

In: Anne Bohnenkamp / Matias Martínez (Hg.):  
*Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische  
Aspekte der Goethezeit.* Göttingen: Wallstein,  
2008: 287-310.

## Memorable – Sage – Legende

Einfache Formen in Zacharias Werners  
*Der vierundzwanzigste Februar*  
und Pedro Calderón de la Barcas  
*La devoción de la cruz*<sup>1</sup>

MATÍAS MARTÍNEZ

Die komparatistische Erzählforschung hat bekanntlich herausragende Leistungen vorzuweisen. Man denke etwa an die monumentalen volkskundlichen Projekte im Anschluss an die Variantensammlungen der Brüder Grimm zu ihren *Kinder- und Hausmärchen*, also Johannes Boltes und Georg Polívkas *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (1913-1932), Antti Aarnes und Stith Thompsons *The Types of The Folktale* (1910/1927/1961) und die *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (seit 1975). Auch morphologische Literaturwissenschaftler wären zu nennen, die in den Jahren zwischen den Weltkriegen unabhängig voneinander, aber vor dem gemeinsamen Horizont von Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929) historische Erzählforschung betrieben, darunter Walter Benjamin (*Goethes Wahlverwandtschaften*, 1924-25; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928), André Jolles (*Einfache Formen*, 1930) und Clemens Lugowski (*Die Form der Individualität im Roman*, 1932). In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hat sich der Kontakt zwischen Komparatistik und Erzählforschung allerdings vermindert – vor allem wohl deswegen, weil sich die neuere, strukturalistisch geprägte Narratologie weniger mit historisch-kulturellen Dimensionen des Erzählens beschäftigt, sondern versucht, Elemente und Regeln einer universalen Erzählgrammatik oder zumindest ein terminologisches Basisinventar zur rein systematischen Beschreibung von Erzähltexten zu formulieren. Die älteren Ansätze zu einer historischen Erzählforschung sind dabei aus dem *mainstream* der internationalen Narratologie weitgehend verschwunden. Selbst in Überblicken über die Geschichte der Erzähl-

1 Eine erste Fassung der folgenden Überlegungen hielt ich im Jahr 2001 als Probevorlesung an der Universität München am Ende schöner, dankbar erinnertes gemeinsamer Jahre mit Hendrik Birus.

forschung, sogar in solchen, die ausdrücklich auch deutschsprachige Beiträge berücksichtigen, sucht man sie vergebens.<sup>2</sup> Angesichts des neu erwachenden Interesses an historischen Aspekten des Erzählens sollten sie wieder wahrgenommen werden.

Vor diesem Hintergrund greife ich André Jolles' Theorie der ›Einfachen Formen‹ auf. Semiotisch-strukturalistische Untersuchungen zum *histoire*-Aspekt erzählender Texte reduzieren bekanntlich die diversen Erscheinungsformen von Geschichten auf sehr einfache Schemata. Zu den einflussreichsten Versuchen dieser Art zählen etwa Claude Lévi-Strauss' Mythostheorie, Algirdas J. Greimas' ›semiotisches Quadrat‹ und Jurij Lotmans Begriff der ›klassifikatorischen Grenze‹. Bei aller Verschiedenheit ist diesen Ansätzen die Annahme gemein, jede Geschichte enthalte einen abstrakten Bedeutungskern, der als invariante Tiefenstruktur der Vielfalt der Erzählungen zugrunde liege. In der radikalen Reduktion komplexer und variabler Handlungsgefüge auf eine einfache Grundstruktur liegt die besondere Leistung, aber auch die Begrenzung dieser Modelle.<sup>3</sup> Im Vergleich zu ihnen wird Jolles' Theorie dem Erzählen als kulturellem Phänomen besser gerecht, weil sie historische Kontexte und lebensweltliche Funktionen des Erzählens berücksichtigt und nicht universale Merkmale erzählender Texte überhaupt, sondern in einem »mittleren Allgemeingrad« jeweils bestimmte »Subsinnwelten« (Hans Robert Jauss) erfasst.<sup>4</sup> Die neun Grundformen, die Jolles unterscheidet (Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz), kombinieren extratextuelle und textuelle Eigenschaften. Sie ordnen lebensweltliche Funktionen (Jolles: ›Geistesbeschäftigungen‹), abstrakte Erzählstrukturen (›einfache Formen‹) und sprachlich-literarische Verfahren der Textgestaltung (›bezogene Formen‹) einander zu. Ein und derselbe Erzählstoff weist ganz unterschiedliche Bedeutungen auf, je nachdem, ob er z.B. als Gründungsmythos (d.h. in der Einfachen Form der ›Sage‹), als Verklärung eines Heiligen (›Legende‹), als Wunscherfüllung (›Märchen‹), als Darstellung eines kasuistischen Normenkonflikts (›Kasus‹) oder als prägnante historische Begebenheit (›Memorable‹) gestaltet wird.

2 Vgl. z.B. Darby: *Form and Context*, und Fludernik: *History of Narratology*.

3 Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung*, S. 134-144.

4 Jauss: *Alterität und Modernität*, S. 41 und S. 39 (mit Bezug auf William James und v.a. auf Alfred Schütz' und Thomas Luckmanns *Strukturen der Lebenswelt*).

Der Systemcharakter der Einfachen Formen ist häufig und zu Recht kritisiert worden. Obwohl Jolles selbst vom »geschlossenen System unsrer Einfachen Formen« spricht,<sup>5</sup> begründet er nirgendwo die unterstellte Vollständigkeit seiner Typologie. Unabhängig von diesem Problem lässt sich aber fragen, ob nicht zumindest einzelne Grundformen aus Jolles' Typologie textanalytisch nützlich sein könnten. Das soll hier in einer kleinen komparatistisch-narratologischen<sup>6</sup> Studie geprüft werden, die einen Bezug zwischen spanischem Barock und deutscher Romantik anhand von Pedro Calderón de la Barca's *comedia La devoción de la cruz* (*Die Andacht zum Kreuze*, 1622/23) und Zacharias Werners Schicksalsdrama *Der vierundzwanzigste Februar* (1809/10) herstellt.

\* \* \*

Betrachten wir zunächst jedoch eine kleine Alltagserzählung aus der Gegenwart. Es handelt sich um eine sogenannte »moderne Sage« (›urban legend‹) mit dem Titel *Die eifersüchtige Schwester*:

Als die Geschwister beim Spielen waren, hat die ältere Schwester – in einem von der Mutter unbeobachteten Moment – ihrem jüngeren Bruder den Penis abgeschnitten, weil sie so eifersüchtig auf ihn war. Als die Mutter ihren Sohn ins Krankenhaus fahren wollte, hat sie beim Zurücksetzen mit dem Auto ihre Tochter überfahren.<sup>7</sup>

Eine sehr reduzierte Handlung: Es ist von nicht mehr als zwei chronologisch aufeinander folgenden Ereignissen die Rede, die Penisverstümmelung durch die Schwester und das Überfahren der Schwester durch die Mutter. Was ist das Besondere daran? Der heftige Inhalt? Vermutlich. Doch die Erzählung ist prägnant nicht nur wegen der Drastik der Ereignisse, sondern auch deswegen, weil diese auf doppelte Weise motiviert erscheinen. Dass die Mutter beim hektischen Zurücksetzen des Autos ausgerechnet ihre Tochter überfährt, ist zunächst nichts als ein unglücklicher Zufall. Und doch wirkt es im Gesamtzusammenhang der Geschichte keineswegs zufällig, denn an-

5 Jolles: *Einfache Formen*, S. 172. Zur umfangreichen Diskussion um Jolles' *Einfache Formen* vgl. zuletzt Lehmann: *Reden über Erfahrung*, S. 14-21.

6 ›Narratologisch‹ ist dieser Vergleich im Sinne einer *histoire*-Narratologie, die nicht auf Texte mit einer vermittelnden Erzählinstanz beschränkt ist, sondern generell Geschehensdarstellungen, z.B. auch dramatische, umfasst.

7 Brednich (Hg.): *Spinne*, S. 87.

gesichts des vorangegangenen Ereignisses scheint es, als ob die Schwester durch den Autounfall für die Verstümmelung ihres Bruders bestraft würde. Damit tritt neben die kausale eine finale Motivation des Geschehens: Das Mädchen wird nicht so sehr überfahren, weil seine Mutter durch das Vorangegangene schockiert ist, sondern damit es für sein Vergehen bestraft wird. Hinter der zufälligen Ereigniskonstellatation deutet sich eine Symmetrie von Schuld und Sühne an, die ein archaisches moralisches Bedürfnis befriedigt. Archaisch ist diese Moral, weil sie auf einer Resultatsethik anstatt auf einer Gesinnungsethik beruht: Dass das Mädchen in seinem kindlichen Spiel gar nicht als strafmündig und ihre Tat nicht als vorsätzliche Handlung gelten kann, ist hier ohne Belang. Entscheidend ist vielmehr, was sie *de facto* verursacht. Mit der Suggestion einer finalen Motivation des Geschehens wird eine Welt angedeutet, in der eine zufällige Gemengelage von Ereignissen in ihrer Totalität als sinnhafte Handlungsgestalt erscheint. Freilich wird die Existenz dieser final komponierten Welt nicht ausdrücklich behauptet, sondern lediglich suggeriert. Damit ist diese moderne Sage ein Beispiel für etwas, was André Jolles »Memorable« nennt, nämlich eine Einfache Form, in der sich »uns das Konkrete ergibt« (EF S. 211),<sup>8</sup> in der historische Tatsachen, »die in einem Geschehen nicht in ursächlichem oder begründendem Zusammenhang stehen«, »dem Ganzen in einer Weise beigeordnet [werden], daß dadurch das Übergeordnete eine selbständige Gültigkeit [bekommt], daß der Sinn des Ganzen [herausspringt]« (EF S. 202 f.).

Außer durch die Form des Memorable ist die Erzählung von der eifersüchtigen Schwester auch durch die Einfache Form der »Sage« geprägt. (Hier ist Jolles' Namengebung besonders eigenwillig, sein Terminus »Sage« hat mit dem üblichen Gattungsnamen wenig gemein, vgl. EF S. 74.)

Es gibt eine Geistesbeschäftigung, in der sich die Welt als Familie aufbaut, in der sie in ihrer Ganzheit nach dem Begriff des Stammes, des Stammbaums, der Blutsverwandtschaft gedeutet wird. [...] Diese Welt, nur diese Welt, wollen wir von nun an mit *Sage* bezeichnen [EF S. 74].

Das Weltmodell der Sage ist durch die »Kennwörter Familie, Stamm, Blutsverwandtschaft« bestimmt (EF S. 75). In der Sage existiert »Geschichte nur als Familiengeschehen. [...] Das Verhältnis der Perso-

8 Jolles: Einfache Formen, zitiert mit »EF« und Seitenzahl.

nen der Sagas untereinander ist an allererster Stelle das Verhältnis von Vater zu Sohn, von Großvater zu Enkel, von Bruder zu Bruder, von Bruder zu Schwester, von Ehemann zu Ehefrau« (EF S. 71 f.). Die charakteristischen »Sprachgebärden« der Sage seien daher: uneheliches Kind, Fluch, Ehebruch, Verwandtenmord, Blutschande (Inzest) (EF S. 80). Auch die Erzählung von der eifersüchtigen Schwester zehrt vom Umstand, dass sie eine Familiengeschichte des Verstümmelns (des Bruders durch die Schwester) und Überfahrens (der Tochter durch die Mutter) präsentiert.

\* \* \*

Die moderne Sage von der eifersüchtigen Schwester variiert das weitverbreitete Motiv des Kinderschlachtens, das auch in der Literatur der Romantik mehrfach begegnet.<sup>9</sup> Achim von Arnim veranlasste den Wiederabdruck einer Geschichte ähnlichen Inhalts aus Georg Wickrams *Rollwagenbüchlin*<sup>10</sup> in Heinrich von Kleists *Berliner Abendblättern*.<sup>11</sup> Die Brüder Grimm nahmen die Geschichte in zwei Varianten unter dem Titel *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben* in ihre *Kinder- und Hausmärchen* auf.<sup>12</sup> Das Motiv erscheint auch in Zacharias Werners Drama *Der vierundzwanzigste Februar* (1809). Werners Einakter gilt als Prototyp der romantischen Schicksalstragödie oder Schicksalsdramas. Diese heute weitgehend vergessene Gattung dominierte in den Jahren zwischen 1810 und 1825 die deutschsprachigen Bühnen. Zwei Motive sind vor allen anderen charakteristisch für diese Gattung: die Weissagung eines verhängnisvollen Schicksals, oft in Form eines Fluchs, und ein fatales Requisit (Messer o.ä.), das diesem Schicksal als Instrument dient.<sup>13</sup> Das Ver-

9 Zur Verbreitung des Kinderschlachten-Motivs s. Aarne/Thompson: Index, Nr. 2401; Bolte/Polivka: Anmerkungen, Bd. 1, S. 202-204; Görner: Memorable; Richter: Kinder.

10 Georg Wickram: Das Rollwagenbüchlin, Ausgabe B (1556), Nr. 74: Von einem kind, das kindtlicher weis ein ander kind umbbringt.

11 Berliner Abendblätter Nr. 38 vom 13. 11. 1810.

12 Grimm: Kinder- und Hausmärchen, Bd. 2, S. 451 f. (vgl. ebd., Bd. 3, S. 520 f.). Die Geschichte erschien nur in der ersten Auflage von 1812, wurde aber in den späteren Auflagen zu Lebzeiten fortgelassen.

13 Rudolf Werner nennt drei Gattungsmerkmale des romantischen Schicksalsdramas: »1. Das Schicksal vollzieht sich als Erfüllung einer Vorausage. 2. Die Schicksalsgebundenheit der Personen wird durch das ganze Stück hindurch betont. 3. Das Schicksal ist metaphysisch verknüpft mit

hängnis trifft stets die Mitglieder einer Familie. Weitere typische Motive sind dementsprechend Verwandtenmord, anonyme Heimkehr eines Totgegläubten oder Inzest.

Werners Stück, 1809 auf Anregung Goethes entstanden und 1810 unter Goethes Leitung am Weimarer Theater uraufgeführt, stellt das letzte Stadium des sozialen und moralischen Verfalls einer Familie dar.<sup>14</sup> Ort der Handlung ist ein heruntergekommenes Wirtshaus am Kandersteg in den Schweizer Alpen. Nach und nach wird die Vorgeschichte der drei Protagonisten, das Ehepaar Kunz und Trude Kuruth und ihr Sohn Kurt, aufgedeckt: Kunz heiratete gegen den Willen seines Vaters Christoph die arme Pfarrerstochter Trude. Später starb der streitsüchtige Vater an einem Herzschlag, als sein Sohn Kunz während eines Streites im Affekt ein Messer nach ihm warf. Vor seinem Tod verfluchte er seinen Sohn, die schwangere Schwiegertochter und deren ungeborenes Kind Kurt. Dies geschah am 24. Februar 1776. Sieben Jahre später erstach Kurt seine jüngere Schwester in Nachahmung seines Vaters, der ein Huhn geschlachtet hatte – mit demselben Messer, diesem »Unheilsding« (VF v. 446),<sup>15</sup> das bereits indirekt den Tod des Großvaters verursacht hatte:

KUNZ: Einsmals im Februar,  
 Als 's Mäd'el just zwei Jahr alt war,  
 Der Bube sieben – s' war auch grad am Sterbenstag  
 Des Vaters! – Dort das Unglücksmesser lag  
 Am Boden – beide Kinder spielten auf der Schwelle.  
 Die Alte da, die hatte eben  
 Ein Huhn geschlachtet – [...]  
 [...] Der Bube hatt's gesehn:  
 Das Huhnabschlachten! – »Komm«, rief er zum Schwesterlein:  
 »Wir wollen Küche spielen – ich will die Köchin sein,  
 Sei du das Huhn!« – Ich seh ihn sich nach dem Messer drehn;  
 Ich spring hinzu! – Doch – schon war es geschen! –  
 Das Mäd'el lag im Blut – der Hals ihr abgeschnitten,  
 Vom Bruder!

[VF v. 498-513]

»fatalen Sachen« (Werner: Schicksalstragödie, S. 15). Zur Gattung s. auch Görner: Memorabile, und Minor: Schicksalstragödie.

<sup>14</sup> Zur Entstehung des Dramas s. Hankamer: Werner, S. 199-202.

<sup>15</sup> Zitate aus *Der vierundzwanzigste Februar* nach der Ausgabe von Krogoll mit der Sigle »VF« und Vers- bzw. Seitenzahl.

Wie in der modernen Sage die mörderische Schwester, so ist auch der siebenjährige Kurt, der seine Schwester im kindlichen Spiel ersticht, nach modernem Strafrecht, das bei der Beurteilung von Handlungen die Vorwerfbarkeit der Willensbildung des Täters zugrundelegt, schuldunfähig. Vater Kunz folgt jedoch einem archaischen Rechtsverständnis und bewertet nicht die Zurechnungsfähigkeit des Täters, sondern die realen Folgen der Tat:

KUNZ: Das Gericht,  
 Weil er ein Kind noch war, es straft' ihn nicht;  
 Da mußt ich denn dem Recht zu hülfe kommen!  
 Ich flucht ihm – ja! –

[VF v. 514-517]

Aus Angst vor der Rachsucht des Vaters schaffte die Mutter Kurt zu einem Oheim. Nochmals sieben Jahre später entlief Kurt aus dem Arbeitshaus, in das er inzwischen wegen seines ruhelosen Wesens eingewiesen worden war, ins revolutionäre Paris, seither gilt er als verschollen. Die Eltern gerieten durch weitere Schicksalsschläge ins Elend: Die Scheune brannte ab, das Vieh starb, eine Schneelawine zerstörte die Wiese. Alle diese Unglücksfälle ereigneten sich stets am 24. Februar («Und kam ein Unfall, der das Herz traf, war / Es stets am vierundzwanzigsten Februar«, VF v. 572 f.):

- 24. Februar 1776: Großvater stirbt, Kurt wird geboren (v. 200 f., v. 408 f.)
- 24. Februar 1783: Kurt ersticht seine Schwester und muss beim Onkel aufwachsen (v. 500 f., 525)
- 24. Februar 1790: Kurt entläuft nach Paris (v. 548)
- 24. Februar 1792: Schneelawine zerstört Wiese (v. 566)
- 24. Februar ohne rekonstruierbares Jahr: Scheune brennt ab, Vieh stirbt (v. 559)

Auch die Handlungsgegenwart des Stücks spielt natürlich an einem 24. Februar, im Jahr 1804 (v. 88, 210 f.). An diesem Tag kulminiert die Reihe der Unglückstage: Am nächsten Morgen sollen Haus und Grundstück des verschuldeten Ehepaars zwangsversteigert und die beiden in die »Fronveste« (v. 86) gebracht werden. Ausgerechnet an diesem Abend kehrt der totgegläubte Sohn Kurt unerkannt als Wanderer bei Kunz und Trude ein und bittet um Nachtlager. Seine goldgefüllte Börse weckt die Begehrlichkeit der Eltern. Ihre Geldgier sowie Zufälle bewirken, dass Kunz seinen unerkannten Sohn mit dem ominösen Messer, das immer noch einen Fleck vom Blut der

Schwester trägt (v. 316), ersticht. Bevor er stirbt, kann sich Kurt seinen Eltern noch zu erkennen geben. Er vergibt seinem mörderischen Vater, der die Tat bereut und sich am nächsten Morgen dem Gericht stellen wird.

Ebenso wie die Erzählung von der Eifersüchtigen Schwester ist auch die Geschichte von Kunz, Kurt und Trude eine reine Familiengeschichte. Am Ende des Stücks ist die zerstrittene und versprengte Familie wieder zusammengeführt, aber um den Preis ihrer Vernichtung. Am Ursprung dieser Zerstörungsgeschichte steht der Fluch des Großvaters:

KUNZ: ›Fluch Dir‹, so rief er [d.i. der Großvater] zuckend, ›und deiner Frau,  
Und eurer Leibesfrucht!‹ – Sie war in erster Schwangerschaft  
Im dritten Monat! Und noch einmal zusammen sich rafft  
Der Alte – da saß er im Lehnstuhl! – ›Fluch euch und eurer Brut!‹  
Heult er – ›auf sie und euch komme eures Vaters Blut!‹

[VF v. 450-454]

Seither beeinträchtigt der Fluch das Leben der Nachkommen: »Ja, seltsam war's, seit jenem Augenblick, / Seit Vaters Tod, hatt ich nicht Stern noch Glück!« (VF v. 478). Der Fluch fügt die zufällige Gemengelage der Ereignisse zu einer prägnanten narrativen Gestalt zusammen, so, als ob das spätere Geschehen durch den Fluch des Großvaters auf übernatürliche Weise final determiniert wäre. In der zweideutigen, durch eine paradoxe doppelte Motivation des Geschehens erzeugte Suggestion einer final eingerichteten Welt liegt der Memorabile-Charakter des *Vierundzwanzigsten Februar* begründet.

Einige Interpreten vertreten ein anderes Verständnis. Anstelle einer paradoxen Überdetermination des Geschehens meinen sie eine eindeutige Motivationsstruktur zu erkennen und erklären Werners Stück entweder zu einem naturalistischen Drama *avant la lettre* oder zu einem christlichen Erlösungsdrama. Zunächst zur ›realistischen‹ Deutung: Ist Werners *Vierundzwanzigster Februar* tatsächlich nur von einer ›realistisch-genauen, auf das naturalistische Drama vorweisenden Motivierung‹ bestimmt?<sup>16</sup> Handelt es sich um eine reine ›Milieustudie‹?<sup>17</sup> Gewiss werden im Stück zahlreiche empirische Ursachen des Geschehens genannt, die sich geradezu in den naturalistischen Hauptdeterminanten *race*, *milieu* und *moment* bündeln lassen.

16 Moenkemeyer: Motivierung, S. 107.

17 Beuth: Romantisches Schauspiel, S. 293.

Da sind, erstens, genetische und psychologische Faktoren. Großvater Christoph Kurth hatte »wildes Blut« (VF v. 360) und war ein »grämlicher« und »böser Mann«, der »täglich [...] auf Hader sann« (VF v. 398 f.) und schon seinen eigenen Vater quälte. Aus Habsucht missbilligt er die Eheschließung seines Sohnes Kunz mit der mittellosen Trude (VF v. 388, 393). Auch Kunz ist jähzornig (»war der Wut ich untertan«, VF v. 428). Die Bestätigung seiner »Fluchgläubigkeit«<sup>18</sup> (»Wer einmal ist verflucht, / Der bleibt's!«, VF v. 112 f.) durch die Unglücksfälle könnte teilweise psychologisch als Folge einer *self-fulfilling prophecy* verstanden werden. Die unstete Natur setzt sich schließlich in dritter Generation in Kurth fort: »immer trieb's ihn [Kurt] im Kreis herum, / Unstet und flüchtig! – War das wohl der Fluch?« (VF v. 495 f.)

Zweitens werden soziale Determinanten genannt. Kunz, »ein gewesener eidgenössischer Soldat« (VF v. 128, vgl. 353-358) von Verdiensten, ist nach der finanziell unergiebigem Eheschließung mit der mittellosen Trude (VF v. 388 u. 393) und wirtschaftlichen Verlusten (Verlust der Wiese, Tod des Viehs) zusammen mit seiner Frau sozial abgestiegen (Trude: »Sie haben uns ja fast das letzte Hemd genommen, / Die harten Gläubiger!«, VF v. 17 f.). Die Verwandten verweigern den in Not Geratenen jede Hilfe (Trude: »Warst bei den Nachbarn nicht, bei unsern Vettern, Basen?« Kunz: »I – alle sperren sie die Tür mir vor der Nasen!«, VF v. 100 f.), so dass Trude ihrem Ehemann sogar vorschlägt, einen reichen Nachbarn zu bestehlen (VF v. 119 f.).

Drittens tragen okkasionelle Umstände zur unheilvollen Entwicklung bei. Vom Vater Kunz heißt es mehrfach, dass er während der Handlung »viel trinkt« (VF v. 300 u. 774). Kunz' Hemmschwelle wird auch dadurch gesenkt, dass Kurt ihm durch missverständliche Bemerkungen als Mörder und somit als »vogelfrei« (VF v. 870) erscheint. Kurt verheimlicht zunächst seine Identität, um seine Eltern zu prüfen, und provoziert damit die eigene Ermordung: »Wie gern möcht ich mich ihnen / Entdecken! – Aber, nein; erst muß ich unerkannt / Sie prüfen: ob sie schon den Fluch zurückgenommen« (VF v. 275 ff.). Zufällig und zugleich überdeterminiert ist auch die zeitliche Koinzidenz von Kurths Rückkehr mit dem fatalen Jahrestag, der die Eltern belastet, und der am nächsten Morgen bevorstehenden Pfändung und Kerkerhaft. Das unheilvolle Messer schließlich fällt Kunz ausgerechnet auf dem Weg in Kurths Kammer vor die Füße (nachdem Kurth

18 Beuth: ebd., S. 298.

selbst es hatte fallen lassen, VF v. 854 u. 890), so dass er es zur Hand hat, als es zum Kampf kommt.

Es werden also viele genetische, psychologische, soziale und okkasionelle Motive genannt, die das Geschehen empirisch erklären. Andererseits begegnen aber auch finale, übernatürliche Motive: Die umgebende Natur erscheint den Protagonisten unheimlich belebt («Welch Getöse / Der Föhn heut wieder treibt! Als ob der Böse [d.i. der Teufel] / Vom Gellihorne pfeift, es zu zerreißen«, VF v. 3-5) und wie eine selbständig handelnde, feindliche Macht («wir, wie von den Geistern der Alp gefesselt«, VF v. 45). Eine Dohle schnarrt »wie des Vaters Ächzen« (VF v. 244), ihr Picken klingt »wie Sensenschleifen« (VF v. 249). Unheimlich starker Föhn tost um die einsame Hütte (v. 4). Eulen, angeblich leichenwitternde Vögel, schauen durchs Fenster und schreien (VF v. 39, 788, 915). In dieser Unheilsatmosphäre scheinen Verstorbene wiederzukehren: »Doch war's, als ob sein [des Großvaters] Geist – sich zwischen uns [Kunz und Trude] tat schieben« (VF v. 480); »Ist's nicht, als ob's hier nach Leichen riechen tut?!« (VF v. 895).

Während an diesen Stellen die Existenz einer fatal auf das Geschehen einwirkenden Hinterwelt noch mit ›als-ob‹-, ›wohl‹- und ›wie‹-Ausdrücken einschränkt wird, gibt es auch eindeutiger Zeichen für die magische Wirkungskraft des Fluchs. Kurth trägt von Geburt ein blutrotes Mal in Form einer Sense, dieses »Unheilsdings« (VF v. 833), das ihn von vornherein zum Schwermörder bestimmt («Der bracht das Kainsmal schon mit auf die Welt – 'ne Sense, blutigrot!«, VF v. 484 f., vgl. 532 f.). Das Messer, mit dem Kurth dann seine Schwester tötet, ist nach 24 Jahren immer noch blutbefleckt (VF v. 316 f.). Vor allem aber macht die Häufung von Unglücksfällen am 24. Februar diesen Tag zu einem *dies fatalis*, dessen magischer Kraft die Protagonisten nicht entrinnen können. Angesichts der hochwahrscheinlichen Kette fremdverursachter Unglücke kann man die Wirkungskraft des Fluchs nicht, wie es die ›naturalistische‹ Deutung des Stücks vorschlägt, als »eine Fiktion der verstockten oder ermüdeten, gottfernen Seele« der Protagonisten, die »ganz realistisch motiviert« sei,<sup>19</sup> verstehen, sondern muss sie als Realität der dargestellten Welt hinnehmen.

19 Moenkemeyer: Motivierung, S. 111; an anderer Stelle räumt Moenkemeyer ein, dass vieles in der Handlung doch »nicht realistisch motiviert« sei (ebd., S. 116), ohne diesen Widerspruch zu seiner Gesamtdeutung zu klären.

Andere Interpreten deuten Werners Stück als christliches Vergebungs- und Erlösungs-drama. Sie stützen sich dabei vor allem auf den Schluss, als der sterbende Kurth seinem Vater Kunz vergibt:

KURT (zu Kunz und Truden): Vergeben –

Hat euch – der Vater – ! – Ihr – seid fluchentsühnt – ! –

KUNZ (vor dem Kurt hinkniend): Und du – vergibst du?

KURT: Ja – ! –

KUNZ: Und Gott – vergibt er – ?! –

KURT: Amen – ! – [...]

KUNZ: [...] Das war ein vierundzwanzigster Februar! –

Ein Tag ist's! – Gottes Gnad ist ewig! Amen! –

[VF v. 932-942]

Kunz erklärt also den *dies fatalis* angesichts der Ewigkeit göttlichen Heils zu einem Tag wie jeden anderen. Kurths Tod hebt den Fluch auf und sühnt die Familienschuld. Wird damit die Präsenz des Fluchs in der Gesamthandlung als bloßer »Wahn« der Protagonisten entlarvt?<sup>20</sup> Hätte Werner also gar »kein ›Schicksalsdrama‹ verfaßt, sondern ein Drama gegen das Schicksal«?<sup>21</sup> In der Tat bricht die Schlusszene brüsk mit der Fatalität der vorangehenden Handlung. Paul Hankamer kommentiert die überraschende Wendung ironisch: »Mit einer Reueträne kann der gläubige Christ den Fluch wenden.«<sup>22</sup> Mit Jolles lässt sich das Problem als Kollision zweier Einfacher Formen beschreiben: An die Stelle des Memorabile tritt am Ende die Legende. Die »Sonderwelt« (EF S. 25) der christlichen Legende stellt Leben und Taten eines Heiligen dar. Sie ist durch die ›Geistesbeschäftigung‹ der *imitatio* charakterisiert (EF S. 36): Der Heilige erscheint uns als »eine Gestalt, an der wir etwas, was uns allseitig erstrebenswert erscheint, wahrnehmen, erleben und erkennen und die uns zugleich die Möglichkeit der Betätigung veranschaulicht« (EF S. 36). Im Gegensatz zum Memorabile, das auf die »Welt der Historie« (EF S. 215) zielt, beschreibt die Legende das Leben eines Heiligen nicht in seinem historisch-psychologischen Zusammenhang, sondern isoliert daraus einzelne Ereignisse, in denen sich seine Tugend und die durch ihn vollbrachten Wunder manifestieren. »Die [...] Legende überhaupt

20 Beuth: Romantisches Schauspiel, S. 300; Beuth meint, durch Kurths Vergebung sei »der Fluch ebenso als Wahn dekuviert wie der ›dies fatalis‹« (ebd.).

21 Krogoll: Nachwort, S. 78.

22 Hankamer: Zacharias Werner, S. 205.

zerbricht das ›Historische‹ in seine Bestandteile, sie erfüllt diese Bestandteile von sich aus mit dem Werte der Imitabilität und baut sie in einer von dieser bedingten Reihenfolge wieder auf« (EF S. 40).

Wenn der sterbende Kurth seinem Mörder vergibt und durch seinen Tod den verhängnisvollen Fluch sühnt, dann handelt er exemplarisch als ein zweiter Christus. Dass Kurths Tod als *imitatio* des Opfertods Christi und *Der vierundzwanzigste Februar* insofern als Erlösungsdrama zu verstehen sei, lässt sich auch durch den *Prolog an deutsche Söhne und Töchter* zum Erstdruck (1815) stützen. Darin erklärt Werner Christus zum Überwinder des antiken Schicksalsbegriffs:

Eisernes Schicksal nannten es die Heiden;  
Allein seitdem hat Christus aufgeschlossen  
Der Höllen Eisentor den Kampfgenossen,  
So schafft das Schicksal weder Lust noch Leiden  
Den Weisen, die, mag Hölle blinken, blitzen,  
In treuer Brust des Glaubens Schild besitzen!  
[VF, Prolog, v. 73-78]

Weiter heißt es im Prolog, »die alte Kunde / Vom Fluch« werde zu einem bloßen »Märlein« für denjenigen, »welcher getreten in den Orden / Des Herrn, der für uns litt die Todeswunde« (v. 93-96). Im Stück ist es Kurths Tod, der den Fluch von Kunz und Trude löst.

Die Deutung des *Vierundzwanzigsten Februar* als christliches Sühnedrama kann sich also durchaus auf den Schluss des Stücks stützen. Sie wird dem Stück insgesamt aber nicht gerecht, weil sie die Präsenz des fatalen Fluchs und damit die finale Motivation des Geschehens nicht angemessen erklären kann. Der Schluss bleibt gegenüber dem vorangegangenen Geschehen heterogen, weil er die durch den Fluch durchgängig final determinierte Handlung mit einer Geste der Sühne und Erlösung auflöst, ohne das fatale Geschehen dadurch rückwirkend neu erklären zu können.<sup>23</sup> Der *vierundzwanzigste Februar* lässt sich weder als naturalistisches Milieustück noch als christliches Sühnedrama verstehen. Die Überdetermination der

Handlung und der inkongruente Schluss lassen zwar beide Varianten als partielle Deutungen zu, erzwingen insgesamt aber eine komplexere Erklärung. Zum einen ist das Geschehen nicht nur mehrfach, sondern auf paradoxe Weise mehrfach motiviert, nämlich zugleich empirisch-kausal und final. Zum anderen erfolgt am Ende ein Formensprung vom Memorabile zur Legende.

Der Geltungsanspruch von *Der vierundzwanzigste Februar* reicht nun allerdings über textinterne Aspekte der Bedeutungskonstituierung hinaus. Die weitgehend erfundene Handlung des Stücks erhält eine besondere Beglaubigung durch Werners Biographie. Wir pflegen die reale Welt eines literarischen Autors von den fiktiven Welten seiner Werke scharf zu unterscheiden. Zacharias Werner gehört jedoch zu den Autoren, deren Werk und Leben in besonderem Maße wechselseitig aufeinander verweisen. Die Interpretation seiner Stücke hat das zu berücksichtigen. Er verstand sein Dichten als ein »Predigen«, sein literarisches Werk als ein »Evangelium« und sich selbst als »Priester«.<sup>24</sup> Werners Selbstverständnis als *vates* hat wohl lebensgeschichtliche Ursachen. Seine geistesranke Mutter hielt sich für die Jungfrau Maria und ihren Sohn für die Reinkarnation Christi. E.T.A. Hoffmann, der Werner seit der gemeinsamen Königsberger Schulzeit kannte, charakterisiert in den *Serapions-Brüdern* durch den Mund seines *alter ego* Theodor den Einfluss der Mutter auf Werner folgendermaßen:

Denkt euch, daß der fixe Wahn [der] geisteskranken Mutter darin bestünde, daß sie sich für die Jungfrau Maria, den Knaben den sie gebar aber für Christus, den Sohn Gottes hält. [...] muß nicht in der Brust eines solchen Jünglings der Gedanke aufkeimen, daß jener sogenannte Wahnsinn der Mutter, die ihm hoch erhaben dünkt über die Erkenntnis, über das Urteil der gemeinen irdischen Welt, nichts anderes sei als der in metaphorischen Worten prophetisch verkündete Aufschluß seines höhern im Innern verschlossenen Seins und seiner Bestimmung? – Ein Auserwählter der höhern Macht – Heiliger – Prophet. –<sup>25</sup>

23 Ebenso Reinhardt: Schicksal, S. 25: »Werner ist offensichtlich außerstande, eine dramatische Verfahrensweise zu entwickeln, die die christliche Schicksalsaufhebung auch gegen die verblendete Schicksalsgläubigkeit der Figuren zu profilieren vermöchte, und sei es als wirkungsästhetischen Appell. Das ›Schicksal‹ wird dramaturgisch zum handelnden Subjekt, obwohl es nach der Intention nur von der Glaubenslosigkeit aufgereizt werden dürfte«.

24 Siehe z.B. Werners Briefe an Hitzig v. 17. 10. 1803 (Werner: Briefe, Bd. 1, S. 191) und an Sander v. 13. 10. 1802 (ebd., S. 102); weitere Belege für diese Selbstbeschreibung Werners bei Krogoll: Nachwort, S. 95 (Anm. 35 u. 36). Zur »Einheit von Kunst und Leben« bei Werner s. bes. Hankamers Biographie (Zitat ebd., S. 134).

25 Hoffmann: Serapions-Brüder, Bd. 4, S. 1132 f. Das Zitat ist Teil eines längeren Abschnitts, in dem sich die Serapions-Brüder über Werner unter-

Werners Mutter starb an eben dem Tag, der in Werners Drama eine solch ominöse Rolle spielt, am 24. Februar (1804). Wer meint, von »Werners biographischer Motivation, den 24. Februar als Stichdatum zu wählen, läßt sich leicht absehen«, verkennt die spezifische Form von Werners Autorschaft. Dieses Datum war zumindest für den Autor keineswegs »von absoluter Beliebigkeit«,<sup>26</sup> sondern von existentieller Bedeutung, die durch seine Überzeugung, am selben Tag sei auch sein bester Freund Mnioc gestorben, noch erhöht wurde.<sup>27</sup> Das titelgebende Datum von Werners Drama erhält damit eine Verbindlichkeit, die über ein freies ästhetisches Spiel auch mit Realitätselementen deutlich hinausgeht. Fiktion und Biographie, Poesie und Wirklichkeit beglaubigen sich hier gegenseitig: Einerseits verliert die fiktive Handlung durch das reale Datum an Arbitrarität; andererseits wird die Kontingenz des realen Datums gemindert durch die sinnverstärkende Fiktion einer Spielwelt, in der sich an diesem Datum noch viel mehr schicksalhafte Ereignisse häufen als in Werners eigenem Leben. So verleihen literarischer Text und entstehungsgeschichtlicher Kontext einander Bedeutung. Vor diesem Hintergrund erhält es besonderes Gewicht, dass fast alle Jahrestage des 24. Februar, an denen der Familie Kuruth ein Unglück zustößt, konkreten Jahren zugeordnet werden können. Dazu passt schließlich auch, dass Werner für die Handlung einen realen Ort wählte: »Die Handlung spielt in Schwarrbach, einem einsamen Alpenwirthshause, auf dem zwischen

halten (S. 1121-1139). Trotz Kritik an seinem Obskurantismus wird Werner am Ende überraschenderweise als »verschlossener Ironiker« gelobt und zum »Ehrenmitglied unsers Serapions-Klubs« erklärt (S. 1137).

<sup>26</sup> So z.B. Beuth: Romantisches Schauspiel, S. 296.

<sup>27</sup> So Werner in einem Brief vom 30. 3. 1804 an Hitzig (mit dem Fazit: »sonderbar sind die Winke der Gottheit«), mitgeteilt in Hitzig: Lebens-Abriß, S. 61. Zum realweltlichen Bezug gehört auch, dass Werner den Stoff einer Zeitungsnachricht entnahm: »Nun traf es sich, daß in einer Gesellschaft bei Goethe, in der auch Werner war, aus den Zeitungen eine schauerliche Kriminalgeschichte vorgelesen wurde, welche mit einem besonders merkwürdigen Zusammentreffen der Jahrestage verbunden war; diese empfahl Goethe Werner als einen geeigneten und fruchtbaren Stoff zu einem kleinen einaktigen Schauspiel, wie er es von ihm wünschte. Werner ging sogleich darauf ein und schon nach einer Woche brachte er Goethe das bekannte einaktige Trauerspiel, den 24. Februar« (Schubart: Erinnerungen an Goethe, S. 461). Die Figuren und die konkrete Handlung seines Stücks hat Werner allerdings, wie er selbst in einer Fußnote zum Erstdruck schreibt, »gottlob erdichtet« (VF S. 70). Der Text der Zeitungsnachricht ist unbekannt.

Kandersteg und Leuk gelegenen Felsen- und Bergpasse Gemmi in der Schweiz« (VF v. 12). Durch den Bezug auf die Biographie des Autors erhalten die Formaspekte des Memorabile (doppelte Motivation des Geschehens), der Sage (Familientragödie) und der Legende (Erlösungsdrama) im *Vierundzwanzigsten Februar* eine zusätzliche Bedeutungsdimension, die über die fiktive Welt des Stücks hinaus in die reale Welt reicht, hier allerdings auf Werners Individualität und Subjektivität beschränkt bleibt.

\* \* \*

Im literarischen Kanon der deutschen Romantik nehmen außer Dante, Goethe und natürlich Shakespeare zwei spanische Autoren des *siglo de oro* einen zentralen Platz ein. Neben Cervantes galt auch Calderón als Inbegriff des romantischen Dichters. Er sei »ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat«, so Schlegel in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809), und er sei als »der letzte Gipfel der romantischen Poesie zu betrachten«.<sup>28</sup> 1803 und 1809 publizierte Schlegel unter dem Titel *Spanisches Theater* in zwei Bänden fünf *comedias* Calderóns in eigenen Übersetzungen. Der erste Band enthielt *Über allen Zauber Liebe* (*El mayor encanto Amor*), *Die Schärpe und die Blume* (*La Vanda y la flor*) und *Die Andacht zum Kreuze* (*La devoción de la cruz*), der zweite Band *Der standhafte Prinz* (*El príncipe constante*) und *Die Brücke von Mantible* (*La puente de Mantible*). Unter diesen Dramen fand *Die Andacht zum Kreuze* besondere Beachtung. Entdeckt von Tieck, wurde diese *comedia* außer für August Wilhelm auch für Friedrich Schlegel und für Schelling zum Musterstück romantischer Kunst und erfuhr eine Reihe von Aufführungen an deutschen Bühnen, unter ihnen 1811 in Bamberg durch E.T.A. Hoffmann.<sup>29</sup> Wahrscheinlich kannte auch Werner dieses und weitere Dramen Calderóns, als er 1809 *Der vierundzwanzigste Februar* schrieb.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Schlegel: *Vorlesungen*, 2. Teil, S. 257 u. 266. Die Zitate stammen aus der 35. Vorlesung, die weitgehend Schlegels Aufsatz *Über das spanische Theater* aufnimmt, den er zuerst 1803 parallel zum ersten Band seiner Calderón-Übersetzungen (*Spanisches Theater*) publizierte.

<sup>29</sup> S. Sullivan: Calderón, S. 267. Zur Rezeption von *La devoción de la cruz* in der deutschen Romantik s. a. Brüggemann: *Spanisches Theater*; Behler: *Bedeutung Calderóns*; Hardy: *Goethe*.

<sup>30</sup> Zu Werners Calderón-Rezeption vgl. Hankamer: *Zacharias Werner*, S. 125 f. Konkrete Rezeptionsbelege gibt es allerdings m. W. nicht (in die-

Wie schon Werners Stück stellt auch *La devoción de la cruz* die Zerstörung einer Familie auf die Bühne. Eusebio, wohlhabender Bürger von Siena, doch von unbekannter Herkunft, liebt Julia, Tochter des verarmten Patriziers Curcio, darf sie aber aus Standesgründen nicht ehelichen: Julia ist zu adlig, um einen Bürgerlichen, und zu arm, um einen Adligen zu heiraten. Nach einem Stelldichein der beiden wird Julias Bruder Lisardo von Eusebio im Duell getötet. Eusebio muss flüchten und wird Anführer einer Räuberbande, Julia kommt ins Kloster und schließt sich später Eusebios Räubern an. Im Kampf gegen Curcio stirbt Eusebio am Fuß desselben Kreuzes, an dem er als Säugling gefunden worden war. Es stellt sich heraus, dass Curcio sein Vater und Julia seine Zwillingschwester sind. Am Ende müssen die Protagonisten also erkennen, dass sie alle einer einzigen Familie angehören. Eusebios Liebesverhältnis mit Julia enthüllt sich damit als Inzest, Eusebios Tötung des Lisardo als Brudermord, Curcios Tötung des Eusebio als Sohnesmord. Nach Eusebios Tod betritt Bischof Alberto die Szene. Er hatte Eusebio versprochen, ihm die Sterbesakramente zu spenden. In Albertos Gegenwart belebt sich Eusebios Leichnam wieder und er empfängt noch die Absolution, bevor er endgültig dahinscheidet.

Wie in *Der vierundzwanzigste Februar* ist auch in Calderóns Stück ein ominöser Gegenstand die Triebfeder der Handlung. Während allerdings bei Werner ein Messer als fatales Unglücksrequisit die Familie ins Verderben treibt, generiert das Kreuz in *La devoción de la cruz* die Handlung als Heilsgeschehen. Eusebio nennt sich Eusebio de la Cruz, weil das Heilige Kreuz in seinem Leben »erstaunenswürdiges Zeichen / Wunderdinge zum Entsetzen [nach dem Orig.: »zur Erhebung, M.M.]« (AK S. 16)<sup>31</sup> vollbracht hat. Bereits seine Geburt war wunderbar: Drei Tage schrie der im Wald einsam am Fuß eines Kreuzes abgelegte Neugeborene, ohne dass die wilden Tiere ihm etwas zu Leide getan hätten, bis sich Schäfer seiner annahmen.

ser Hinsicht unergiebig ist auch, trotz des Titels: Cardona: Más sobre la influencia de Calderón [...]: El caso de Zacarías Werner).

31 »prodigios que admiran / y maravillas que elevan« (DC v. 211 f.). Die deutsche Übersetzung wird mit »AK« und Seitenzahl, das spanische Original mit »DC« und Verszahl zitiert.

EUSEBIO: Wer kann zweifeln, daß zu Ehren  
Dieß geschehen sey dem Kreuz,  
Welches dastand mir zur Wehre? [AK S. 17]<sup>32</sup>

Als Säugling fiel er in einen Brunnen, blieb aber auf dem Wasser schwimmen und bildete mit den Händen ein Kreuz; er überlebte ein Feuer an einem Karfreitag, Tag des Kreuzes; er rettete sich bei einem Schiffbruch durch einen kreuzförmigen Balken; bei einem Duell hielt ein Kreuz-Amulett an seinem Hals einen tödlichen Degenstoß ab usw. (AK S. 18-21/DC v. 255-331). All diese wunderbaren Rettungen führt Eusebio auf die Wirkung des Heiligen Kreuzes zurück, das er zudem seit seiner Geburt in Form eines Muttermals auf der Brust trägt (während in Werners Stück Kurth durch ein sensenförmiges Mal markiert ist, VF v. 533) – ein Kreuz,

EUSEBIO: [...] das ich, auf die Brust geprägt,  
An mir trage, weil der Himmel  
Mir dies Zeichen mitgegeben,  
Als die offenbare Wirkung  
Von geheim verborgnen Zwecken. [AK S. 21]<sup>33</sup>

Eusebio deutet sein Leben als Exempel und das Kreuz als Zeichen und Instrument christlicher Heilsgeschichte. Mit dieser Hypostasierung des Kreuzes folgt Calderón, wie Ángel Valbuena Prat nachgewiesen hat,<sup>34</sup> der nachtridentinischen Theologie z.B. eines Fray Alonso de la Cruz in seinen *Discursos evangélicos y espirituales* (1599). Dieser Kreuzestheologie zufolge präsentiert das Kreuz *realiter* Christus, so dass der Gläubige in der Verehrung (»devoción«) des Kreuzes in unmittelbare Berührung mit dem Heiligen tritt und auf entsprechende Wundertaten hoffen darf. Während Werner die Wirkungsmacht des fatalen Messers mit der abergläubischen Kraft des Fluchs motiviert und das Messer am Ende, nach Kurths Vergebung, zerbricht,<sup>35</sup> repräsentiert Calderón im Kreuz die unabänderliche und unzweideutige Allmacht Gottes. So überformt in beiden Dramen der Einsatz von Requisiten das empirische Geschehen durch eine finale Motivation.

32 »¿quién duda que era / por respeto de la cruz / que tenía en mi defensa?« (DC v. 228-230).

33 »la que tengo impresa / en los pechos, pues los cielos / me han señalado con ella / para públicos efectos / de alguna causa secreta« (DC v. 334-338).

34 S. Valbuena Prat: Prólogo, bes. S. XXXV-XXXIX.

35 Regieanweisung: »Er wirft das Messer mit solcher Gewalt an den Boden, daß es zerspringt« (VF S. 67).

In Werners Stück führt das zur Paradoxie einer doppelten, sowohl empirisch-kausalen als auch finalen Motivation. Bei Calderón bleibt das heilsgeschichtliche Fundament des Geschehens den Protagonisten nur vorübergehend »geheim verborgen« (»causa secreta«, AK S. 21/DC v. 338) und offenbart sich am Ende als einzige Wahrheit.

Weil die Motivation des Geschehens in *La devoción de la cruz* nicht zweideutig, sondern eindeutig final ist, fällt Calderóns Drama, in Jolles' Begriffen, nicht unter die Form des Memorabile, sondern der Legende. In der heilsdurchwirkten Welt der Legende wird das Heilige als Wunder äußerlich sichtbar gemacht, indem göttliche Allmacht kausale Gesetze und psychologische Regeln durchbricht. Dabei setzt Calderón Wunder nicht nur, erzählerisch vermittelt, in Vorgeschichte oder Teichoskopien ein (wie es die aristotelische *Poetik* [1454b] und die klassizistische Norm der *verosimilitudo* empfehlen), sondern bringt sie in der Schlusszene auf die offene Bühne: Eusebios Leichnam erwacht am Fuß des Kreuzes wieder zum Leben, damit ihm der wiedergekehrte Bischof Alberto die Sterbesakramente geben kann.<sup>36</sup>

GIL: Alle denn vernehmt mein Wort,  
Von hier vorgefallnen Wundern,  
Über alles hoch und groß.  
Von dort, wo er lag begraben,  
Hob Eusebio sich empor,  
Einen Priester zu sich rufend; – [AK S. 148 f.]<sup>37</sup>

Damit nicht genug. Am Ende wird Julia noch vor ihrem mörderischen Vater Curcio gerettet, indem sie mit dem Kreuz in die Höhe schwebt:

*Da Curcio sie [d.i. Julia] erstechen will, umarmt sie das Kreuz, welches am Grab des Eusebio steht, und fliegt damit in die Höhe.*  
ALBERTO: Großes Wunder! [AK S. 151 f.]<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Solche Wunder auf offener Bühne sind so »fremd« geworden, dass ein heutiger Interpret entgegen dem expliziten Wortlaut der Regieanweisung (EUSEBIO: »¡Alberto! ¡Alberto!« (*muere*), DC v. 2385) meint, Eusebio sei zunächst lediglich »besinnungslos« (Bauer: Schicksal, S. 253).

<sup>37</sup> GIL: »Sepan todos de mi voz / el más admirable caso, / que jamás el mundo vio. / De donde enterrado estaba Eusebio se levantó, / llamando un clérigo a voces« (DC v. 2515-2520).

<sup>38</sup> (*Vase JULIA a lo alto, asida de la cruz que está en el sepulcro de EUSEBIO.*)  
ALBERTO: »¡Gran milagro!« (DC v. 2573 f.)

Die finale Konstruktion der Handlung als exemplarische Heilsgeschichte wirkt sich auch auf das Verständnis der Figuren aus. Hugo Friedrich sprach vom »fremden Calderón«, dessen Dramen »den denkbar größten Gegensatz zum realistischen wie psychologisch verinnerlichten Theater« bildeten. Ein wesentliches Kennzeichen dieser Fremdheit sah Friedrich in der Form der Individualität der Protagonisten: Calderóns Figuren seien nicht als Individuen zu verstehen, sondern als »Objekte überpersönlicher Ordnungen, exemplarartige Erleider des immerwährenden Kampfes göttlicher und teuflischer Mächte um die Seele«. Die Einheit von Calderóns Figuren liege nicht in ihrer psychologischen Glaubwürdigkeit, sondern in ihrer »exemplarischen Funktion«.<sup>39</sup> So auch in *La devoción de la cruz*: Wenn der tote Eusebio am Ende wieder ins Leben gerufen wird, um noch die Beichte abzulegen, wird kein im aristotelischen Sinn glaubwürdig motiviertes Geschehen dargestellt, sondern tridentinische Gnadenlehre vergegenständlicht: *Gratia* kann weder durch rechten Glauben noch durch gottgefällige Werke erarbeitet werden, denn sie wird als stets unverdientes Gut gnadenhalber gewährt. Deshalb kann noch die späteste Reue des schlimmsten Sünders Gehör finden:

[...] aber der Apostel sagt, der Mensch werde [...] »umsonst« (Röm 3,22.24) gerechtfertigt [...]. Dass wir aber umsonst gerechtfertigt würden, wird deshalb gesagt, weil nichts von dem, was der Rechtfertigung vorangeht, sei es Glaube, seien es Werke, die Gnade der Rechtfertigung selbst verdient. »Wenn sie nämlich Gnade ist, dann nicht mehr aufgrund von Werken; sonst wäre – wie der Apostel sagt – die Gnade nicht mehr Gnade« [Röm 11,6].<sup>40</sup>

Eusebio wird zum *imitabile* – so nennt Jolles, wie gesagt, die charakteristische »Geistesbeschäftigung« der Einfachen Form der Legende. *Imitabile* ist ein Protagonist, der, als unpsychologischer Träger moralischer oder religiöser Normen verstanden, für uns »unerreichbar« ist

<sup>39</sup> Friedrich: Calderón, S. 17.

<sup>40</sup> Konzil von Trient, 6. Sitzung 1547, Dekret über die Rechtfertigung (»[...] vero Apostolus dicit, iustificari hominem [...] »gratis« [Rm 3,22.24]; gratis autem iustificari ideo dicamur, quia nihil eorum, quae iustificationem praecedunt, sive fides, sive opera, ipsam iustificationis gratiam promeretur; »si enim gratia est, iam non ex operibus; alioquin (ut idem Apostolus inquit) gratia iam non est gratia« [Rm 11,6].«). In: Denzinger/Schönmetzer (Hg.): *Enchiridion Symbolorum Definitionum*. Kap. 8, D1532.

und »in seiner Gegenständlichkeit doch wieder in unserem Bereiche« liegt (EF S. 36).

Darüber hinaus begegnen wir in *La devoción de la cruz* wie auch schon in der Erzählung von der mörderischen Schwester und in *Der vierundzwanzigste Februar* der Form der Sage, die durch das »Band des Blutes« (Jolles, EF S. 72) bestimmt ist. In den beiden Dramen entdecken die Väter Kunz bzw. Curcio ihre Verwandtschaft mit den Söhnen Kurt bzw. Eusebio erst bei deren Ermordung. Bemerkenswerter als diese Gemeinsamkeit sind aber die Unterschiede. Sie zeigen sich in der Art und Weise, wie sich Väter und Söhne als solche erkennen. In Werners Stück entdecken die Eltern ihre Blutsverwandtschaft mit dem fremden Gast erst durch ein zivilrechtliches Dokument (Kurt: »Ich bin's – da lest – ! –« / Kunz: »Ein Paß ist's! – / »Kurt Kuruth / aus Schwarzbach – !««, VF v. 931 ff.) und durch den Anblick eines unveränderlichen physischen Kennzeichens, nämlich des sensenförmigen Muttermals (Trude: »Er hat die Sens am Arm! – Mein Sohn ist's! –«, VF v. 934, vgl. 484). Bei Calderón hingegen ist sich Curcio am Ende auch ohne äußere Beweise gewiss, dass Eusebio sein Sohn ist:

CURCIO: [...] ich eile, zu ihm fliehend,  
Denn jenes kalte Blut,  
Deß leiser Ruf so bang, zu mir erschollen,  
Muß meinem seyn entquollen.  
Wär dieß Blut nicht mein eigen,  
So hört' ichs nicht, so würd' es mir auch schweigen.

[AK S. 133]<sup>41</sup>

Die Stimme des Blutes, die hier zu Curcio spricht, ist von unabwiesbarer Überzeugungskraft. Sie lässt sich nicht empirisch, sondern nur theologisch erklären. Dass Blut sprechen kann, steht bereits in der biblischen Brudermordgeschichte von Kain und Abel (»Horch, das Blut deines Bruders schreit zu mir vom Erdboden her!«, 1. Mose 4,10). In Calderóns Drama hört allerdings nicht der allwissende Gott, sondern Eusebios Vater Curcio den »Ruf« des Blutes. Er ist dazu imstande, weil es sich um sein eigenes Blut handelt (»Wär dieß Blut nicht mein eigen, / So hört' ichs nicht«). Eine theologische Rechtfertigung für diesen Vorgang liefern Thomas von Aquins Ausführungen über Blutsverwandtschaft in der *Summa Theologica*: Blutsverwandtschaft

41 »Al valle voy volando / que aquella sangre fría / que con tímida voz me está llamando, / algo tiene de mía; / que sangre que no fuera / propia, ni me llamara, ni la oyera« (DC v. 2250-2255).

(*consanguinitas*) ist eine natürliche Gemeinschaft (*naturalis communicatio*) zwischen Personen, die auf der von Gott gegebenen Ordnung der Natur (*ordo naturae*) beruht.<sup>42</sup> Weil sie natürlich ist, besteht sie »in Wirklichkeit« (»in actu«),<sup>43</sup> unabhängig davon, ob die Personen sich ihrer Blutsverwandtschaft bewusst sind oder nicht. Zwischen Blutsverwandten besteht Ähnlichkeit (*similitudo*) entsprechend dem Grad ihrer *consanguinitas*. Je größer die *similitudo*, umso stärker ist auch ihre Neigung (*affinitas*) zueinander. *Similitudo* und *affinitas* sind also direkte Folgen der *consanguinitas*. Der höchste Grad an *consanguinitas* und damit auch an *similitudo* und *affinitas* besteht zwischen Personen, die in direkter Linie voneinander abstammen, hier: zwischen Vater Curcio und Sohn Eusebio.<sup>44</sup> Weil Thomas *similitudo* und *affinitas* als direkte Wirkungen der *consanguinitas* definiert, bestehen ebenso wie die *consanguinitas* auch diese beiden Merkmale unabhängig vom Bewusstsein und dem Wissen der Verwandten. Deshalb ist Curcio in der Lage, die Stimme seines eigenen Blutes zu hören und die Identität seines Sohnes zu erkennen, ohne weiterer Beweise zu bedürfen.

\* \* \*

Ein Resümee. Drei motivähnliche Werke aus verschiedenen Epochen wurden mit drei einfachen Formen beschrieben. Jolles' Formentypen profilieren Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Werke, indem sie auf der Basis invarianter »einfacher« Formen unterschiedliche, kulturspezifische »Geistesbeschäftigungen« und »bezogene« Formen erkennbar machen.

Die moderne Sage von der eifersüchtigen Schwester zeigt Merkmale des Memorabile und der Sage: Als Memorabile fügt sie disparate Ereignisse suggestiv zu einer signifikanten Gesamtkonstellation zusammen; als Sage pointiert sie das Geschehen als Familiengeschichte. Die Formen des Memorabile und der Sage prägen auch Zacharias

42 Thomas von Aquin: *Summa Theologica*, II,II, quaest. 31, art. 3. Die *Summa Theologica* gehörte zu Calderóns Lehrbüchern in seinem Studium in Salamanca. Zu Thomas' Ausführungen über Blutsverwandtschaft s. Schreiner: *Consanguinitas*, bes. S. 263-267. Auf den Einfluss der *consanguinitas*-Lehre der *Summa Theologica* auf *La devoción de la cruz* verweist in anderem Zusammenhang Entwistle: Calderón's »La Devoción«, bes. S. 208-211.

43 Thomas von Aquin: *Summa Theologica*, II,I, quaest. 27, art. 3.

44 Vgl. Thomas von Aquin: *Summa Theologica*, III, suppl., quaest. 54, art. 2.

Werners *Der vierundzwanzigste Februar*: Die Handlung erscheint als Familiengeschichte und ist durch den verhängnisvollen Fluch auf paradoxe Weise doppelt motiviert. Am Ende des Stücks tritt jedoch an die Stelle der fatalen Fluchgeschichte eine christliche Sühnengeschichte. Das Memorabile-Schema wird so durch das der Legende ersetzt. Der realweltliche Bezug auf die Biographie des Autors im Datum des 24. Februar verstärkt noch den legendarischen Geltungsanspruch des Stücks. Er verleiht dem fiktionalen Text eine faktuale Bedeutung, die freilich auf Werners Individualität begrenzt bleibt. Auch *La devoción de la cruz* präsentiert eine Geschichte als Familien-Sage und ähnelt zunächst durch die Häufung unwahrscheinlicher Zufälle der Form des Memorabile. Weder belässt es Calderón aber bei einer bloßen Suggestion von Finalität angesichts eines manifest kontingenten Geschehens (wie in der modernen Sage von der Eifersüchtigen Schwester), noch konstruiert er eine paradoxe doppelte Motivation des Geschehens (wie in *Der vierundzwanzigste Februar*). Vielmehr exemplifiziert er in legendarischer Form die Spielwelt und reale Welt umfassende Präsenz der christlichen Heilsgeschichte.

### Literaturverzeichnis

Bauer, Roger: Das Schicksal im Schicksalsdrama. Von Lillos ›Fatal Curiosity‹ zu Zacharias Werners ›Der vierundzwanzigste Februar‹ und Pixérécourts ›Le Monastère abandonné‹. In: *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*. Hg. v. Roger Bauer. Bern u.ö. 1990, S. 249-258.

Behler, Ernst: Die Bedeutung Calderóns für den Begriff des Schicksals und der Tragödie in der deutschen Romantik. In: *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*. Hg. v. Roger Bauer. Bern u.ö. 1990, S. 18-33.

Beuth, Ulrich: Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners. Diss. München 1979.

Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Die Spinne in der Yucca-Palme. Sagenhafte Geschichten von heute. München 1990.

Brüggemann, Wemer: *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Bd. 1. Münster 1964. [Mehr nicht erschienen.]

Calderón de la Barca, Pedro: *La devoción de la cruz*. Ed. de Manuel Delgado. Madrid 2000. [Zitiert als DC.]

– Die Andacht zum Kreuze. Übers. v. A.W. v. Schlegel. In: *Spanisches Theater*. Bd. 1. Hg. v. August Wilhelm von Schlegel. Berlin 1803, S. 1-151. [Zitiert als AK.]

Cardona, Ángeles: Más sobre la influencia de Calderón en el romanticismo alemán: El caso de Zacarías Werner y su teatro. In: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989. Bd. 1. Barcelona 1992, S. 813-826.

Darby, David: Form and Context: An Essay in the History of Narratology. In: *Poetics Today* 22 (2001), S. 829-852.

Denzinger, Heinrich / Schönmetzer, Adolf (Hg.): *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. 35. Aufl. Freiburg i. Br. 1973. [Zitiert nach [www.theology.de/downloads/1547tridentinumzurechtfertigung.doc](http://www.theology.de/downloads/1547tridentinumzurechtfertigung.doc), 15.1.2008.]

Entwistle, William J.: Calderón's ›La devoción de la cruz‹. In: *Calderón de la Barca*. Hg. v. Hans Flasche. Darmstadt 1971, S. 206-217.

Fludernik, Monika: History of Narratology: A Rejoinder. In: *Poetics Today* 24 (2003), S. 405-411.

Friedrich, Hugo: *Der fremde Calderón*. Freiburg 1955.

Görner, Otto: *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*. Berlin 1931.

Grimm, Brüder [Jacob und Wilhelm]: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausg. letzter Hand. Mit einem Anhang sämmtl., nicht in allen Aufl. veröff. Märchen u. Herkunftsnachweisen hg. v. Heinz Rölleke. 3 Bde. Stuttgart 2001.

Hardy, Swana L.: *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*. Heidelberg 1965.

[Hitzig, Julius Eduard:] *Lebens-Abriss Friedrich Ludwig Zacharias Werners*. Von dem Herausgeber von Hoffmanns Leben und Nachlaß. Berlin 1823.

Hoffmann, E.T.A.: *Die Serapions-Brüder*. Gesammelte Erzählungen und Märchen in vier Bänden. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M. 1983.

Hoffmeister, Gerhart: *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*. Berlin 1976.

Jauß, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. In: Ders.: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. Gesammelte Aufsätze 1956-1976. München 1977, S. 9-47.

Jolles, André: *Einfache Formen. Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz*. 2. Aufl. Tübingen 1958. [Zitiert als EF.]

- Krogoll, Johannes: Nachwort. In: Zacharias Werner: Der vierundzwanzigste Februar. Eine Tragödie in einem Akt. Hg. v. Johannes Krogoll. Stuttgart 1978, S. 77-96.
- Lehmann, Albrecht: Reden über Erfahrung. Kulturwissenschaftliche Bewusstseinsanalyse des Erzählens. Berlin 2007.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Aufl. München 2007.
- Minor, Jakob: Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt/M. 1883.
- Moenkemeyer, Heinz: Motivierung in Zacharias Werners Drama ›Der vierundzwanzigste Februar‹. Monatshefte 50 (1958), S. 105-118.
- Reinhardt, Hartmut: Das ›Schicksal‹ als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 50 (1990), S. 63-86.
- Richter, Dieter: Kinder spielen Schweineschlachten. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 7 (1993), Sp. 1264-1267.
- Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 2 Teile. Hg. v. Edgar Lohner. Stuttgart u.a. 1967.
- Schreiner, Klaus: Consanguinitas – Verwandtschaft als Strukturprinzip religiöser Gemeinschafts- und Verfassungsbildung in Kirche und Mönchtum des Mittelalters. In: Beiträge zu Geschichte und Struktur der mittelalterlichen Germania Sacra. Hg. v. Irene Crusius. Göttingen 1989, S. 176-304.
- Schubart, Friedrich: Erinnerungen an Goethe. Mitgeteilt v. Robert Boxberger. In: Archiv für Litteraturgeschichte 4 (1874), S. 453-463.
- Sullivan, Henry W.: El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980). Frankfurt/M., Madrid 1998.
- Thomas von Aquin: Summa Theologica. Vollst., ungekürzte deutschlat. Ausg. 36 Bde. Graz u.a. 1933 ff.
- Valbuena Prat, Ángel: Prólogo. In: Calderón de la Barca: Comedias religiosas. La devoción de la cruz. El mágico prodigioso. 5. Aufl. Madrid 1970, S. VII-LXVIII.
- Werner, Rudolf: Die Schicksalstragödie und das Theater der Romantik. München 1963.
- Werner, Zacharias: Der vierundzwanzigste Februar. Eine Tragödie in einem Akt. Hg. v. Johannes Krogoll. Stuttgart 1978. [Zitiert als VF.]
- Briefe. Krit. durchges. u. erl. Gesamtausg. Hg. v. Oswald Floeck. 2 Bde. München 1914/1918.