle d'or espagnol, S. 289-294, hier: S. 289.

<sup>10</sup> Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980.

<sup>11</sup> Ebda., S. 257-259.

Kreisen des Pariser Parlaments nicht durchgesetzt, während er im Volk und am Hof im Umfeld von Anna von Österreich Anhänger fand. Chédozeau charakterisiert ihn durch "l'adresse au peuple par l'appel à l'image et à la vue, à l'ouïe, plus que par l'appel à l'intellect; une dévotion très affective et imaginative, jugée facilement 'démonstrative' et 'expressionniste'"<sup>12</sup>.

Der Stil des Parlaments dagegen war unter den Anhängern der gallikanischen Kirche und bei den Jansenisten Port Royals verbreitet. Für Port Royal schrieb Pascal seine Angriffe gegen die Jesuiten. P. Nicole lehnte das barocke Theater ab, da es beim Zuschauer jene schlechten Leidenschaften hervorrufe, zu denen er natürlicherweise neige, wenn er nicht im Sinne des Augustinismus die Gnade habe, zum Guten ausgewählt zu sein<sup>13</sup>. Nicole lehnt die jesuitische Rhetorik ebenso ab wie das mit ihr verknüpfte barocke Theater und vertritt cartesianische Klarheit<sup>14</sup>. Vor dem Hintergrund aller angedeuteten philosophischen, religiösen, nationalen und politischen Auseinandersetzungen ist die Wirkung Calderóns in Frankreich zu verstehen.

Die Chronologie der europäischen Wirkungsgeschichte Calderóns von 1642 bis 1799, wie sie Henry W. Sullivan aufgestellt hat<sup>15</sup>, und das ausführlich kommentierte bibliographische Verzeichnis von Ana María Martín zeigen, daß die französischen Adaptationen, Übersetzungen und Kommentierungen Calderóns zahlreich sind, daß aber der Schwerpunkt auf oberflächliche Liebeskomödien gelegt wird, während die zugrundeliegende Thematik unbeachtet bleibt<sup>16</sup>. Diese Betrachtungsweise blieb in der Geschichte der Wirkung Calderóns bis zum 19. Jahrhundert konstant. Bereits im 17. Jahrhundert wurde in Poetiken und geschichtlichen Darstellungen häufig der Unterschied zwischen dem französischen und spanischen Theater

---

<sup>12</sup> Bernard Chédozeau, *Le Baroque*, S. 17.

<sup>13</sup> Ebda., S. 109.

<sup>14</sup> "En revanche, les condamnations nicoliennes ont puissamment contribué à effacer l'esprit du théâtre baroque en infléchissant le sens de l'intériorisation vécue par le spectateur. Avec le théâtre classique, très distanciateur, l'art dramatique acquiert son autonomie esthétique; [...] C'est au théâtre classique que la séparation 'baroque' de la scène et de la salle est fondée". Ebda., S. 114.

<sup>15</sup> Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge 1983, S. 416-428.

<sup>16</sup> Ana María Martín, "Ensayo bibliográfico sobre las ediciones, traducciones y estudios de Calderón de la Barca en Francia", in: *Revista de Literatura* 17, n° 33.34, enero-junio 1960, S. 53-100.

thematisiert. Bezugspunkt war dabei wegen des klareren Aufbaus und der geringeren Bedeutung des spezifischen Volkskolorits eher Calderón als Lope de Vega<sup>17</sup>. Noch im 18. Jahrhundert traute Linguet Lope de Vega zu, mehr als 2200 und Calderón 1500 Stücke geschrieben zu haben. Wenngleich in seinen Augen dem spanischen Theater die Perfektion fehlt, sehe man doch "à travers les bizarreries du caprice le plus singulier [...] des étincelles du génie le plus admirable"<sup>18</sup>.

Grundlagen der "doctrine classique" Frankreichs sind nach der Poetik des Aristoteles Vernunft und Ordnung sowie die Berücksichtigung der drei Einheiten: des Ortes, der Zeit und der Handlung. "Honnêteté", "bienséance" und "vraisemblance" bilden nach den Kriterien von "bon sens" und "bon goût" die Maßstäbe. Ohne diese Regeln erschienen große Werke unmöglich. Dies belegt François Bertaut, der Calderón 1659 besuchte. Er berichtete, Calderón sei unwissend und die Regeln der dramatischen Kunst seien in Spanien weitgehend unbekannt<sup>19</sup>. Da sich die spanischen Stücke nicht an der "doctrine classique" orientierten, könnten sie nicht als literarische Kunstwerke gelten, zumal sie selbst erfundene Originale seien und kein vorgegebenes Modell imitierten<sup>20</sup>.

Dennoch war die Bedeutung der spanischen Literatur in Frankreich nicht gering<sup>21</sup>. Für Ana María Martín ist das spanische Theater "el maestro y precursor de todo el teatro europeo" und in Frankreich eine der wichtigsten Quellen<sup>22</sup>. Dem entgegnet van Tieghem, daß der Einfluß zwar verbreitet,

---

<sup>17</sup> Martin Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München 1974, S. 94f., 113.

<sup>18</sup> Simon N. Henri Linguet, *Le théâtre espagnol*, T. I, Paris: Hansy 1770, S. XIIIf.

<sup>19</sup> Franzbach, *Untersuchungen*, S. 112; Jean Claude Suc, *Les premières comédies françaises imitées de Calderón. Débuts d'une vogue théâtrale lancée par d'Ouville (1639-1651)*, Thèse Lyon 1981 (maschschr.), S. 308; Alexandre Cioranescu: "Calderón y el teatro clásico francés", in: *Estudios de Literatura española y comparada*, 1954, S. 137-195, S. 139.

<sup>20</sup> Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage*, S. 258ff.

<sup>21</sup> Suc, *Les premières comédies*, S. 32ff.; Luis Cortés Vázquez, "Influencia del teatro clásico español sobre el francés: Calderón de la Barca y Thomas Corneille", in: Alberto Navarro González (Hrsg.), *Estudios sobre Calderón*, Actas del coloquio calderoniano (Acta Salmanticensia: Estudios Filológicos; 199), Salamanca 1985, S. 19.

<sup>22</sup> Ana María Martín, "Ensayo bibliográfico", S. 53.

jedoch oberflächlich sei<sup>23</sup>. Menéndez y Pelayo geht weiter: "De Francia no hablemos porque allí no se ha hecho más que traducir algunas obras de Calderón y hacer estudios ligerísimos, más bien escritas con brillantez francesa que con verdadera profundidad"<sup>24</sup>. Unabhängig von der Frage, was Frankreich Calderón verdankt, betont Franzbach, daß Calderóns Theater seine Verbreitung über ganz Europa Frankreich verdanke<sup>25</sup>. Hat also die oberflächliche Beschäftigung mit den Werken Lope de Vegas, Calderóns und Tirso de Molinas geschadet oder wurde die französische Rezeption spanischer Literatur zur Grundlage für die europaweite Beschäftigung mit dem Theater Calderóns?

Der sich auf die "doctrine classique" berufenden Ablehnung des barocken spanischen Theaters jedenfalls steht die Tatsache gegenüber, daß in Paris und in der französischen Provinz Komödien Calderóns mit großem Erfolg aufgeführt wurden<sup>26</sup>. Alexandre Cioranescu nennt 22 Übersetzungen bzw. Imitationen von 10 Theaterstücken Calderóns, die zum großen Teil zwischen 1641 und 1660 erschienen. Erfolg und Geringschätzung sind auch vor dem Hintergrund der "Querelle des Anciens et des Modernes" zu sehen. Davon zeugt die Unschlüssigkeit François de Callières, der einerseits Lope de Vega zum Vorreiter der Modernen macht, andererseits aber die Spanier kritisiert, verworren, unverständlich und maßlos übertrieben zu sein<sup>27</sup>.

Nicht der philosophische, sondern der unterhaltende Calderón stand im Zentrum der Rezeption. Dies belegt die Tatsache, daß Boisroberts Bearbeitung von *La vida es sueño*, *La vie n'est qu'un songe* (1657), das einzige

---

<sup>23</sup> Philippe van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Paris 1961, S. 50.

<sup>24</sup> Martín, "Ensayo bibliográfico", S. 53.

<sup>25</sup> Franzbach, *Untersuchungen*, S. 117.

<sup>26</sup> Cioranescu, *Le masque et le visage*, S. 265: "Quant à la comedia, elle a été suffisamment dédommée du dédain des critiques par les réalités statistiques"; Franzbach, *Untersuchungen*, S. 113: "Dieses Verdikt [Bertauts] erschien, als bereits über vierzig Bearbeitungen calderónscher Stücke in Frankreich zirkulierten"; Van Tieghem, *Les influences étrangères*, S. 49: "Les pièces espagnoles étaient déjà bien connues par les traductions ou les adaptations qu'en faisaient nos auteurs, lorsqu'en 1660 une troupe de comédiens espagnols dirigée par Joseph de Prado vint jouer à Paris, au Petit Bourbon et à l'Hôtel de Bourgogne".

<sup>27</sup> Cioranescu, *Estudios*, S. 185, 146f.

philosophische Stück von Calderón war, das in der Klassik imitiert wurde. Daß man sich im Bereich der Komödie eher an Spanien orientieren konnte, liegt nicht zuletzt daran, daß für die Tragödie die aristotelischen Regeln strenger waren. Die erste französische Imitation einer spanischen Komödie wird 1635 von Rotrou vorgelegt, es folgen weitere. Von 1640 bis 1648 ist die Hälfte der gedruckten bzw. aufgeführten Komödien in Frankreich aus spanischen Vorlagen imitiert; davon wiederum stammt die Hälfte von Calderón de la Barca. In den Jahren von 1640 bis 1660<sup>28</sup> beschäftigten sich die Brüder Le Métel (Boisrobert und d'Ouville), Brosse, Scarron, Lambert, Thomas Corneille, Quinault und einige andere<sup>29</sup> mit seinen Stücken und adaptierten sie für das französische Publikum. D'Ouville behält den Handlungsablauf der spanischen Vorlagen bei, ersetzt aber z.B. in *L'Esprit follet* und *Fausses Vérités* spanische Namen durch französische, während Scarron z.B. in *Jodelet* die spanische Namensgebung meist beibehält. Ob eine Übertragung des Lokalkolorits oder der Charakter des Exotismus bevorzugt wird, immer wird der Versuch unternommen, die Handlung zu straffen und zu vereinheitlichen<sup>30</sup>.

Für *L'Inconnue* (1655) von François le Métel de Boisrobert war Calderóns *Casa con dos puertas mala es de guardar* die Quelle, deren Dialoge und deren lange Expositionserzählung er kürzte und straffte. Er strich häufige Szenenwechsel, um sich der Einheit des Orts zu nähern, die er allerdings nicht erreicht. Die Handlung bleibt, abgesehen von der Einfügung zweier aus Calderóns *La dama duende* übernommener und der Streichung anderer Szenen, unverändert. Dennoch wirkt sie farbloser, da der Imitator mit Rücksicht auf das französische Publikum das im Original zentrale Motiv der gefährdeten Ehre ausgeklammert hat<sup>31</sup>.

Le Métel d'Ouvilles *L'Esprit follet* aus dem Jahr 1642 ist Calderóns *La dama duende* nachgebildet. Schon Calderón verlieh seinem Stück Aktualität

---

<sup>28</sup> Ebda., S. 157f.

<sup>29</sup> Suc erwähnt neben ihnen: Mlle de Scudéry, d'Aubignac und Montauban, in: *Les premières comédies*, S. 28.

<sup>30</sup> Roger Guichemerre, "La francisation de la Comedia espagnole chez d'Ouville et Scarron", in: Charles Mazouer (Hg.), *Actes du colloque du CMR 17, L'Age d'or de l'influence espagnole, la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*, Paris 1991, S. 255-268, hier: S. 258, 267f.

<sup>31</sup> Fritz Tenner, *François le Métel de Boisrobert als Lustspieldichter und Vorläufer Molières*, II. Teil, Magdeburg 1913, S. 14.

durch die Erwähnung eines seiner neuen Theaterstücke in Madrid. D'Ouville übernahm den Werbetrick und warb für ein eigenes Werk. Er begnügte sich weitgehend mit einer Übersetzung, verlegte jedoch die Handlung nach Paris und berücksichtigte die drei Einheiten. Hauteroche entwarf 1684 nach dem spanischen Vorbild sowie nach d'Ouilles Werk unter Beachtung der klassischen Regeln *L'Esprit follet ou La dame invisible*<sup>32</sup>. Das Stück wurde so erfolgreich, daß die Comédie Française es von 1684 bis 1809 344 mal aufführte.

Zahlreich sind also die Werke, die sich an Calderón orientierten. Einige weitere Beispiele seien genannt: Aus *Peor está que estaba* konzipierte Brosse 1645 – möglicherweise auf Umwegen über die italienische Variation Sorrentinos *I colpati innocenti*<sup>33</sup> – das Stück *Les innocents coupables*, das ihm einen großen Theatererfolg bescherte. 1656 erschien *Les Apparences trompeuses*, ein Stück von Boisrobert, in dem er die spanische Vorlage zu einer grotesken Darstellung abwandelte. Hauteroche griff 1673 das Stück mit *Les Apparences trompeuses* noch einmal auf. *El astrólogo fingido* zog wiederum im 17. Jahrhundert drei Adaptationen nach sich: D'Ouville legte 1646/47 trotz einzelner Änderungen eine einfache Übersetzung mit dem Titel *Jodelet Astrologue* vor. Georges de Scudéry schrieb eine Adaptation, die er mit *Ibrahim ou l'illustre bassa* (1643) betitelte. Das Original und die beiden Adaptationen benutzte schließlich Thomas Corneille für sein Stück *Le feint Astrologue* von 1648.

Thomas Corneille war der 19 Jahre jüngere Bruder des bekannteren Pierre Corneille, dessen *Cid* sich an *Las mocedades del Cid* von Guillén de Castro orientierte. Thomas hatte die Schwester der Frau seines Bruders geheiratet. Beide Ehepaare lebten in unmittelbarer Nachbarschaft und pflegten Kontakt. So ist Pierre Corneilles Interesse an Spanien biographisch nicht zuletzt Thomas Corneille zu verdanken, der in sieben Komödien auf spanische Dramatiker zurückgriff<sup>34</sup>. Seine 'spanische Periode' (1647-1655), in der

---

<sup>32</sup> Hauteroche, eigentlich Noël le Breton, arbeitete zusammen mit Th. Corneille an dem Werk. 1678 wurde *La dame invisible*, 1684/5 *L'Esprit follet* veröffentlicht. Cioranescu, *Le masque et le visage*, S. 293.

<sup>33</sup> Ebda., S. 257.

<sup>34</sup> Alexandre Cioranescu, "Calderón y el teatro clásico francés", in: Cioranescu, *Estudios de literatura española y comparada*, S. 137-195; vgl. auch Vázquez, *Calderón y Corneille*, S. 17-31. Hier werden besonders *Le feint astrologue*, *Le Geôlier de soi-même*,

er sieben spanische 'Comedias' adaptierte, umfaßte acht Jahre<sup>35</sup>. Sein Stück *Les Engagements du hasard* ist von geringer Bedeutung, da vor ihm bereits d'Ouville und Boisrobert ihre Adaptationen desselben Stückes von Calderón veröffentlicht hatten. Allerdings ist Corneilles Werk eine Synthese aus zwei 'Comedias' von Calderón, aus *Los empeños de un acaso* und *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Den Grund für diese außergewöhnliche Komposition nennt er in einem Brief von 1657 an "Monsieur", mit dem höchstwahrscheinlich sein Bruder Pierre Corneille gemeint ist: er habe sich für sein erstes Werk die Freiheit genommen, Schwächen der Vorlage zu eliminieren. Da Calderón auch eine andere Komödie geschrieben habe: *Casa con dos puertas mala es de guardar*, deren Stoff verwandt sei, konnte er zugleich auch daraus schöpfen<sup>36</sup>. Schließlich betont er, von Boisroberts oder d'Ouvilles zeitlich früherer Imitation keine Kenntnis gehabt zu haben. Da er aber ein großer Bewunderer Boisroberts ist, den er "une des plus délicates Plumes de notre siècle" nennt, ist dies jedoch eher unwahrscheinlich.

Den Inhalt seines Stückes dominieren zwei Paare mit ihren Eifersuchtsverdächtigungen, die schließlich überwunden werden. Die Männer sind befreundet. Daß eine der Frauen die Schwester eines der Freunde ist, bleibt dem anderen unbekannt. Durch Verwechslungen in einem Haus mit zwei Ausgängen, in dem sich eine der Frauen verkleidet, wird jeder verdächtigt, mit dem anderen ein Verhältnis zu haben. Nach einigen Verstrickungen und Komplikationen löst sich zum Schluß die Verwirrung auf.

Die Entstehungsgeschichte des Stückes wirft ein deutliches Licht auf die Verwendung der Vorlagen. 1648 ließ Corneille im Hôtel de Bourgogne eine erste Fassung seines Stückes aufführen, die deutlich an *Los empeños de un acaso* angelehnt ist. Da sie keinen Erfolg brachte und ihn nicht zufriedensetzte, gab er keine gedruckte Fassung von ihr heraus. Seine Aufmerksamkeit fiel nun auf *Casa con dos puertas*, und so setzte er seine Komödie aus beiden Werken von Calderón zusammen<sup>37</sup>. Einerseits hielt sich Corneille in vielen Szenen an das Original und übersetzte sie einfach, an anderen Stellen läßt

---

1655; *Le Galant doublé*, 1660; *La Dame invisible*, 1685, betrachtet.

<sup>35</sup> Georg Michaelis, *Die sogenannten 'comédies espagnoles' des Thomas Corneille*, Erlangen 1913, S. 3.

<sup>36</sup> Zitiert nach Suc, *Les premières comédies*, S. 223, Anmerkung (2).

<sup>37</sup> Cioranescu, *Estudios*, S. 161; Suc, *Les premières comédies*, S. 223.

er Szenen aus oder erweitert den Umfang der Geschehnisse, die ihm wichtig sind<sup>38</sup>. Auch das Madrider Lokalkolorit übernimmt er unverändert.

Während Calderón innerhalb eines Aktes von Szene zu Szene den Ort wechselte, war dies für Corneille aufgrund der "doctrine classique" nicht möglich. Er erhöhte die Anzahl der Akte auf fünf und konnte dadurch den Schauplatz innerhalb eines Aktes beibehalten. Auch übergang Corneille einige Szenen, besonders jene mit Duellen oder entblößten Personen, und griff darauf in Dialogen und eingeschobenen Erzählungen zurück. Auf diese Weise vermied er Szenen mit wechselnden Schauplätzen, das Stück jedoch verlor an Lebhaftigkeit. Beleidigungen und Schmähungen finden sich in Corneilles Darstellung hinter Vorhängen gesprochen wieder. Episoden aus *Casa con dos puertas* füllen den vierten Akt und bringen eine zusätzlich komplizierte Verwirrung, obwohl bereits der aus *Los empeños de un acaso* entlehnte fünfte Akt ein Verwirrspiel mit versteckten Personen enthält. Diese Verdoppelung mußte im Kontext der französischen Klassik überladen wirken. Von dem Genre der Calderonianischen "comedias de capa y espada" wie auch der poetischen bilderreichen Sprache ist bei Corneille jedoch nur wenig erhalten.

Die Wortkomik Thomas Corneilles<sup>39</sup> zeigt sich besonders deutlich in der unter dem Titel *Le Galant doublé* (1660) erschienenen Adaptation von *Hombre pobre todo es trazas*. In dieser Bearbeitung geht Corneille freier als in den vorausgehenden Bearbeitungen vor. Wort für Wort nachgebildet ist nur die dritte Szene des dritten Aktes, die von der zehnten Szene der zweiten 'Jornada' ausgeht. Die geschliffenen, doppelsinnigen und komischen Worte Isabells im zweiten Akt sind von Corneille selbständig erfunden und gehen über die spanische Vorlage hinaus<sup>40</sup>. Von den 45 Abschnitten der Vorlage bleiben 27 unberücksichtigt. Ort der Handlung ist Madrid. Anders als Calderón erreicht Corneille die Einheit der Handlung, indem er die Figur des früheren Verehrers verdrängt und die listige Überreichung eines wertlosen Schmuckstückes ebenso wie die Ausplünderung Juans durch Diego streicht. Indem er jedoch auf die Armut des Protagonisten verzichtet, verliert sein Stück den Thesencharakter der Calderonschen Vorlage und wird zum bloßen Intrigenstück ohne weiteren Ideengehalt.

---

<sup>38</sup> Vázquez, *Calderón y Corneille*, S. 26ff.

<sup>39</sup> Suc, *Les premières comédies*, S. 227f.

<sup>40</sup> Georg Michaelis, *Die sogenannten 'comédies espagnoles'*, S. 164f.

Alexandre Cioranescu sucht die allgemeinen Gründe für die Beliebtheit der Calderonianischen Komödie in Frankreich, für die die genannten Adaptationen ein Anhaltspunkt sind. Zunächst fällt ihm die starke Stellung der Frauen auf. Sie seien es, die die Handlung durch ihre Pläne vorantrieben, indem sie sich versteckten oder verkleideten, um zu einem Ziel zu kommen. Die Männer hingegen blieben passiv und von den Frauen geführt. Ein weiteres Moment sei die Leidenschaft einer Liebesbeziehung, die der Motor für außergewöhnliche Handlungen sei. Da in Spanien aufgrund der gesellschaftlichen Zwänge kein freier Umgang unter Liebenden möglich sei, müßten für Verabredungen Vorwände gesucht werden. So komme es zu Hindernissen, Ausreden und raffinierten Umgehungen von Zwängen. Da die Situation in Frankreich anders und die Gesellschaft freier sei, könnten nur persönliche Gründe einem Rendezvous im Wege stehen. So erklärt Cioranescu, daß bei französischen Adaptationen die Betonung weniger auf den Verstrickungen in der Gesellschaft als vielmehr auf der Analyse und der Rechtfertigung der Gefühle und Gedanken der Liebenden, d.h. auf der psychologischen Analyse, liege. Er faßt die Bedeutung Calderóns in der Folgezeit zusammen:

Esta influencia, que había sido muy fuerte hacia mediados del siglo XVII, se mantuvo durante casi un siglo, a pesar de la oposición de principio de la crítica oficial, y prestó importantes servicios al teatro francés. [...] Gracias a ella, Marivaux y Beaumarchais encontraron su camino, pues la imitación de Calderón puso a su disposición toda una serie de fórmulas que les permitió realizar con medios propios y en acuerdo con el genio de cada uno de ellos, un nuevo género de comedias.<sup>41</sup>

Während Calderón im französischen 18. Jahrhundert erneut von den Theoretikern, nunmehr von den Aufklärern, kritisiert wurde, war er tatsächlich auf der anderen Seite Quelle für Marivaux und Beaumarchais<sup>42</sup>. Calderóns *Alcalde de Zalamea* erfuhr im 18. Jahrhundert französische Bearbeitungen von Nicolas Henri Linguet (1770), von Jean-Marie Collot

---

<sup>41</sup> Cioranescu, *Estudios*, S. 194f.

<sup>42</sup> Manuel Durán, Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid: Gredos 1976, S. 36.

d'Herbois (1778) und von Louis-François Faur (1784)<sup>43</sup>. Collot d'Herbois hat sich dabei genau an die klassischen französischen Regeln der drei dramatischen Einheiten, der 'bienséance', der 'vraisemblance' und der fünftaktigen Struktur gehalten.

Jenes negative Bild der Spanier, das von Pierre Bayle und von französischen Aufklärern wie Montesquieu und Voltaire übernommen wurde, hatte die Reiseliteratur über Spanien, insbesondere die verbreiteten *Mémoires de la cour d'Espagne* (1691) der Mme d'Aulnoy, eingeführt. Voltaire belegt in seinem *Essai sur les Mœurs* (1756) die spanische Dekadenz mit dem Hinweis auf Stolz, Eitelkeit, Faulheit und Ignoranz, die zusammen mit Inquisition und Eroberung Amerikas den wirtschaftlichen Ruin und die politische Fremdherrschaft gebracht hätten. Zwar war er nie in Spanien, behauptet aber, "on voyage en Espagne comme dans les déserts de l'Arabie"<sup>44</sup>. Die Frauen in Spanien erscheinen ihm "presque aussi renfermées qu'en Afrique"<sup>45</sup>. Daß er jedoch das arabische Afrika nicht ganz ablehnt, zeigt seine Würdigung des mittelalterlichen Córdoba, in dem die Araber Wissenschaft und Kunst pflegten, während im übrigen Europa Ignoranz geherrscht habe<sup>46</sup>. Daß Voltaire eine besondere Vorliebe für arabische, orientalische und fernöstliche Kulturen hatte, zeigen *Mahomet* oder *Zadig*.

Voltaires besonderes Interesse gilt nicht der spanischen Literatur. Immerhin gesteht er Calderón zu, "des pièces comiques fort estimées" geschrieben zu haben, die um 1600 angesichts des Verfalls des italienischen Theaters besondere Verbreitung gefunden hätten<sup>47</sup>. Er kann das spanische Theater insgesamt jedoch nicht schätzen, da es gegen den 'bon goût' der französischen Klassik verstoße. Die Mängel bei Calderón tadelt er am Beispiel von *Devoción de la Misa* im Kapitel "Arts dramatiques" seines *Dictionnaire philosophique* ebenso wie im Vorwort von *L'Héraclius Espagnol* (1762),

---

<sup>43</sup> Henry W. Sullivan, "El alcalde de Zalamea, de Calderón en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XVIII", in: Luciano García Lorenzo, *Calderón* (Actas del 'Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro'; 3, Madrid: CSIC 1983, S. 1471-1477.

<sup>44</sup> *Essai sur les Mœurs* CLXXVII, éd. Pomeau, Paris 1963, T. II, S. 633.

<sup>45</sup> Ebda.

<sup>46</sup> Ebda., T. I, XXVII, S. 397; XLIV, S. 477.

<sup>47</sup> "Car les Espagnols vers 1600 avaient acquis la supériorité dans l'empire de l'esprit et leur langue était la langue générale de l'Europe". Voltaire, *Essai sur les mœurs*, T. II, S. 850.

seiner Übersetzung von Calderóns *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, die jedoch eher ein Prosaauszug mit Handlungsresümées ist, denn oft kürzt er den Text und ändert Stil und Szenenwechsel. Die einzige von ihm exakt wiedergegebene Szene kommentiert er mit der Randbemerkung: "On voit que, dans cet amas d'aventures, et d'idées romanesques, il y a de temps en temps des traits admirables. Si tout ressemblait à ce morceau la pièce serait au-dessus de nos meilleures"<sup>48</sup>.

Voltaire versuchte festzustellen, ob Pierre Corneilles *Héraclius* (1646/47) auf Calderón zurückgegriffen hat<sup>49</sup>. Daher übersetzte er

cette farce Espagnole qu'on appelle Tragédie. Il a fallu me remettre à l'Espagnol, que j'avais près que oublié. [...] Il est bon de voir ce que c'était que ce Calderon tant vanté; c'est le fou le plus extravagant, et le plus absurde, qui se soit jamais mêlé d'écrire.<sup>50</sup>

In einem anderen Brief aus dem Jahr 1762 heißt es "Calderón est aussi barbare que Shakespeare"<sup>51</sup>. Im selben Jahr schreibt er in einem Brief, daß wahrscheinlich Corneille den Stoff von Calderón übernommen haben müsse. Calderón sei ein so extravaganter Hitzkopf, daß es unmöglich sei, daß er das Stück nicht geschrieben habe. "Corneille a mis dans les règles ce que l'autre avait inventé hors de règles"<sup>52</sup>. Den höchsten Rang jedoch nimmt für Voltaire Racine ein, der im 17. Jahrhundert so regelgeleitete und elegante Tragödien geschrieben hat, daß man ihm die Monotonie seiner Liebeserklärungen und die Schwäche einiger Charaktere verzeihen kann. Weder Lope de Vega noch Calderón oder Shakespeare seien in der Lage gewesen, Szenen wie Racine zu schreiben, die auch Sophokles und Euripides überlegen seien<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> Donald Schier, "Voltaire's Criticism of Calderón", in: *Comparative Literature* XI, 1959, S. 340-346, hier S. 345.

<sup>49</sup> Zur Bedeutung der Kontroverse um *Héraclius*: Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands and the Low Countries*, S. 103ff.

<sup>50</sup> Th. Bestermann, ed., *Voltaire's Correspondence*, Genf 1965, S. 267 (1762).

<sup>51</sup> Ebda., S. 2 (1762); vgl. auch: "J'ai voulu donner une traduction de L'Héraclius de Calderon; elle est d'un bizarre, d'un sauvage, d'un comique, et en certains endroits d'un sublime qui méritent d'être connus. C'est la nature pure, rien ne ressemble plus à Shakespeare". Ebda., S. 208 (1762).

<sup>52</sup> Ebda., S. 32 (1762).

<sup>53</sup> Ebda., S. 261 (1761).

Besonders kritisiert er die spanische Angewohnheit "d'introduire les plus basses bouffonneries dans les sujets sérieux"<sup>54</sup>. Calderóns Regellosigkeit und Extravaganz seien verantwortlich für eine Tragödie, bei der man das Lachen nicht unterdrücken könne, und der gegenüber die Märchen aus 1001 Nacht weniger kurios seien. Voltaire schließt nun von Calderóns Theaterstück auf "le génie espagnol", dessen Unvereinbarkeit mit der aufklärerischen Vernunft er durch Calderón bestätigt sieht. Dabei tritt die Vernunft der Aufklärung in die Fußstapfen der Vernunftorientiertheit der Klassik.

Voltaire hat auch selbst eine Tragödie geschrieben, deren Schauplatz Spanien ist. In *Don Pèdre, roi de Castille* (1775) kritisiert er im anarchisch erscheinenden Kastilien politische Unterdrückung und Machtmißbrauch, so daß das Werk vor allem aufschlußreich ist hinsichtlich der geschichtlichen Darstellung Spaniens<sup>55</sup>. Allgemein ist seine Haltung gegenüber Calderón und Spanien nicht zuletzt zu erklären aus seiner Ablehnung des Katholizismus, des Jesuitentums und der gegen die Toleranz verstoßenden Inquisition<sup>56</sup>.

In dem Streit um die Originalität von Calderón oder Corneille in den Werken *En esta vida todo es verdad y todo mentira* und *Héraclius* kann man heute von dem gesicherten Faktum ausgehen, daß Calderóns Werk zwölf Jahre später datiert wird als das von Corneille<sup>57</sup>. Daher wäre es denkbar, daß Calderón Corneille imitierte. Allerdings besteht nach wie vor die Möglichkeit eines "Urtextes", der zeitlich vor beiden liegt. Für diese Möglichkeit spricht, daß Calderón als Imitator französischer Werke wenig vorstellbar ist: "es sabido que Corneille conocía y admiraba el teatro español,

---

<sup>54</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, "Arts dramatiques", in: *Œuvres*, éd. Beuchot, T. 27, Paris 1829, S. 67.

<sup>55</sup> Paul Ilie, "Voltaire and Spain: the meaning of *Don Pèdre*", in: Theodore Besterman, ed., *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*; CXVII, 1974, S. 153-178. Daß auf der anderen Seite Voltaires antispansische Haltung in Spanien selbst wiederum kontrovers rezipiert wurde, liegt auf der Hand. Obwohl sein Werk importiert und durch Übersetzungen und Adaptationen verbreitet wurde, stieß es doch auf den Widerstand der Inquisition und Zensur. Vgl. Francisco Lafarga, *Voltaire en Espagne (1734-1835)*, Oxford 1989.

<sup>56</sup> Manfred Komorowski, *Das Spanienbild Voltaires*, Frankfurt a.M., Bern 1976, vgl. bes. S. 129, 161.

<sup>57</sup> Cioranescu, *Estudios*, S. 150 und ders., *Le masque et le visage*, S. 376.

mientras que no se ha probado de ninguna forma que Calderón haya conocido la lengua o a la literatura francesas"<sup>58</sup>.

So zieht sich eine durchgehende Linie von der Klassik zum Klassizismus. Zwar zeugten die Calderónschen Adaptationen im Frankreich des 17. Jahrhunderts durchaus von der Beliebtheit spanischer Vorlagen, sofern bei ihnen nicht der philosophische, sondern der unterhaltende Charakter dominierte; die Tatsache aber, daß eine Anpassung an den französischen Geschmack notwendig war und daß vor allem Intrigenstücke rezipiert wurden, zeigt, daß in der französischen Klassik ein nicht modifizierter barocker Calderón als Fremdkörper erschienen wäre. Daraus, daß dann auch im neoklassizistischen aufklärerischen 18. Jahrhundert in Frankreich und im zu dieser Zeit von Frankreichs Aufklärung beeinflussten und von der französischen Klassik neoklassizistisch geprägten Spanien Calderón einerseits wegen seiner Nichtbefolgung der Regeln, andererseits wegen seiner theologischen Ausrichtung abgelehnt wurde, entwickelte sich eine Gleichgültigkeit seinem Werk gegenüber, die sogar in Spanien bis ins 20. Jahrhundert andauerte<sup>59</sup>. Die in der Aufklärung erhobenen Vorwürfe gegen Calderón haben sich auch in Frankreich bis ins 20. Jahrhundert erhalten und sind nach Ansicht des Franzosen J. Canavaggio nicht zuletzt verantwortlich für die Vernachlässigung der Calderónbeschäftigung in der französischen Hispanistik<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Cioranescu, *Estudios*, S. 141.

<sup>59</sup> Manuel Durán, Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid: Gredos 1976, S. 14ff.

<sup>60</sup> Jean Canavaggio, "El hispanismo francés ante Calderón: Algunas observaciones sobre la bibliografía del silencio", in: J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, ed., *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez*. Homenaje a Gustav Siebenmann, S. 65-80.