

IN
2260
M495(4)

Spanische Literaturgeschichte

unter Mitarbeit von
Sebastian Neumeister, Gerhard Poppenberg,
Jutta Schütz und Manfred Tietz

herausgegeben von Hans-Jörg Neuschäfer

4., aktualisierte und erweiterte Auflage

Mit 337 Abbildungen



Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-476-02390-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2011 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch
Satz: Typomedia GmbH, Ostfildern
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany
Juli 2011

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Inhaltsverzeichnis

Vorwort VII

Zur zweiten Auflage X

Zur dritten Auflage X

Zur vierten Auflage XI

Mittelalter und Spätmittelalter

(Manfred Tietz)

Zu den Anfängen der spanischen Literatur 1

Der lateinischsprachige Kontext 3

Die Convivencia im »Spanien der drei Kulturen« 4

Die Anfänge der Reconquista 9

Arabische und hebräische Literatur im *Andalus* 13

Zur Convivencia in der Literatur 15

Die frühen Werke der spanischen Literatur 24

Frühe erzählende Texte in Prosa: zur Rezeption der orientalischen Weisheitsliteratur 33

Die nicht-fiktionale Prosa: Alfons der Weise, die *Siete Partidas* und die Chroniken 37

Ein spanischer »Ritterroman«: *El caballero Zifar* 38

Die höfische Lyrik im 13. und 14. Jahrhundert 40

Die Auflösung der Convivencia im 14. Jahrhundert 41

Ein Meisterwerk des Hochmittelalters: *El libro de buen amor* 43

Zeitkritik im spätmittelalterlichen Schrifttum 46

Die Hauptgattung der spanischen Lyrik: *el romance* 48

Vom liturgischen und höfischen Fest zu den Frühformen des Theaters 51

Die *aljamiado*-Literatur: der Untergang der arabischen Kultur im Spanien der Christen 53

Zwischen Spätmittelalter und den Konflikten der Moderne 54

Die Lyrik des 15. Jahrhunderts zwischen späthöfischer Tradition und Neuanfang 57

Die Prosadichtung des 15. Jahrhunderts: die *novela sentimental* 62

Ein Werk der Krise: die *Celestina* 64

Vom Spätmittelalter zu Humanismus und Renaissance 67

Liebeslyrik



»Mutuum auxilium«
(gegenseitige Hilfe), aus
Alciato, *Emblemata*

sehr frauenfeindliche Quevedo schreiben, darunter solche, die nach der Meinung mancher Kritiker zu den schönsten der spanischen Literatur gehören, so etwa das Sonett »Amor constante más allá de la muerte« mit der schönen Schlusszeile »polvo serán, mas polvo enamorado« (»Staub sei ihr Los, doch Staub, der Liebe leidet«). Das Gedenken über den Tod hinaus, die unauslöschliche Erinnerung an eine Liebe, die einmal in den Adern brannte (V. 10: »venas que humor a tanto fuego han dado« / »Adern, die solcher Flamme Öl geleitet«), hier haben sie ihre zugleich tiefempfundene und bildhafte Gestalt gefunden.

Quevedo ist ein Sprachkünstler von erstaunlicher Vielfalt und Farbigkeit, in seinen Gedichten versammelt sich wie in seinen Übersetzungen, in seinen politischen, theologischen und philosophischen Traktaten, satirischen Traumvisionen und in seinem Schelmenroman *El Buscón* (1626) alles, was das spanische Goldene Zeitalter zu einem Abbild der Welt überhaupt gemacht hat: Lebensfülle und Vergänglichkeit, Affekt und Meditation, Frechheit und Distanz, Vitalität und Kultur, Patriotismus und Weltbürgertum, Liebesglut und religiöse Zuversicht. Quevedo gibt sich keiner Illusion über die Welt hin, er durchschaut ihr *do ut des* ebenso wie den zweifelhaften Wert dessen, was dabei ausgetauscht wird, dem Blinden gleich, der den Lahmen auf seine Schultern nimmt:

Si tú me das los pies, te doy los ojos:
todo este mundo es trueco interesado,
y despojos se cambian por despojos.
[...]

(Wenn du mir Füße gibst, gebe ich dir Augen. / Alle Welt will tauschen, / und Plunder tauscht man gegen Plunder. [...])

Und doch findet Quevedo die Kraft, im Aufstieg und steilen Absturz der eigenen Karriere, aber auch im Glanz und in der Dekadenz des spanischen Weltreichs, des irdischen Daseins überhaupt, den Geist zu suchen und die Substanz aufzuspüren, die überdauert. Aus der Abgeschiedenheit seines Landsitzes La Torre de Juan Abad schickt er dem Freund und Herausgeber José González de Salas ein Sonett, das davon spricht:

Desde la Torre
Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos, libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.

Kontemplation

(Aus dem Turm Fernab der Welt in meinem Einödfrieden, / mit wenigen, weisen Büchern reich versehen, / üb ich mich, mit den Toten umzugehen, / und schauend lausche ich den Abgeschiedenen. // Nicht stets begriffen zwar, geöffnet immer, / sind hilfreich sie dem eigenen Tun zu Willen, / und kontrapunktische Musik der Stillen / dringt in den Lebenstraum als wache Stimme. // Die großen, durch den Tod entrückten Seelen, / lässt, Rächerin der Zeit und ihrer Wunden, / die weise Druckkunst aus dem Grab erstehen. // In unhaltbarer Flucht jagen die Stunden; / doch jene soll allein ein Glücksstein zählen, / die überm Lesen lernend uns gefunden. [Übers.: Werner von Koppenfels])

Cervantes und der Roman des Siglo de Oro

Vorbemerkungen

Angesichts des »Romans« im Siglo de Oro befindet sich der Literaturgeschichtsschreiber in einiger Verlegenheit. Selten wird ihm so bewusst wie hier, dass eine Literaturgeschichte, vor allem die der voraufklärerischen Zeit, ein Kompromiss zwischen den heutigen Vorstellungen und Interessen und denen der Zeit ist, von der sie handelt. Für *uns* ist es (nach fast vierhundert Jahren) ausgemacht, dass der *Don Quijote* gleichsam der Höhepunkt des literarischen Schaffens im Goldenen Zeitalter war und dass er zugleich die Geschichte des modernen Romans eröffnet, insofern er das Leben eines problematischen Helden erzählt, der mit seiner Zeit nicht »klarkommt«, und insofern er zugleich über das Erzählen reflektiert. Deshalb erwartet der Benutzer einer spanischen Literaturgeschichte zu Recht, dass das Romankapitel zum Siglo de Oro im *Quijote* kulminiert. Dieses Recht soll auch nicht bestritten, aber es muss doch wenigstens einleitend durch eine Reihe von Überlegungen relativiert werden, die den ganz anderen Status des Romans im Siglo de Oro selbst berücksichtigen.

Zunächst ist zu bedenken, dass der *Quijote* seinerzeit nur einen recht guten, aber keineswegs einen Spitzenplatz in der Gunst der Leser einnahm. Er rangierte jedenfalls eindeutig hinter anderen Romanen, die uns inzwischen weniger bedeuten: Jorge de Montemayors Schäferroman *Diana* z.B. oder Mateo Alemáns mit moralischen Belehrungen überfrachteter pikaresker Roman *Guzmán de Alfarache* (mit dem auch der heute viel höher geschätzte *Lazarillo de Tormes* nicht konkurrieren konnte); selbst Montalvos Ritterroman *Amadís de Gaula*, dessen Phantastik Cervantes nach unserer Auffassung ein für allemal der Lächerlichkeit preisgegeben hat, war zu jener Zeit populärer als sein (nachmaliger) Überwinder.

Bedeutsamer als das »ranking« von »Bestsellern«, deren tatsächliche Verbreitung heute nur noch aus Indizien und nicht mit absoluter Sicherheit rekonstruiert werden kann, ist die prekäre Situation, in der sich die Gattung im gesamten Siglo de Oro befand. Ihr Prestige war gering, und vonseiten der staatlichen, vor allem aber der geistlichen Autorität wurde ihr grundsätzlich misstraut: Der Roman galt als frivol, weil er die Unterhaltung über die Belehrung, die Zerstreung über die Moral zu stellen schien. Die Inquisition verdächtigte ihn sogar heterodoxer Abweichung und kontrollierte Romane mit Argusaugen. Der *Lazarillo* wurde auf den Index gesetzt, und zwischen 1625 und 1634 gab es in Kastilien sogar ein generelles Druckverbot für Romane. Nur im *Renacimiento*, bis zur

Erwartungen von heute
und damals

Geringes Prestige der
Gattung Roman

zweiten Hälfte des 16. Jh. also, durfte sich die Phantasie etwas freier entfalten (im Ritterroman, im Schäferroman, in der Moriskenerzählung); aber schon zur Zeit des Cervantes, um die Jahrhundertwende, waren literarische Aktivitäten, die nicht unmittelbar der Religion dienten, oder die sich nicht wenigstens mit einem orthodoxen Mantel umgaben, anrüchig, ja gefährlich geworden. Gegen Ende des 16. Jh. ist jedenfalls eine deutliche Tendenz zur Moralisierung, ineins damit zur Entfiktionalisierung des Romans zu beobachten, die sich am besten am Vergleich zwischen den beiden bekanntesten pikaresken Romanen ablesen lässt, dem »frechen« (und eben deshalb bald verbotenen) *Lazarillo* von 1552/54 und dem 1599 und 1604 erschienenen zweiteiligen *Guzmán de Alfarache*, in dem die pikareske Handlung in der Überfülle moralischer Rücksichtnahmen und Kommentare mehr als einmal zu ersticken droht. Selbst einem so souveränen Text wie dem *Quijote* (1605/1615) ist die (subjektiv gewiss ehrliche) Sorge um moralische Korrektheit und didaktische Nützlichkeit anzumerken, denn Cervantes bemüht sich ganz offensichtlich, die möglicherweise zu »oberflächliche« Haupthandlung durch eine Reihe von zum Teil umfangreichen Einschüben, exemplarischen Geschichten und belehrenden Reden »seriös« zu untermauern. Es sind eben diese Einschübe, die dem modernen Leser fremd vorkommen, die in manchen Ausgaben gekürzt oder sogar weggelassen werden und die dennoch erst zusammen mit der Geschichte von Don Quijote und Sancho Panza den »wahren« *Quijote* ausmachen. Man darf auch nicht vergessen, dass für Cervantes selbst nicht der *Quijote*, sondern das für unseren Geschmack wesentlich langweiligere, weil moralisch einwandfreie *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* den Höhepunkt seines Schaffens markierte. Aber möglicherweise wird ja durch die Mode der *political correctness*, über die inzwischen eine (gewiss harmlosere) neue Inquisition wacht, eine veränderte Voraussetzung für das Verständnis des ganzen *Quijote* geschaffen.

Gründe für die Kurzlebigkeit der Gattung

Des weiteren muss man sich vor Augen halten, dass der Roman zwischen 1550 und 1650 nur eine relativ kurzlebige Erscheinung war: Der *Quijote* war nicht nur ein Kulminations-, sondern fast schon ein Endpunkt und jedenfalls ein Spätprodukt im Siglo de Oro des Romans. Nach dem *Quijote* gab es zwar noch eine Reihe von pikaresken Romanen; aber schon im *Buscón* von Quevedo (1626) tritt die Handlung entscheidend zugunsten der moralischen Reflexion und der barocken Rhetorik in den Hintergrund. Spätere Autoren, denen die Genialität Quevedos fehlte (die den *Buscón* trotz allem noch einmal zu einem Markstein der *novela picaresca* gemacht hatte), behalten zwar die Verfehlungen des *pícaro* bei (die sie für ihre moralische Empörung sogar benötigen), ordnen sie aber ganz der asketischen Lehrabsicht unter, die gar kein Verständnis mehr für den Zusammenhang einer durch eine handelnde Person zusammengehaltenen, relativ autonomen Geschichte, geschweige denn für moralische Zweideutigkeiten aufbringt, die den frühen *Lazarillo* so reizvoll gemacht hatten. So wird im Laufe der Zeit das »Übergewicht ethischer Reflexion über die jedesmal dünner werdende Romanmaterie« (Montesinos) immer erdrückender, bis sie gegen Mitte des 17. Jh. in der Ideenprosa Graciáns vollends verschwindet. Damit »versiegt« der spanische Roman, der doch um 1600 erst seine wirklichen Möglichkeiten entdeckt zu haben schien, schon fünfzig Jahre später wieder und kommt erst nach einem Umweg über England und Frankreich mit Cadalsos *Cartas marruecas* in der zweiten Hälfte des 18. Jh. wieder zu einer bescheidenen, und im Zeitalter des europäischen Realismus/Naturalismus, in der zweiten Hälfte des 19. Jh. also, zu einer auch über die spanischen Grenzen hinaus beachteten Geltung.

Dennoch darf die Bedeutung des Aszetismus in der spanischen Romanliteratur des Siglo de Oro auch nicht vereinseitigt und übertrieben werden. Es bleibt, vor allem in den herausragenden Produktionen der Zeit, eine glorreiche Zwei-, ja Mehrdeutigkeit zu konstatieren, die überhaupt erst die Voraussetzung dafür geschaffen hat, dass einige Texte die Zeiten überdauern und auch noch auf unsere Sensibilität wirken konnten, die wir in ganz anderen Umständen leben. Diese Mehrdeutigkeit – oder sagen wir besser: die Möglichkeit unterschiedlicher Lektüren und Auslegungen – ist den Texten des Siglo de Oro schon deshalb von Beginn an eingeschrieben, weil sie sich nicht an ein bestimmtes Publikum richteten und weil sie nicht nur auf ein Interesse Rücksicht nahmen. Ähnlich wie die *Comedias* des Siglo de Oro waren auch die Romane sowohl für die *discretos* wie für den *vulgo* bestimmt, und ihre Rezeption war nicht auf die kleine Schicht der Lesefähigen und der Reichen beschränkt, die sich die teuren Drucke oder die noch wertvolleren Manuskripte leisten konnten. Vielmehr lehrt uns schon die aufmerksame Lektüre des *Quijote*, in dem die Novelle vom *Curioso Impertinente* vom Pfarrer in einer Straßenwirtschaft vorgelesen wird, dass die Romanliteratur nicht nur Leser, sondern auch eine – vermutlich viel größere – Zahl von Hörern hatte, die in der genannten Wirtschaft von der Aristokratie über das gehobene Bürgertum und die Beamtschaft bis zum niederen Personal der Handlungsreisenden, der Maultiertreiber und des Bedienungspersonals reicht – Sancho Panza höchstselbst nicht zu vergessen. Cervantes malt hier ein vermutlich ziemlich realistisches Bild vom weitgefächerten Interesse an unterhaltsamen (und belehrenden) Erzählungen und von der Notwendigkeit, dass die unterschiedlichen Interessen auch bedient werden. Deshalb wäre es viel zu einseitig, in der *novela picaresca* nur eine Absage an das Streben nach sozialem Aufstieg und nach gesellschaftlicher Veränderung oder eine Ermutigung für das resignative Hinnehmen der gegebenen Verhältnisse sehen zu wollen (wie es dem Interesse der herrschenden Schichten zweifellos gelegen kam). Es ist vielmehr gewiss auch die umgekehrte Sehnsucht nach Befreiung aus den Fesseln der Geburt und nach einer wie auch immer gearteten materiellen Absicherung im Spiel (wie es dem Interesse der einfacheren Hörer und Leser entspricht). Und so, wie einerseits die offizielle Forderung nach Befolgung einer asketischen Moral durch die Bestrafung oder Verhöhnung des *pícaro* zur Geltung gebracht wird, ist doch gleichzeitig nicht zu übersehen, dass auch die Lust an der *Übertretung* der Normen einen nicht geringen Teil des Vergnügens an der Lektüre des pikaresken Romans ausmacht. Und was den *Quijote* betrifft, so ist ja die Dialektik von Idealismus und Materialismus, von Sublimierung und Bedürfnisbefriedigung dem Text schon durch die Aufteilung in zwei Protagonistenrollen mitgegeben. Es ist deshalb auch keineswegs dezisionistische Willkür, sondern nur die Inanspruchnahme einer von vornherein angebotenen Pluralität der Lektüren, wenn unsere Zeit bei der Beschäftigung mit dem Roman des Siglo de Oro andere Akzente setzt als es damals der Fall war. Wir sind jedenfalls ganz in unserem Recht, wenn wir das Verständnis des pikaresken Romans oder des *Quijote* nicht mehr mit dem der Inquisition oder mit dem der um ihre Privilegien bangenden Altchristen ineins setzen, sondern wenn wir auch und sogar mehr auf die alternativen, die volkstümlichen und die befreienden Tendenzen achten, die allein die großen Texte der Weltliteratur vor dem (sonst verdienten) Vergessen bewahrt haben.

Leser- und Hörerschaft

Die Bedienung verschiedener Interessen

Der Ritterroman (*novela de caballerías*)

Für die Gegenwart verblasst vor dem Ruhm des *Don Quijote* und vor dem seines Autors die übrige Erzählliteratur des Siglo de Oro. Nur der pikareske Roman und – in Maßen – Cervantes' eigene Novellen sind dem Leser unserer Tage daneben noch ein Begriff. Und dennoch gibt es Erzählgattungen, die sich seinerzeit größter Beliebtheit erfreuten und die, zusammengenommen, überhaupt erst die Konfiguration der Leseerfahrungen herstellten, von der Cervantes ausging, als er im *Quijote* noch einmal all jene Erzählformen Revue passieren ließ, die erst durch die Integration in *sein* Konzept ihre eigene Leuchtkraft verloren.

Die beliebteste und erfolgreichste dieser Gattungen, auf die Cervantes schon durch den Titel seines Romans anspielt, war der Ritterroman, allen voran der *Amadís de Gaula*, der in einer 1508 erschienenen Fassung des aus Medina del Campo stammenden Garçi Rodríguez de Montalvo (gest. vor 1505) zwanzig Auflagen erreichte und zum Vorbild von rund sechzig weiteren Ritterromanen wurde, von denen eine ganze Reihe im berühmten, vom Pfarrer veranstalteten Auto-dafé am Anfang des *Quijote* (Kap. 6) namentlich genannt und wie in einer kritischen Bibliographie mit einer Kurzcharakteristik versehen werden.

Wie viele seiner Zeitgenossen hatte Cervantes zum Ritterroman ein zwiespältiges Verhältnis. Einerseits lehnte er ihn ab, wie der Kirchenmann in seinem Roman, der zunächst alle Ritterbücher dem Feuer überantworten will. Denn der Ritterroman galt den Orthodoxen, weil er bloß *historias fingidas*, keine *historias verdaderas* verbreitete, als unnützer und, wegen gewisser Liebesabenteuer (weniger wegen der vielen Zweikämpfe), auch anstößiger Zeitvertreib. Überhaupt hatte die Gattung des Romans, auch der *Quijote*, wegen dieses »Wahrheitsdefizits« und wegen des Mangels an »Nützlichkeit« zunächst erhebliche Legitimationsprobleme. Andererseits aber hatte Cervantes, ebenso wie andere Zeitgenossen, darunter so unerwartete wie Teresa de Ávila und Ignacio de Loyola, ganz offensichtlich Spaß an unterhaltsamer Abenteuerlektüre, so wie wir heute Spaß beim Betrachten von James Bond- oder Schwarzenegger-Filmen – dem modernen Pendant des Ritterromans – haben, auch wenn wir uns sonst »anspruchsvoll« gebärden. Und deshalb lässt er den Pfarrer neben dem *Amadís* noch zwei andere Ritterbücher vom Scheiterhaufen nehmen: den anonymen *Palmerín de Inglaterra* (1547) und den *Tirant lo Blanc* (1490) des Valencianers Joanot Martorell.

Die spanischen Ritterbücher sind gleichsam der letzte Nachklang der mittelalterlichen Rittersage (*matière de Bretagne*, besonders der Lancelot- und der Tristansage) und lassen schon in der Herkunft ihres Personals und in der Abenteuerstruktur die bleibende Nachwirkung des höfischen Romans und seiner Liebeskonzeption (*amour courtois*) erkennen. Tatsächlich reicht der *Amadís*-Stoff mindestens bis ins 14. Jh. und damit in die Feudalzeit zurück, sodass eine kontinuierliche Weitergabe von Elementen der höfischen Epik immerhin vorstellbar wird. Die Ritterromanmode des 16. Jh. hat aber kaum noch Verbindungen zu einer chevaleresken Realität. In einer Zeit, in der ein nach ritterlichen Regeln geführter Zweikampf längst durch den Gebrauch von auf Distanz tötenden Schusswaffen und der persönliche Mut durch die Anonymität der Söldnerheere ersetzt waren, konnte der Ritterroman nur noch den Charakter einer nostalgischen Evasionsliteratur haben, in der man an »bessere Zeiten« erinnert wurde. Zum obligaten Bestand dieser hochgradig standardisierten, erst durch abweichende Variationen reizvollen Literatur gehörten neben dem Titelhelden (meist königlichen Geblüts) die Dame, welcher er dient, die Abenteuer, die ihn (und den Leser)

Amadís de Gaula und
Tirant lo Blanc



Amadís: Titelblatt der
ersten kastilischen
Ausgabe 1511

Ritterroman und Don
Quijote

ständig in Bewegung halten und meist weit weg führen, die Begegnung mit mehr oder weniger gefährlichen Widersachern, unter denen sich auch missgünstige Zauberer befanden (die ihrerseits wieder einen guten Gegenzauber erforderlich machten), der Schildknappe als treuer Weggefährte und der humanitäre Auftrag, den Schwachen und Hilfsbedürftigen beizustehen, wo immer es nötig ist, ohne Rücksicht aufs eigene Leben, von der Bequemlichkeit ganz zu schweigen. Wie man sieht, ist hier die ganze Grundstruktur des *Quijote* schon vorgegeben, dessen parodistischer Charakter sich gerade in der *imitatio* des Ritterromans erst wirklich entfalten konnte. – Selbstverständlich gehörten zu dieser Märchenwelt auch prächtige Burgen und Schlösser, sowie glänzende Feste und Turniere. So sehr waren die Leser von den oft bizarren Palästen der Ritterromane beeindruckt, dass die Soldaten des Hernán Cortés bei der ersten Begegnung mit der Aztekenkultur allen Ernstes daran glaubten, sie seien auf die Architektur des *Amadís* gestoßen.

Indes: ganz spurlos sind die Veränderungen der historischen Realität nicht am Ritterroman vorübergegangen. Das zeigt sich in einer zunehmenden Verfremdung der ritterlichen Welt und in einem spürbaren Unstimmigwerden ihrer Ideale. Schon im *Amadís* musste der Held vor dem bösen Zauberer Arcalaús kapitulieren, wenn ihm nicht ständig die gute Fee Urganda zu Hilfe käme. Ebenfalls im *Amadís*, mehr noch im *Palmerín*, beginnt auch das Konzept der höfischen Liebe brüchig zu werden, weil sowohl die Dame als auch der ihr dienende Ritter nicht mehr das rechte Verständnis für sie haben. Besonders früh wird der Geltungsschwund des höfischen Ideals im *Tirant lo Blanc* sichtbar, wo der Titelheld nur noch bei privaten Turnieren, im Spiel also, die ritterlichen Regeln einhält, nicht aber mehr im Kampf gegen die Türken, wo es um den »Ernst des Lebens« geht. Auch die von Carmesina vertretene (und »offiziell« noch immer gültige) höfische Liebe wird von ihren Gegnerinnen offen als überholt bezeichnet und bekommt Konkurrenz in der von Placerdemivida (und anderen) vertretenen sinnlichen Liebe. »¡E com, senyora!, ¿pensa vostra altesa que siam en lo temps antic, que usaven les gents de llei de gràcia?« muss sich Carmesina verhalten lassen, als sie Tirant zum Zeichen ihrer Liebe nur eine Haarsträhne schenken will. Darüber hinaus vertritt Placerdemivida auch die Ansicht, dass in der Liebe wie im Krieg der Zweck die Mittel heilige. – So ist also in manchen Ritterromanen schon der Zweifel an ihren eigenen Voraussetzungen zu spüren, und es zeigt sich, dass nicht alle so wirklichkeitsfremd waren, wie es zunächst den Anschein hat.

Schäferroman (*novela pastoril*) und *novela sentimental*

Kaum weniger erfolgreich als der Ritterroman war der Schäferroman. Auch er richtete sich zunächst an ein adliges Publikum, wirkte dann aber, wie der Ritterroman, auch in die Breite und war besonders beim weiblichen Publikum beliebt. Fray Pedro Malón de Chaide spöttelte, dass die Mädchen, kaum dass sie laufen könnten, schon ein Exemplar der *Diana* in der Schürzentasche trügen. Die *Diana*, genauer *Los siete libros de la Diana* (1559) von Jorge de Montemayor, eines gebürtigen Portugiesen, der in Spanien zum Hofmann und Soldaten wurde, war in der Tat für den Schäferroman das, was *Amadís* für den Ritterroman war: gattungs- und modebildend. Wie der Ritterroman hat der Schäferroman einen starken Märchen- oder besser Traumcharakter, ist doch auch er in einer »anderen«, freilich weniger bewegten und abenteuerhaft-gefährlichen Welt angesiedelt. Die Welt der *novela pastoril* ist vielmehr die der friedlichen Bukolik, des Einvernehmens



Tirant lo Blanc: erste Seite
der Erstausgabe 1490

Die Weltsicht des
Schäferromans



Zeitgenössische
Darstellung von Hirten

mens mit der Natur, der Nähe zur Utopie des Goldenen Zeitalters, in der es, außer den Leiden der Liebe, keine Probleme, auch keine sozialen Unterschiede gibt. Insofern ist auch die Welt des Schäferromans eine Gegenwelt, die aber durchaus auf die Realität bezogen bleibt, indem sie eine Möglichkeit der Evasion, der Weltflucht, darstellt. In der Schäferwelt erscheinen die höfischen Damen und Herren, die in der städtischen Wirklichkeit tagtäglich um Einfluss buhlen, den Verlust ihres Ranges befürchten oder die Erhöhung ihres Status betreiben müssen, eben nicht mehr umgetrieben von Neid und Missgunst, sondern, fern aller Alltagsorgen, als selbstgenügsame, neid- weil besitzlose Hirten, als »Aussteiger« sozusagen, die der Natur noch nicht entfremdet sind, oder besser: ihr nicht länger entfremdet sein wollen. Nur diese kompensatorische Wechselbeziehung zur umgebenden Alltagswirklichkeit kann den anhaltenden Erfolg einer Gattung er-

klären, die allein in Spanien über Jahrzehnte *en vogue* blieb. Denn obwohl es eine weit- und in andere Länder zurückreichende bukolische Tradition gab – von Vergil über Sannazaro bis zu Garcilaso de la Vega – konnte sich nirgends sonst der Schäferroman wirklich festsetzen. Dass dazu nicht nur die Verbindung zum Hofleben beitrug, sondern möglicherweise auch die tatsächliche Bedeutung, die Hirten, Schafherden und Wollproduktion für die damalige spanische Volkswirtschaft besaßen, hat Werner Krauss früh zu bedenken gegeben.

Das einzige Problem, das es im sozialen Frieden des Schäferromans noch gibt – und das deshalb umso intensiver zur Diskussion gestellt werden kann –, ist das der Liebe, das, was heute die »Beziehungsproblematik« genannt wird. Vor allem das Problem der unerwiderten, also unglücklichen Liebe, das seinerseits wieder aus dem Gegensatz zwischen dem egoistischen Begehren bzw. dem Besitzanspruch und der altruistischen Hingabe bzw. dem Respekt vor der Freiheit des anderen entsteht. Dass solche Fragen auf breites Interesse stoßen konnten, zeigt, wie weit die spanische Gesellschaft zumindest in ihren Spitzen inzwischen »zivilisiert« war. Schon in der sogenannten *novela sentimental* am Ende des 15. Jh. – Romane wie Diego de San Pedros *Cárcel de amor* (1492) oder Juan de Flores' *Historia de Grisel y Mirabella* (um 1485) – entwickelt sich diese Liebesproblematik. Im Schäferroman kommt noch der Einfluss der platonischen *Dialoghi d'amore* (1502) von León Hebreo, eines aus Spanien vertriebenen Juden, hinzu, wonach das letztlich erstrebenswerte Ideal der vom körperlichen Begehren befreite liebende Respekt ist. Ein Stück dieses Traktats ist in die Rede über die Liebe wortwörtlich eingelassen, die Felicia im vierten Buch der *Diana* hält.

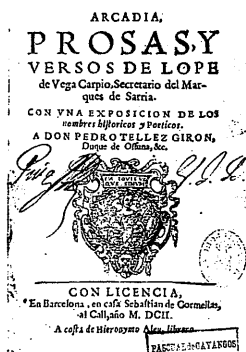
Der Kern von Montemayors Schäferroman ist die unerwiderte Liebe Sirenos zu Diana, die ihm den reichen Delio vorzieht, sowie die Heilung des liebeskranken Sireno durch einen Zauberspruch der weisen Felicia, der ihm Erleichterung durch Vergessen verschafft. Dieser in Prosa verfasste Kern wird überwuchert von Nebenhandlungen, eingeschobenen Geschichten, Gedichten und Liedern in Versen, Streitfällen aus der Liebeskasuistik und anderen Unterbrechungen. Diese variantenreiche Vielseitigkeit wurde offensichtlich vom Publikum geschätzt, wie ja auch im *Quijote* die Einheit der Haupthandlung ständig durch Einschübe unterbrochen wird, die teilweise so lang und so gewichtig sind, dass man die Haupthandlung fast aus den Augen verliert. – In der *Diana* sind die Einschübe so konstruiert, dass man ständig auf die Durchlässigkeit der Grenze zwischen fiktiver und realer Welt aufmerksam gemacht wird. Schon im zweiten Buch treten mit der Erzählung der zunächst unglücklichen Liebe zwischen Felismena und Felís (diesmal ist die Frau die Enttäuschte) Personen in der Schäferwelt auf, die alsbald wieder in die »reale« Welt zurückkehren: Felís hat Felismena verlassen, worauf diese sich, als Mann verkleidet, an seine Verfolgung macht (die als Mann verkleidete Frau, die sich dem ungetreuen Liebhaber auf die Fersen heftet, ist – wie man weiß – auch ein häufiges Motiv der *comedia* im Siglo de Oro). Im letzten Buch rettet Felismena Felís nahe Coimbra aus einer Gefahr der »wirklichen« Welt (einem der häufigen Raubüberfälle auf den wenig belebten Landstraßen). Erst dann wird im Palast der Fee Felicia, der seinerseits wieder an die Feudalpaläste der Wirklichkeit und an deren Feste erinnert, die »Auflösung« dieses und anderer Fälle gefeiert. Das leichte Überwechseln zwischen fiktiver und realer Welt hat das damalige Publikum dazu veranlasst, die *Diana* als Schlüsselroman zu lesen, der voller Anspielungen auf real existierende Personen sei.

Lope de Vega, dessen *Arcadia* (1598) einer der bekanntesten Nachfolgerromane war, hat diesen Schlüsselcharakter der Gattung bewusst ausgenutzt, um seine

Montemayors Diana



Jorge de Montemayor



Arcadia: Titelblatt der Ausgabe Barcelona 1602

Cervantes und der Schäferroman

Hauptperson Anfriso nach dem Vorbild seines Mäzens, des Herzogs von Alba, zu gestalten, der wie die Romanperson unter »unerwiderter Liebe« litt. Auch Cervantes ist mit seinem ersten (nicht vollendeten) Roman *La Galatea* (1585) in die erfolgsverheißende Spur des Schäferromans getreten, setzt sich aber schon in diesem Erstling in eine gewisse Distanz zu ihm, indem er dem »literarischen« Schäfer Elicio den »echten« Schäfer Erastro entgegenstellt und so schon zu Beginn seiner Laufbahn den Widerspruch von Ideal und Wirklichkeit thematisiert, der den *Quijote* so reizvoll macht. – Im 17. Jh. ist dann die Pastoralmode zunächst nach Frankreich (Honoré d'Urfés *Astrée*, 1607–22), dann nach Deutschland (Harsdörfer und Opitz) übergewechselt, wo sie aber nicht lange anhielt, bis sie im 18. Jh. – nicht zuletzt infolge des Neuanstoßes durch Rousseau – im Rahmen der Oper noch einmal zu neuem Leben erwachte.

Wie der Ritterroman ist auch die *novela pastoril* im *Quijote* gleichsam aufgehoben, allerdings auf andere Weise. Während der Ritterroman das Strukturgerüst vorgegeben hat, an dem sich der Gang der gesamten Haupthandlung orientiert, ist der Schäferroman nur in Teilen des *Quijote* präsent. Auch er taucht zunächst im Autodafé des Pfarrers auf, wo die *Diana* zwar kritisiert, aber nicht verdammt wird. In der Marcela-Grisóstomo-Erzählung des Ersten Teils (Kapitel 11–14) versetzt uns Cervantes dann mitten hinein in die Welt der Pastore, wobei er sich ganz auf die »Beziehungsproblematik« konzentriert und sich weitgehend mit dem Standpunkt der Frau, hier der die Selbstbestimmung reklamierenden Marcela, identifiziert. Im Zweiten Teil kommt der Pastore sogar eine abschließende Funktion zu: Zuerst blamiert sich Don Quijote vor einer Gesellschaft adliger Schäferinnen (Kap. 58). Als er dann vom Caballero de la Blanca Luna, der niemand anders als der junge Nachbar Sansón Carrasco ist, zur Aufgabe seiner Ritterlaufbahn gezwungen wird, versucht er, gleichsam ersatzweise, eine Schäferromanimitation in Gang zu bringen, wozu er für seine Freunde schon entsprechende Namen erfindet (Kap. 67). Diese lassen sich auch darauf ein, weil sie die Schäferroman-Manie für weniger schädlich halten als die des Ritterromans. Es wäre also ein dritter Teil des *Quijote* als Schäferromanparodie vorstellbar. Weil Don Quijote von selbst wieder vernünftig wird und bald darauf stirbt, kommt das Projekt allerdings nicht mehr zur Ausführung.

Die Moriskenerzählung (*novela morisca*)

Großer Beliebtheit erfreute sich auch die *novela morisca*, obwohl ihre Texte nicht so zahlreich sind wie die der beiden zuvor besprochenen Gattungen, möglicherweise deshalb, weil der Geist der Toleranz und der Respekt vor den Mauren, der in diesem Genre zum Ausdruck kommt, nach der Eröffnung der offiziellen Bekehrungs- und Vertreibungspolitik nicht mehr opportun war. Andererseits war es nur natürlich, dass in einem Land, wo Mauren und Christen über Jahrhunderte nicht nur miteinander gekämpft, sondern auch miteinander gelebt haben, die Literatur besonders für Grenzfälle sensibel war, in denen sich Maurisches und Christliches überlagerte.

Dies geschah besonders während der rund sieben Jahrzehnte währenden relativen Waffenruhe zwischen der Eroberung von Antequera (1410) und der Wiederaufnahme des Kriegs mit der Einnahme von Granada (1481–1492). Damals entstanden die *romances fronterizos* (Grenzromane). Später, im 16. Jh., wurde daraus die *novela morisca*, die gemäß der Bedeutung von span. *novela* auch eine

»Historia del Abencerraje« und andere Moriskenerzählungen

Kurzgeschichte sein konnte, und deren Nähe zu den historischen Ereignissen nicht zu übersehen ist. In der Tat ist die erste bekannt gewordene *novela morisca*, die *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* – eine schmale, noch immer gut lesbare Novelle, deren Autor unbekannt blieb – zuerst 1561 im Rahmen einer Chronik erschienen, bevor sie durch den Einschluss in eine spätere Ausgabe von Montemayors *Diana* erst richtig bekannt wurde. Dass der Text nicht selbstständig veröffentlicht wurde, scheint zunächst auf Zensurrücksichten hinzudeuten, kann aber auch einen ganz banalen Grund haben, da im 16. Jh. kleinere Texte oft aus Kostengründen an größere angeschlossen wurden; manchmal geschah das auch, weil der Autor oder der Verleger sich von der Einverleibung eine Bereicherung oder bessere Absatzchancen für das empfangende Werk versprochen.

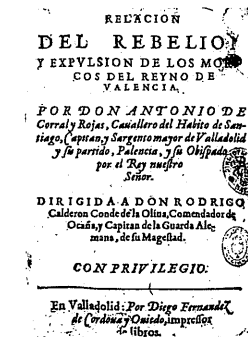
Trotz ihrer Verankerung in den Geschehnissen der letzten Reconquista-Jahrzehnte ist die *Historia del Abencerraje* vor allem romaneske Erfindung und erinnert in ihrer Werthierarchie – Ehre, persönliche Tapferkeit, Frauendienst und Großmut über alles – stark an den Ritterroman, ist also ebenfalls nostalgisch, denn sie steht auf dem Standpunkt der Zeit, von der sie erzählt (und die sie idealisiert), nicht der Zeit, in der sie geschrieben wurde. – Die Rede ist von der Großzügigkeit des Rodrigo de Narváez, des ersten christlichen Alcalden von Antequera, der den maurischen Ritter Abindarráez aus der vornehmen Abencerraje-Familie gefangen genommen hat, ihn auf Ehrenwort beurlaubt, damit er die schöne Jarifa heiraten kann, und ihm die Freiheit schenkt, als der Maure samt Jarifa pünktlich wieder zurückkehrt.

Die zweite bedeutende Moriskenerzählung stammt von dem Historiker Ginés Pérez de Hita und ist weitgehend mit dem ersten Band seiner *Guerras civiles de Granada* (1595) identisch. Dieser erste Band, mit dem Titel *Historia de los bandos de Zegries y Abencerrajes, caballeros moros de Granada*, ist nichts anderes als ein historischer Roman mit den Merkmalen der Moriskenerzählung, das heißt dem Respekt vor den Andersgläubigen und der Emphasisierung der Rittertugenden. Die Rede ist hier von den inneren Kämpfen zwischen den mächtigen Familien im noch maurischen Granada und den äußeren Kämpfen zwischen Mauren und Christen. Der zweite Teil (1619) ist weniger romanhaft und beschreibt die Moriskenaufstände von 1568–1571 und 1609 im bereits christlich gewordenen Andalusien, genauer in den Alpujarras, an deren Niederschlagung der Autor selbst teilgenommen hat. Er ist also eher ein Dokument der Zeitgeschichte, die von der unseligen Morisken-Vertreibungspolitik der Austrias geprägt war. Es ist deshalb nicht überraschend, dass es im 17. Jh. nur noch eine spanische Moriskengeschichte gab, die *Historia de los dos amantes Ozmín y Daraja* von Mateo Alemán, die dieser in den ersten Teil seines pikaresken Romans *Guzmán de Alfarache* (1599) eingefügt hat.

Cervantes hat im Zweiten Teil des *Quijote* mit der Geschichte des Ricote (Kap. 54ff.) das Einzelschicksal eines vertriebenen Morisken, der Hals über Kopf fliehen und Hab und Gut zurücklassen musste, eindrucksvoll geschildert – eindrucksvoll deshalb, weil diese Geschichte nicht romanesk, sondern realistisch und aktuell ist und weil Ricote von Cervantes mit Sympathie, nicht etwa als »Fremdkörper« (der »entfernt« werden müsste) dargestellt wird, sondern als Freund und Nachbar Sancho Panzas, d. h. als »Einheimischer«, eben als Kastilier. – Darüber hinaus gibt es im Ersten Teil des *Quijote* (Kap. 39ff.) noch die äußerst spannende Geschichte vom *Cautivo*, des von maurischen Sklaven nach Algier verschleppten Christen, der – wie ein *Papillon* avant la lettre, allerdings unter Beihilfe einer heimlich zur Christin gewordenen Maurin – seine tollkühne Flucht



Morisca in einer zeitgenössischen italienischen Darstellung



Bericht über den Aufstand und die Vertreibung der Morisken von Antonio Corral y Rojas (1613)

Cervantes und die Morisken

zuerst geduldig vorbereitet und dann entschlossen durchführt. Diese teils romanische, teils autobiographische Erzählung ist gleichsam eine *novela morisca* mit vertauschten Rollen (Held ist ein Christ im Maurenland).

Der byzantinische Roman (*novela bizantina*)

Das Erbe Heliodors

1516 erschien in Basel eine lateinische, 1554 in Antwerpen die erste spanische Übersetzung von Heliodors *Aethiopica*, einem umfangreichen hellenistischen (oder ›byzantinischen‹) Abenteuer-, Reise- und Liebesroman aus dem 3. Jh., der in Europa, infolgedessen auch in Spanien, zahlreiche Nachahmer fand. Zum eisernen Bestand der *novela bizantina* gehört das Liebespaar, das durch ein schicksalhafteres Ereignis getrennt und weit weg, manchmal über die ganze Welt verschlagen wird, das dabei gefährliche Abenteuer erlebt – wobei auch Tugend und Keuschheit auf (siegreich bestandene) Proben gestellt werden – und das am Ende, durch die bestandenen Gefahren geläutert, wieder zusammenfindet. Es handelt sich also um ein Paradigma der moralischen Bewährung, gleichzeitig aber auch der Welterfahrung, das im weitgespannten und von zahlreichen Gefahren bedrohten Reizenetz des damaligen Spanien (Schiffbrüche, Überfälle, Entführungen waren an der Tagesordnung) eine auch tatsächlich erfahrbare Entsprechung hatte.

Die heute kaum noch bekannten spanischen Nachfolgerromane stammen von Alonso Núñez de Reinoso (*Historia de los amores de Clarea y Florisea y de los trabajos de Isea*, 1552), von Jerónimo de Contreras (*Selva de aventuras*, 1565), aber auch von Lope de Vega (*El peregrino en su patria*, 1604) und von Cervantes.

Auf den ersten Blick scheint die *novela bizantina* im *Quijote* keine Spuren hinterlassen zu haben. Trotzdem gibt es zu Beginn des 48. Kapitels des Ersten Teils einen interessanten Hinweis. Der Kanonikus nämlich, der dort und im vorhergehenden Kapitel eine regelrechte Poetik des guten Abenteuerromans entwickelt, gibt zu erkennen, dass er selbst ein Romanprojekt in der Schublade hat, von dem er schon hundert Seiten geschrieben haben will und von dem er behauptet, es sei bei den normalen Lesern ebenso auf Zustimmung gestoßen wie bei den Gelehrten. Höchstwahrscheinlich ist das ein diskreter Hinweis auf Cervantes' damals noch im Entstehen befindliches *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617, postum), sein letztes Werk, eine Mischung aus Ritterroman und byzantinischem Roman (die in der Tat eng miteinander verwandt sind), dem der moderne Leser angesichts des *Quijote* zwar nicht mehr so viel abgewinnen kann, den Cervantes selbst aber für die Krönung seines Schaffens hielt. Er glaubte nämlich, in diesem Werk das Außerordentliche mit dem Möglichen und Wahrscheinlichen versöhnt und also einen Abenteuerroman nach den Regeln der aristotelischen Poetik geschrieben zu haben, einen Anti-Amadís sozusagen, in dem der Leser auch das richtige Gleichgewicht zwischen Unterhaltung und moralischem Nutzen findet. Nach diesem Gleichgewicht hat Cervantes in seinem ganzen Schriftstellerleben gesucht, und es ist nicht zu übersehen, dass er noch im *Quijote* unsicher war und dass er eben deshalb der in seinen Augen anspruchslosen Haupthandlung mit den eingeschobenen Geschichten, die z.T. richtige *novelas ejemplares* sind, ein moralisch bedeutsames Gegengewicht verschaffen wollte.

Mit dem *Persiles* ist die Geschichte des byzantinischen Romans in Spanien im Wesentlichen abgeschlossen. Ihr Weiterleben ist in Frankreich (später auch in

Cervantes' Trabajos de Persiles y Segismunda



Der Hafen von Sevilla am Guadalquivir im 17. Jh. – Spaniens bedeutendster Seehafen war Tummelplatz auch der Picaresca. Auf dem Fluss sieht man zwei spanische Galeeren – Endstation für viele Delinquenten, u. a. für Guzmán de Alfarache.

Deutschland) zu suchen, vor allem in den heroisch-galanten Romanen im Stil der Mlle de Scudéry.

Der pikareske Roman (*novela picaresca*)

Im scharfen Gegensatz zu den bisher behandelten Romanformen steht die *novela picaresca*. Die in ihr beschriebene Welt ist nicht mehr fern und märchenhaft, sondern spanisch nah, aktuell und real; es ist auch nicht mehr die Welt der Könige, des Adels und der vornehmen Frauen, sondern die der Bettler, Gauner und Prostituierten, und *wenn* darin die Oberen auftreten, sind sie jedenfalls ihres Glanzes beraubt. Schauplätze sind ferner nicht mehr der Palast oder der arkadische *locus amoenus*, sondern die Straße, der Platz, die Kaschemme, der Hafen und die Universität, deren Studentenschaft auch ›in Wirklichkeit‹ z. T. lebhaften Umgang mit der Unterwelt hatte. Kurz: die *novela picaresca* ist ein Stadtroman (Hauptschauplätze sind Madrid und Sevilla), genauer ein Gassen- und Gossenroman. Es ist also die andere Seite der spanischen Medaille, die hier gezeigt wird und – zum ersten Mal in der Geschichte der abendländischen Literatur – die Seite des Elends, des Hungers, der Arbeitslosigkeit, des *struggle for life*, des sozialen Abstiegs, der Korruption. Nicht mehr eine Fluchtwelt, sondern ein ›Milieu‹, und zwar eines, aus dem es für den *pícaro*, den Antihelden par excellence, gerade kein Entkommen gibt (das deutsche Wort »Schelm« ist ebenso wie die – am besten zu vermeidende – Gattungsbezeichnung »Schelmenroman« ein zu niedlicher Euphemismus). Bis zu einem gewissen Grad spiegelt sich in der *novela picaresca* der Niedergang Spaniens und der Zerfall seiner gesellschaftlichen Ordnung, besonders an ihrem unteren Rand. Trotzdem ist die *novela picaresca* kein Sozialroman im Sinne von Dickens oder Zola, in dem – unter dem Einfluss des aufkommenden Sozialismus – das Schicksal der Unterschichten als schreiendes Unrecht erscheint, dem es – sei es durch Reformen, sei es durch revolutionären Um-

Gattungsmerkmale der novela picaresca

sturz – beizukommen gilt. Nein: in der *novela picaresca* ist das soziale Elend noch gottgegeben, unveränderlich und deshalb fatalistisch hinzunehmen. Und vor allem: seine Beschreibung gehört noch in den Zuständigkeitsbereich des niederen Stils, ja der Komik, noch nicht in den der tragischen Höhe, die erst im 19. Jh. erreicht wurde. Dennoch ist die »soziale Frage« in der pikaresken Literatur zumindest aufgeworfen und sie ist, obwohl sie im Sinne der geistlichen und weltlichen Machthaber gelöst wird, bezeichnenderweise aus der »Sicht von unten« gestellt.

Die Frage der Einheit des Genres war lange umstritten, vor allem wegen des langen Zeitabstandes zwischen dem ersten Text – dem anonymen *Lazarillo de Tormes* (1554) – und dem zweiten, Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599/1604), durch den überhaupt erst das Gattungsbewusstsein gebildet wurde. Danach gab es bis in die zweite Hälfte des 17. Jh. noch etwa dreißig weitere Romane, die in kurzen Abständen aufeinander folgten. Trotz der erheblichen Unterschiede zwischen dem *Lazarillo* und dem *Guzmán* sowie dem *Guzmán* und den übrigen Texten, gibt es einige Grundmerkmale, die auf die meisten pikaresken Romane zutreffen:

Der Pícaro

Der *pícaro* (die Etymologie des Wortes ist noch nicht vollständig geklärt) entstammt niederen und – als Antiheld – stets auch zweifelhaften Verhältnissen. Er muss sich ganz auf seine persönliche Gewitztheit und Geschicklichkeit verlassen, denn er hat keine Familie, die hinter ihm steht, und kann als Plebejer keine Waffen tragen, es sei denn das Messer. Dennoch scheut er vor der Anwendung von Gewalt zurück, nicht weil er Skrupel hat, sondern weil es ihm an Kampfesmut gebricht. Denn moralische Hemmungen kennt er nicht, höchstens die späte Reue.

Die *novela picaresca* wird meist in der ersten Person erzählt und gibt sich als autobiographische Selbstrechtfertigung. Aus der Differenz zwischen dem Erzähler- und dem Protagonisten-Ich und aus der unterschiedlichen Perspektive des angekommenen und des noch unterwegs befindlichen Pícaro ergeben sich die reizvollsten stilistischen Eigenheiten und die schillerndsten moralischen Ambiguitäten der Gattung.

Die *novela picaresca* ist ein Episodenroman. Die Episoden ergeben sich aus dem Umstand, dass der Pícaro als Diener vieler Herren von einem Dienstverhältnis ins andere wechselt, wobei er reichlich Gelegenheit hat, seinen jeweiligen Arbeitgeber und dessen Stand ironisch oder satirisch bloßzustellen.

Der Pícaro durchläuft eine regelrechte Gauner-Karriere, bei der Fortuna ihn Höhen und Tiefen durchleben lässt, die aber als Ziel immer die Überwindung der Misere im Auge behält. Dieses Ziel ist noch nicht der gesellschaftliche Aufstieg, wohl aber eine materielle Absicherung der Existenz. Dennoch steht – und darin liegt die eiserne Reserve an Moralität, die auch der zynischste Schelmenroman hat – am Schluss kein wirkliches Happy End, vielmehr oft eine Galeeren- oder Gefängnisstrafe, die Flucht nach Südamerika oder bestenfalls ein unehrenhaftes Arrangement.

Vorläufer und Nachfolger
der Gattung

Viel diskutiert wurde die Frage nach Vorläufern oder nach dem Ursprung der Gattung. Wie alle Ursprungsfragen ist aber auch diese nicht überzeugend zu beantworten. Am meisten genannt werden der *Goldene Esel* von Apuleius (160/170 n. Chr.), wo es immerhin die Ich-Form und das Schema des Dieners vieler Herren gab, die Satiren von Lukian (150/160 n. Chr.), die im Zeitalter des Humanismus breit rezipiert wurden, und die Figur der Celestina bei Fernando de Rojas. Forciert erscheint die in jüngster Zeit lancierte Theorie vom Ursprung der Picaresca aus dem Geist der Humanistenbriefe (*lettere volgari*). In der Tat beginnt der *Lazarillo*

als Antwort an »Vuestra merced« (»Euer Gnaden«), einen nicht näher bestimmten Dialog- oder Briefpartner, der sich nach dem im letzten Kapitel geschilderten »caso« (»Fall«) des *ménage à trois* erkundigt. Die Brieffiktion – wenn sie denn überhaupt angenommen werden darf – wird aber nicht weiter durchgehalten und spielt auch sonst in der Picaresca kaum eine Rolle. – So wie die Gattung hier definiert worden ist, vor allem, wenn man an den Charakter der moralischen Selbstrechtfertigung denkt, der bei allen »Vorläuferformen« fehlt, ist sie in der Tat erst seit der Mitte des 16. Jh. und zunächst allein in Spanien anzutreffen, bevor sie im späten 17. und frühen 18. Jh. nach Deutschland (Grimmelshausen), Frankreich (Lesage), England (Defoe und Fielding), im 19. Jh. auch nach Lateinamerika ausstrahlte. Die letzte *novela picaresca* von Rang waren Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1913/54).

Für den heutigen Leser ist *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (erste überlieferte Ausgaben 1554 gleichzeitig in Antwerpen, Burgos und Alcalá de Henares) mit Abstand der reizvollste pikareske Roman, nicht nur wegen seiner noch kaum von moralischen Bedenken gebremsten Frechheit und Frische, sondern auch wegen der würzigen Kürze des Textes. Für Maxime Chevalier ist der *Lazarillo* der erste Roman, dem es gelingt, disparate Elemente der Folklore und der populären Erzählkunst in der Ich-Form zu organisieren, einheitlich zu perspektivieren und dabei gleichzeitig das System der offiziellen Wertgeber (Kirche, Adel, Ehre) wenigstens in seinen niederen Formen der Lächerlichkeit preiszugeben. Deshalb ist es auch nicht überraschend, dass der schmale Band 1559 auf den Index gesetzt und in Spanien nur noch in »gereinigter« Form (*El Lazarillo castigado*, ab 1573) erscheinen konnte. Vermutlich hat erst das Schicksal des *Lazarillo* spätere Autoren, vor allem Mateo Alemán, dessen *Guzmán de Alfarache* lange Zeit als Muster der Gattung galt, zur Einnahme eines moralkonformen Standpunkts veranlasst. Nach dem Verfasser des *Lazarillo* wurde bisher vergebens gefahndet; keiner der vielen Namen, die gehandelt wurden, ließ sich in überzeugender Weise mit dem Text verbinden. Américo Castro vermutete – in diesem Fall nicht ohne Grund –, dass der Autor ein *converso* (ein zur Konversion gezwungener Jude) war, was auch das Verschweigen des Verfassernamens verständlich machen würde. Er nahm das vor allem im Hinblick auf das satirische Temperament an, mit welchem der Verfasser die Korruption der Justizorgane und der Kirchendiener bloßstellt, und im Hinblick auf den Zynismus, mit dem *Lazarillo* sein spätes Glück als Ausrufer (der am wenigsten ehrenvollen staatlichen Charge, denn sie war mit dem Amt des Henkers verbunden) und als Ehemann der Erzpriester-Konkubine richtiggehend zur Schau stellt.

In der Tat legen Anfang und Ende des Romans, in dem das Wort *pícaro* noch nicht vorkommt, einen Rahmen der Ehrlosigkeit um Lázaros Leben: Geboren wird er am (oder im) Tormes bei Salamanca als Sohn eines diebischen Vaters und einer Mutter, die es weder mit der *honra* noch mit der *limpieza de sangre* sonderlich genau nahm (»Buhlschaft« mit einem Schwarzen, aus der Lázaros farbiger Halbbruder hervorging). Das ist der Anfang. Am Ende steht die Duldung des Ehebruchs, eine nach damaliger Auffassung besonders schlimme Ehrlosigkeit, zumal *Lazarillo* materiellen Vorteil aus ihr zieht und Ehre und Geld als unvereinbar galten.

Aber auch sonst kreist der Roman um das Problem der Ehre. In seiner Mitte, just im dritten »Traktat« (= Kapitel) von sieben, ist *Lazarillo* Diener bei einem Escudero, einem Angehörigen des niederen Adels, der alles verloren hat außer der Ehre und der so arm ist, dass selbst *Lazarillo* Mitleid mit ihm hat und ihm

Lazarillo de Tormes

Das Problem der Ehre

beisteht, so gut es geht. Das lässt auf den ersten Blick auf ein gutes Verhältnis der beiden und auf eine Hervorhebung des Adligen schließen, denn Lazarillo hat sonst nur Herren, die ihn schlecht behandeln, ihn hungern lassen und gegen die er sich wehren muss. In Wahrheit ist aber auch der Adlige, der selbst hungert, wie alle anderen Ständevertreter im Roman (Geistliche und Polizisten) eine minderwertige Figur: Er lässt Lazarillo schmachvoll im Stich und in den Klauen seiner Gläubiger, die er ohne mit der Wimper zu zucken um ihr Geld geprellt hat. Seine so penetrant zur Schau gestellte Ehre ist weiter nichts als eine eitle und lächerliche Fassade, welche die tatsächliche Nichtigkeit des Escudero verschleiern soll. Dieser Stand war – wie der des Hidalgo – auch in Wirklichkeit in schwere Not geraten, nachdem er – die Reconquista war vorbei, die neuen Kriege wurden mit Söldnern geführt – funktionslos geworden war und zwischen den gehobenen Adligen, die ihn verachteten, und den reich gewordenen Plebejern, die ihn überflügeln, gleichsam aufgerieben wurde.

So ist der *Lazarillo* einer der ersten Texte, der die verbrämte Funktion des Ehrbegriffs aufdeckt und zugleich Sympathie für denjenigen erzeugt, dem solche »Ehre« überhaupt nichts gilt und dessen bedenkenlose Unverschämtheit fast schon wieder moralisch erscheint. Man könnte den Roman wie ein Lob der *deshonra* lesen, vor der die offizielle Scheinmoral und die Scheinheiligkeit umso verwerflicher wirken. Besonders die des Blinden, der die *misericordia* ausbeutet (Kap. 1), die des geistlichen Ablasskrämers (Kap. 5), der zusammen mit dem Polizisten aus der Höllenangst Kapital schlägt, und die des Erzpriesters, der das Zölibat mit einem betrügerischen *ménage à trois* unterläuft und sich selbst, dank diesem Arrangement, als untadeliger Gottesmann produziert. – Auch die Gestalt des Ablasskrämers, dessen Geschäfte Luther so sehr gegeißelt hat, gehört in die Zeitgeschichte; sicher hat dessen Beschreibung, ja Denunziation, auf das Heilige Offizium einen besonders schlechten Eindruck gemacht. Auch der Blinde ist eine Figur der spanischen Realität mit ihrem weitverbreiteten Bettler- und Landstreicherunwesen, von dem in den späteren Schelmenromanen immer wieder die Rede sein wird und zu dem letztlich auch der Pícaro selbst gehört. Im pikaresken Roman geht es also nicht um die – fast ehrwürdige, um nicht zu sagen heilige – Gestalt des Bettlers als *pordiosero*, an dem sich die Fähigkeit des Reichen zur Ausübung der Caritas bewähren kann (wie in Calderóns *Gran teatro del mundo*), sondern um den Bettler als Gauner, dessen Unverschämtheit direkt auf die aus den Fugen geratene Ordnung der spanischen Gesellschaft verweist.

Der stilistische Reiz des auf den Raum zwischen Salamanca und Toledo beschränkten *Lazarillo* liegt zum einen in der fingierten Naivität, mit der erzählt wird, wobei sich die erzählerische »Reichweite« des ungebildeten Protagonisten und die des gebildeten Erzählers ebenso zweideutig wie wirkungsvoll überlagern. Und zum anderen im ungebrochenen Amoralismus der Ich-Erzählung, die noch nicht zwischen der Reue des Angekommenen und der Sündhaftigkeit des unterwegs Befindlichen unterscheidet. Charakteristisch für den pikaresken Roman und nicht nur für den *Lazarillo* ist ferner die Mischung aus kruder Grausamkeit und grotesker Kreatürlichkeit, den Ingredienzen des niederen Stils. Grausam ist zum Beispiel Lazarillos Rache am Blinden, den er gegen einen Pfeiler springen lässt; oder die Zertrümmerung von Lázaros Gebiss im zweiten Kapitel, als sein geiziger Herr dahinterkommt, dass er den Schlüssel zum Brotkasten hinter den Zähnen verborgen hat. Und grotesk-kreatürlich ist die Aufspürung der von Lazarillo verschluckten Blutwurst, die der Blinde mit seiner immer länger werdenden Nase im Schlund ertastet, was ihre sofortige Rückkehr durch Erbrechen zur Folge hat.

Lazarillo
Lengua, se fue a servir a los q̃ al presente hi-
vian en el melon de la Solana y allí ya se en-
do mal por las oportunidades se cobio de criar mi
ermisio hasta q̃ supo andar. Y a yo era buē
moruelo, q̃ yon a los huéspedes por vino y
candela, y por lo demás q̃ me mandaban.

Asiento de Lázaro con el ciego.



EN este tiempo vino a posar al melon un
ciego, el qual pareciendole q̃ yo feria pa-
ra adentro, me pidió a mi madre y ella me
encomendó a el diziendole como era hijo de
un buē hōbre, el qual por enfiar la fe suia
muerto en la de los Celos, y q̃ ella cōfiesa
en Litos

Lazarillo und der Blinde,
Seite aus einer Edition
von 1621

Stil des Lazarillo

Obwohl der *Guzmán de Alfarache* (Teil 1: 1599, Teil 2: 1604) zu seiner Zeit noch erfolgreicher war als der *Lazarillo* (32 Auflagen in 20 Jahren) und obwohl er diesem überhaupt erst zu einem dauerhaften (Wiederauflage-) Erfolg verhalf, ist er für den Leser unserer Tage wesentlich schwerer zu verdauen. Das hängt zum einen an dem gewaltig gesteigerten Umfang (700 Seiten anstelle der 50, die der *Lazarillo* umfasste), zum anderen aber auch an dem radikalen Strukturwandel, dem die *novela picaresca* – offensichtlich aus Zensurrücksichten – von Mateo Alemán unterworfen wurde. Dieser entstammte einer von Florenz nach Sevilla verschlagenen Handelsfamilie, studierte Medizin, Jura und Theologie, kannte also genau das von ihm so trefflich geschilderte Universitätsmilieu, versuchte sich in vielen Berufen, verfasste, als königlicher Beamter, eine Denkschrift über die schlechte Behandlung von Sträflingen in den Quecksilbergwerken, welche die Fugger in Spanien unterhielten, saß selbst mehrmals im Gefängnis und ging schließlich nach Mexiko, wo er vermutlich 1616 starb.

Die wichtigste strukturelle Änderung ist die unterschiedene Moralisierung des Schelmenromans: Im *Guzmán* beginnt die Aufspaltung in das sündige und das bereuende, das unterwegs befindliche und das angekommenen Ich. »Angekommen« ist Guzmán am Ende an der Station »Galeerensträfling«, bei der er in sich geht und fortan ein gottgefälliges Leben zu führen beschließt, dessen erste Frucht just der Text ist, den der Leser liest. Und nicht nur das: Aus der Perspektive des reuigen Sünders wird der Bericht über dessen pikaresken Lebensweg mit einer solchen Fülle von moralischen Beobachtungen, theologischen Kommentaren und lebenspraktischen Ratschlägen überzogen, dass der Leser vor lauter didaktischen Mahnzeichen gewiss nicht mehr so leicht auf die Idee kommt, am Gaunerleben insgeheim Gefallen zu finden. Eine auf moralische Besinnung (nicht auf Vergnügen) vorbereitende Einleitung sorgt vollends dafür, dass der Leser von vornherein auf den Weg des richtigen gegenreformatorischen und d. h. asketischen Verständnisses geführt wird: Der Mensch ist verdorben, eigentlich unrettbar verloren; aber er kann, wenn er bußfertig ist, auch auf die Gnade Gottes und seinen eigenen freien Willen vertrauen (die Wirkung des letzteren stellt Guzmán selbst unter Beweis, als er seinem Leben die entscheidende Wende gibt).

Der *Guzmán* ist nicht nur im Umfang eine Überbietung des *Lazarillo*. Es erweitert sich auch das geographische Betätigungsfeld des Pícaro; es steigern sich seine Vergehen vom Mundraub bis zu den raffinierten Formen des Betrugs; und es erheben sich die sozialen Sphären, zu denen er Zugang hat. Von Sevilla führt ihn der Weg über Toledo nach Madrid. Von dort via Barcelona nach Italien. In Rom findet er Beschäftigung bei einem Kardinal, der einzigen moralisch einwandfreien Person im Roman. Bei ihm lernt er die alten Sprachen kennen, womit der Bildungsgrad, den der Pícaro für seine schriftstellerischen (hier auch für seine moraltheologischen) Aktivitäten braucht, »wahrscheinlicher« gemacht wird als im *Lazarillo*. Anschließend finden wir Guzmán, der trotz der Weitläufigkeit seiner Reisen nur acht Herren hat, zwischendurch auch auf eigene Rechnung arbeitet, in Diensten des französischen Botschafters. Weitere Stationen sind Genua, Siena, Florenz, Bologna (mit Gefängnisarrest), Zaragoza und Alcalá de Henares (Sitz der neben Salamanca bedeutendsten spanischen Universität im Siglo de Oro). Wie immer geht es dabei um die Suche nach materieller Sicherheit, mit vielem Auf und Ab und ohne dauerhaften Erfolg. Am Ende schließt sich der Kreis mit der Rückkehr an den Ausgangspunkt Sevilla. Nicht zufällig ist im Übrigen Sevilla der geographische Dreh- und Angelpunkt des *Guzmán* und anderer pikaresker Erzählungen, denn Sevilla war im 16./17. Jh. Spaniens größter Hafen, der

Guzmán de Alfarache

Die Moralisierung der
Picaresca



Mateo Alemán

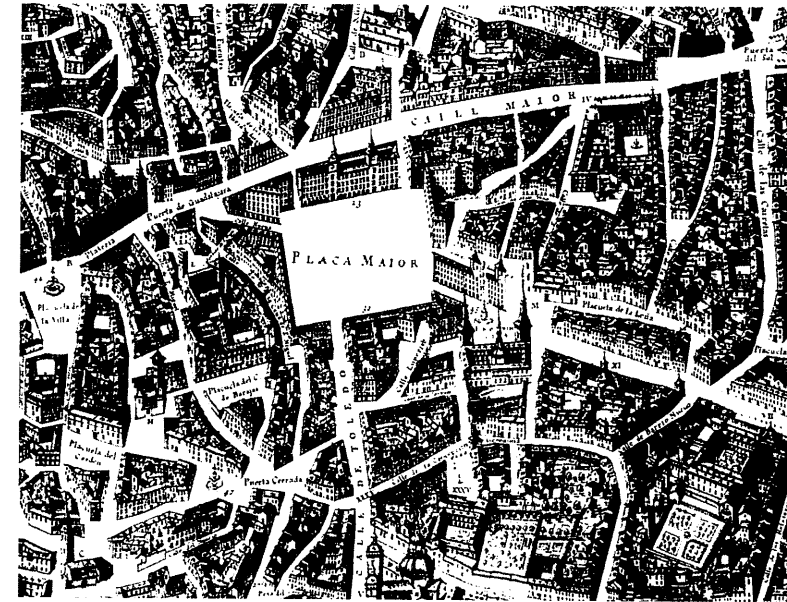
Hauptumschlagplatz für das aus Amerika ankommende Gold (und andere Waren) und für die nach Amerika abgehende »Fracht« an Menschen aller Klassen – von den in offizieller Mission reisenden Beamten bis zu den Desperados, die in der Neuen Welt das Glück zu finden hofften, das ihnen in Spanien vorenthalten blieb. Es ist bezeichnend, dass der Pícaro, dem es – wie gesagt – an Wagemut gebricht, just auf der Schwelle zwischen der alten und der neuen Welt stehen bleibt und es vorzieht, seinen Schnitt mit dem zu machen, was andere »erobert« haben. – Im Gegensatz zum *Lazarillo*, wo von Anfang bis Ende ironische Zweideutigkeit herrschte, ist im *Guzmán de Alfarache* aber eine deutliche Zweiteilung, ja eine scharfe Antithese zwischen dem gottvergessenen Treiben des Pícaro und den prinzipienfesten Kommentaren des reuigen Sünders festzustellen. Diese Spaltung lässt den Roman einerseits vor den Zensurinstanzen als »linientreu« (d. h. auf der Linie der Gegenreformation liegend) erscheinen; sie sichert ihm andererseits aber auch noch das Interesse solcher Leser, die lediglich eine »gepfefferte Geschichte« aus ihm herauslesen wollten (wozu sie bloß die Kommentare zu überspringen brauchten).

Einfluss Alemáns auf
Cervantes

Auf Cervantes hatte Mateo Alemán einen nicht geringen Einfluss. Ihm schaute der Verfasser des *Quijote* die Technik der Verwendung eingeschobener Geschichten ab. Bei ihm auch konnte er lernen, wie man sich gegenüber einem Plagiator verhält. Denn Alemán wurde ebenso wie Cervantes (nur früher, 1602) Opfer eines Fortsetzungsschreibers, der sich den Erfolg des ersten Teils zunutze machte, um dem zweiten Teil des Originalautors zuvorzukommen und ihm das Wasser abzugraben. Der Plagiator hieß im Fall des *Guzmán* Juan Martí und firmierte unter dem Pseudonym Mateo Luján de Sayavedra. Alemán bestrafte ihn (wie später Cervantes den Avellaneda) nicht mittels eines Prozesses (zu jener Zeit gab es noch kein Copyright), sondern indem er ihn zur Romanperson, zum Mitspieler seines zweiten Teils machte. Dabei gab er ihn so nachhaltig der Lächerlichkeit preis, dass Luján de Sayavedra heute nur noch den Spezialisten bekannt ist. – Im Übrigen gehört die *novela picaresca* nicht zu den Gattungen, die im *Quijote* parodiert werden. Das war schon deshalb nicht möglich, weil die Picaresca selbst eine anti-idealistische Weltsicht hat. Wohl aber gibt es mit Ginés de Pasamonte, dem Galeerensträfling des Ersten, alias Maese Pedro, dem Puppenspieler des Zweiten Teils, eine Person, die dem *Guzmán de Alfarache* entsprungen sein könnte, die selbst schriftstellerische Ambitionen hat (Ginés will einen pikaresken Roman schreiben und tritt zugleich als Kritiker der Gattung auf) und die zudem Don Quijote zweimal zum Narren hält. Darüber hinaus spielen zwei *Novelas ejemplares* (*Rinconete y Cortadillo* und *El coloquio de los perros*) ganz oder teilweise im Milieu der Picaresca.

Quevedos *Buscón*

Der dritte bekannt gebliebene Schelmenroman entstammt der Feder eines der »Großen« des Siglo de Oro: Francisco de Quevedo. Die *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (kurz: *El Buscón*, 1626) ist ein eigenartiger Text, der zwar noch alle Merkmale der *novela picaresca* aufweist und sowohl dem *Lazarillo* als auch dem *Guzmán* Tribut zollt, der aber dennoch atypisch ist. Die pikareske Handlung ist noch auszumachen, aber sie ist nicht mehr die Hauptsache. Pablos, der aus Segovia stammt (und schon deshalb anrüchig sein muss, denn die Segovianer galten als Krämerseelen, d. h. als Juden), ist ein Neuchrist, der sich weniger durch Diebereien als durch eine besondere Form der Hochstapelei disqualifiziert. Er erstrebt nicht mehr einfach die materielle Absicherung, sondern den Aufstieg in höhere Kreise, wobei er kläglich scheitert: Dem Versuch, die gesellschaftlichen Schranken zu übersprin-



Plaza Mayor in Madrid, 1617–19 erbaut von J. Gómez de la Mora (aus dem Stadtplan von Texeira) – um sie herum spielt der größte Teil des *Buscón*

gen, wird von Don Diego, dem Vertreter der traditionellen Ständegesellschaft, ein Ende gesetzt, und es ist deutlich zu sehen, dass der Altchrist und Kleinadlige Quevedo selbst hinter dieser Demaskierung des Parvenu steht; ja es ist zu vermuten, dass der Roman ideologisch den schwindenden Einfluss des alten Adels gegen die aufkommende und schnell des Judentums verdächtige Geldmacht der reichen Händler verteidigt, die sich Adelstitel, Privilegien und Altchristenschaft kurzerhand kaufen konnten.

Wichtiger, oder besser: auffälliger als die Handlung ist aber die Sprache und die mit ihr realisierte Deformierung der Weltanschauung. Nicht zu Unrecht wurde der *Buscón* von Leo Spitzer als »exercice de style«, von Maxime Chevalier als »obra de ingenio« (im Sinne von Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*) bezeichnet, in dem das konzeptistische Wortspiel an die Stelle der relativ realistischen Beschreibungstechnik anderer pikaresker Romane tritt. Formulierungen wie die folgende (es ließen sich hundert andere anführen) sind einerseits Rätselaufgaben, die beim Leser einigen Scharfsinn voraussetzen, und andererseits pessimistisch-asketische Entlarvungen des Scheincharakters aller weltlichen Ehre, *desengaño* also im Sinne des spanischen Barock: »300 Cardenales« hätten ihn begleitet, sagt Pablos über seinen (zur Hinrichtung!) aus dem Gefängnis entlassenen Vater, wobei die Doppelbedeutung von span. »cardenal« (erstens »Kardinal«, zweitens rote Striemen als Folge einer Misshandlung) die Hochstapelei des ehrversessenen Pícaro sofort entlarvt, zumal die Kurie damals nur 60 bis 80 Kardinäle hatte. Hier wird auch sichtbar, dass bei Quevedo der Pícaro nicht mehr mit dem Autor zu verwechseln ist, sondern im Gegenteil sprachlich von ihm dominiert und desavouiert wird.

Zu den Eigenheiten dieses Schelmenromans gehört ferner die karikaturistische Beschreibungstechnik, die sich besonders in dem surrealen, schon an Goyas *Caprichos* gemahnenden Portrait des Priesters Cabra niederschlägt, der grotesken Verkörperung des Geizes; oder Quevedos Vorliebe für abstoßende, ja ekelerregende Details aus der Berufspraxis von Pablos' Onkel, des Henkers von Segovia und

Stilistische Eigenheiten



Spanischer Edelmann in der archetypischen Gestaltung El Grecos (1580)

Weitere Schelmenromane

Exekutors seines (Pablos') eigenen Vaters. All das gehört zur großen *desengaño*-Strategie, die Quevedo im Roman verfolgt und die teilweise Ausfluss des Zeitgeists, teilweise aber auch des tiefen Pessimismus, des Ekels und der Enttäuschung Quevedos angesichts der spanischen Dekadenz und des galoppierenden Verlustes traditioneller Werte ist.

Weitere und spätere Schelmenromane sollen hier nur noch stichwortartig erwähnt werden. Dazu gehört z. B. der erst jüngst edierte *Guitón Honofre* (1604) von Gregorio González (*guitón* ist synonym mit *pícaro*). Bemerkenswert ist ferner der erste Schelmenroman mit weiblicher Hauptperson: *La pícaro Justina* (1605) von Francisco López de Ubeda. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo ließ daraufhin 1612 *La hija de Celestina* folgen. Von Interesse sind weiterhin die *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) von Vicente Espinel, der auch als Poet und Musiker einen bedeutenden Namen hatte. Sein Pícaro stammt nicht mehr aus dem Lumpenproletariat, sondern aus dem Kleinadel und bezeugt damit dessen sozialen Abstieg. Einen quasi landeskundlichen Akzent hat auch *Alonso, mozo de muchos amos* (1624/26) von Jerónimo de Alcalá Yáñez, der den Leser in das Milieu der Segovianer Handwerker und Kaufleute, auch in das der in Mexiko reich gewordenen Indianos führt. Den Schlusspunkt unter die Gattung in Spanien setzte 1646 das anonym erschienene *Vida y hechos de Estebanillo González*.

Dass und warum die Gattung in ihrem Ursprungsland nicht über die Mitte des 17. Jh. hinausreichte, ist in den Vorbemerkungen zum Romankapitel bereits erörtert worden. Bemerkenswert an der weiteren (außerspanischen) Entwicklung des pikaresken Romans ist besonders, dass die Tabuisierung des gesellschaftlichen Aufstiegs nach und nach aufgehoben und dass der *pícaro* (die *pícaro*), moralisch geläutert, in die Gesellschaft integriert wird (Lesages *Gil Blas*, 1715ff.; Defoes *Moll Flanders*, 1722). Es zeigt sich sogar, dass das Konzept des Schelmenromans vorzüglich geeignet war, dem auch im 18. Jh. noch nicht selbstverständlichen Aufstiegsgedanken als imaginäres Vehikel zu dienen. Denn einerseits war die Sehnsucht nach der Emanzipation aus den Verhältnissen, in die man geboren wurde, schon der spanischen Picaresca eingeschrieben, andererseits aber war gerade die Tatsache, dass der Aufstieg in dieser Gattung als das Nicht-Normale angelegt war, die Voraussetzung dafür, ihn gleichsam versuchsweise einmal geschehen zu lassen. – Erst mit der zweiten Hälfte des 19. Jh. und zu Beginn des 20. Jh. (Thackerays *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.*, 1856, und Thomas Manns *Felix Krull*, erste Fassung 1913) wird der Pícaro erneut zum Außenseiter, der die nun bürgerlich gewordene Gesellschaft und das zur Norm erhobene individuelle Erfolgsstreben aus der Distanz eines pikaresken Dandy- und Artistentums ironisiert.

Cervantes

Biographische Spuren

Soviel man über den *Don Quijote* an kommentierendem Wissen angesammelt hat, so wenig Sicheres weiß man über das Leben seines Verfassers. Es ist dies ein Fall, wo der Autor hinter dem Text fast vollständig verschwunden ist, so wie die Autoren der Evangelien hinter dem Text der Heiligen Schrift. Unamuno, der die romantische Verklärung des *Quijote* auf Kosten des Verfassers auf die Spitze getrieben hat, ging sogar so weit, dem »unbedeutenden« Cervantes das Recht auf seinen »genialen« Text abzusprechen, als sei der *Quijote* dem »Medium« Miguel

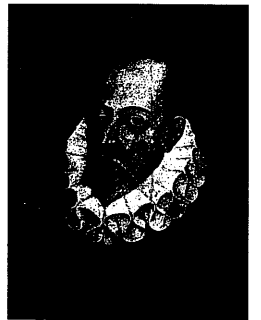
ohne dessen Zutun aus dem Kopf und über den Kopf gewachsen. Wie viel an persönlicher Erfahrung im *Quijote* verarbeitet worden ist, können wir deshalb nur noch erraten, aber kaum mehr wirklich ermessen. Ebenso wenig wissen wir über die (jedenfalls nicht besonders glücklichen) Umstände Bescheid, unter denen sich Cervantes' ungewöhnliche Intelligenz, sein Humor und seine Offenheit entwickelt haben.

1547 kam Cervantes als viertes von sechs Geschwistern vermutlich in Alcalá de Henares zur Welt, wo sein angebliches Geburtshaus noch heute zu besichtigen ist. Sein Vater war »Chirurg«, was damals weder mit hohen Einkünften noch mit gesellschaftlichem Prestige, noch mit der Notwendigkeit verbunden war, sich besondere Kenntnisse anzueignen. Von Miguels Jugendzeit ist nichts bekannt; sein Name taucht erstmals in Verbindung mit dem von López de Hoyos auf, bei dem der 20-Jährige möglicherweise eine humanistische und vielleicht sogar eine dezent erasmistische Ausbildung erfuhr. Für beides gibt es Belege in seinem Werk, dessen Katholizität zwar fraglos, zugleich aber auch erstaunlich liberal und aufgeklärt ist. Vielleicht hat er die Grundlagen humanistischer Bildung aber auch erst in Rom erworben, wohin er 1569, 22-jährig, fliehen musste, weil er – nicht zum letzten Mal in seinem Leben – von der Polizei gesucht wurde, in diesem Fall wegen Körperverletzung. In Rom fand er eine bescheidene Anstellung bei dem gleichaltrigen Giulio Acquaviva, der im Gegensatz zu Cervantes eine steile Karriere in den *letras* machte und bald darauf ein blutjunger Kardinal wurde.

Cervantes hingegen wandte sich den *armas* zu. 1571–1575 diente er als Marinesoldat und nahm an der berühmten Seeschlacht von Lepanto teil – dem großen Sieg der spanischen Flotte über die türkische –, wobei er sich durch besondere Tapferkeit auszeichnete und so schwer verletzt wurde, dass seine linke Hand unbrauchbar blieb (weshalb man Cervantes in patriotischer Vereinseitigung auch »El manco de Lepanto« nennt). Im Spätsommer 1575, auf der Heimreise nach Spanien, wurde sein Schiff auf der Höhe von Cadaqués, an der Costa Brava, von türkischen Piraten gekapert (so bedroht war Spaniens Sicherheit damals). Cervantes wurde nach Algier verschleppt, wo man ihn irrtümlich für eine hochgestellte Persönlichkeit hielt, für die man ein deftiges Lösegeld forderte. Da die Familie nicht zahlen konnte, schmachtete Cervantes fünf Jahre lang im Bagno, unternahm freilich auch vier Ausbruchsversuche. Erst im Herbst 1580 wurde er durch Spenden der Trinitariermönche, die eine bedeutende Gefangenenhilfsorganisation aufgebaut hatten, und durch Geld der Familie, die sich dafür hoch verschuldete, freigekauft. Mit 33 Jahren war Cervantes also allenfalls als Haudegen, nicht aber als Autor bekannt.

Sein erster größerer Text, der Schäferroman *La Galatea*, erschien 1585. Im Übrigen versuchte Cervantes (im Grunde bis an sein Lebensende) vergebens, unter dem Schutz eines adligen Gönners in Madrider Literatenkreisen Fuß zu fassen. Deshalb musste er mit ungeliebten Brotberufen vorliebnehmen, die ihn von 1587 bis 1600 durch ganz Andalusien führten (Hauptwohnsitz war Sevilla). Als Proviantkommissar für die spanische Flotte (einer von vielen) kam er 1592 zum ersten Mal ins Gefängnis (wahrscheinlich unschuldig); als Steuereinnahmer (ein verhasster Beruf) 1597 abermals, weil eine Bank, der er staatliche Gelder anvertraut hatte, bankrott machte. Es ist anzunehmen (Cervantes selbst hat dieses Gerücht lanciert), dass im Sevilaner Gefängnis der *Quijote* begonnen wurde.

1603–1605 wohnte Cervantes in Valladolid, wohin Philipp III. vorübergehend den Hof verlegt hatte. Kein Geringerer als Lope de Vega, der Cervantes zeitlebens nicht grün war, sorgte dafür, dass der unliebsame Konkurrent bei den Granden



Cervantes. Porträt von Juan de Jáuregui

Der Marinesoldat

Die Textproduktion

nicht ankam. Dennoch erschien der Erste Teil des *Quijote* (1605) und wurde rasch populär – vielleicht der einzige Glücksfall im Leben des Autors. Im gleichen Jahr nämlich landete er abermals im Gefängnis, diesmal unter einer rasch entkräfteten Mordanklage. Dass man mit Cervantes wenig Federlesens machte, verdankte er zu einem guten Teil auch dem lockeren Lebenswandel der Frauen, die zu seinem Haushalt gehörten, und die als »Las Cervantas« einen denkbar schlechten Ruf hatten.

1606 kehrt der Hof wieder nach Madrid zurück, der ewig um Protektion bemühte Cervantes erneut in seinem Gefolge. Nur der Graf von Lemos nahm sich seiner – eher halbherzig – an. Gut ging es Cervantes auch in den letzten Lebensjahren jedenfalls nicht. 1613 veröffentlichte er die *Novelas ejemplares*, 1615 den Zweiten Teil des *Quijote* (beide dem Grafen von Lemos gewidmet). Wenn man seine im Grunde optimistischen und lebensbejahenden Texte liest, könnte man meinen, ihrem Verfasser habe es an nichts gefehlt. Das Buch, das er selbst am meisten schätzte, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, erschien erst 1617, ein Jahr nach seinem Tod. Cervantes starb, verarmt und seit längerem krank, am 23. April 1616 in Madrid. Das Kloster, in dem er begraben wurde, liegt – letzte Ironie des Schicksals – in der (heutigen) Calle Lope de Vega.

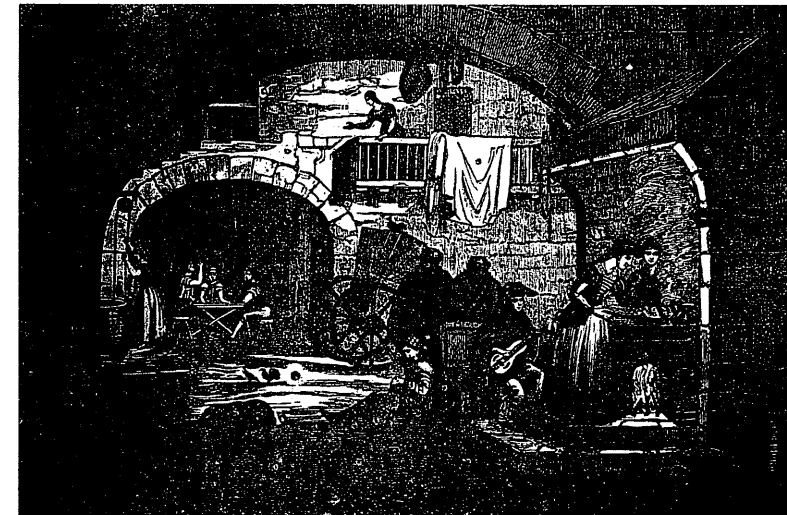
Der Quijote – Don Quijote und Alonso Quijano

Der *Quijote* gibt sich von vornherein als literaturkritischer Roman zu erkennen, als Parodie der Ritterromane. Dies tut er nicht nur im Prolog, sondern auch im Titel: Die Formulierung »El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha« weist sogleich darauf hin, dass sich das Ritterroman-Geschehen nur noch im Kopf des Protagonisten abspielt. Tatsächlich wird das alte Legitimationsproblem der Gattung Roman – ihre Inhalte galten als reine Phantastik, ja Lüge – von vornherein dadurch gelöst, dass die Vorstellungskraft bzw. das Ingenium Don Quijotes, das allein noch die ritterliche Welt imaginierend aufrechterhält, mit der spanischen Alltagsrealität der Jahre 1605–1615 konfrontiert wird. In dieser gibt es keine märchenhafte Ferne mehr, sondern nur noch die dörfliche Nähe der Mancha; es gibt keine Reise mehr nach nirgendwo, vielmehr bewegt man sich innerhalb der wohlbekannten peninsularen Grenzen und bloß bis zum Wendepunkt Barcelona. Keine Ritter, Giganten, Edelfräulein und Zauberer treten in dieser Wirklichkeit auf, sondern Gewerbetreibende, Reisende, Bauern, Hídalgos, Beamte, leichte Mädchen, Nachbarn, Straßenräuber, Matrosen, Schankwirte, Sträflinge, Pilger, ja sogar die soeben vom spanischen Staatsgebiet vertriebenen Morisken – allerdings auch ein echtes Grandenpaar, die Herzöge, die aber nicht weniger närrisch sind als Don Quijote selbst.

Dieser freilich – und das ist für das Verständnis des Romans von kapitaler Bedeutung – war nicht immer verrückt (*loco*). Er heißt eigentlich auch nicht Don Quijote, sondern Alonso Quijano und hat den (von Freunden und Nachbarn verliehenen) Beinamen »el Bueno«, was darauf hinweist, dass er von Natur aus gütig und vernünftig ist. Erst mit fast fünfzig Jahren (damals ein hohes Alter) wird er durch die übermäßige Lektüre von Ritterromanen geistesgestört, aber auch das nur vorübergehend. Jetzt erst bildet er sich in seiner *locura* ein, zum fahrenden Ritter berufen zu sein und die Welt im Alleingang in Ordnung bringen, ja erlösen zu müssen. Erst jetzt vernebelt sich ihm der Blick für die (völlig unritterliche) Realität, macht er Windmühlen zu Riesen und Schafherden zu Heerscharen, deutet also die Welt zur Ritterromankulisse um und nennt sich selbst Don Quijote, macht seinen Klepper zu Rocinante (was wörtlich »früher war es ein Ross« heißt) und seine Dame (die eigentlich Aldonza Lorenzo heißt und Bäurin ist) zu Dulcinea del Toboso. – Am Ende des Zweiten Teils jedoch kommt Don Quijote wieder



Frontispiz der Ausgabe Brüssel 1662



Das Innere eines Landgasthofs an einer spanischen »Straße« des 18. Jh. (Skizze von John Frederick). Gegenüber dem *Quijote* hat sich noch kaum etwas geändert.

zu sich, wird wieder vernünftig und stirbt als Alonso Quijano el Bueno, der er im Grunde nie aufhörte zu sein. Denn dessen natürliche Güte ließ sich auch während der *locura*-Phase nie verleugnen; und wenn Don Quijotes Phantasie einmal nicht von Ritterroman-Vorstellungen in Anspruch genommen war, blieb sein Naturell auch weiterhin zu erstaunlichen Vernunftleistungen und Äußerungen menschlicher Größe fähig, was sich einerseits in seinen Reden über das Goldene Zeitalter und über Waffen und Wissenschaften und andererseits in seinem durch paternalistische Zuneigung bestimmten Verhältnis zu Sancho Panza zeigt.

Es war sicher der glücklichste Einfall des Cervantes, dem hochfliegenden Herrn Don Quijote (der in Wirklichkeit nur ein verarmter Hidalgo war) mit Sancho Panza einen erdverbundenen Schildknappen an die Seite zu stellen. Gewiss gab es den (an sich adligen) Escudero auch schon im Ritterroman; aber dort war er bestenfalls eine Nebenfigur ohne Eigengewicht. Im Roman des Cervantes hingegen wird er – jetzt als Plebejer – zur zweiten Hauptperson, die sprachlich genauso präsent ist wie Don Quijote selbst und die bis ans Ende der gemeinsamen Reise der ständige Gesprächspartner und Gegenredner des Protagonisten bleibt. Dadurch erhält der Roman des Cervantes überhaupt erst jene dialogische und dialektische Dynamik, die ihn über die Jahrhunderte hinweg lebendig erhalten hat. Die Wortwechsel zwischen Herrn und Diener machen dem Leser darüber hinaus begreiflich, dass die »Wirklichkeit« nicht für alle Menschen und unter allen Umständen gleich aussieht, sondern je nach dem Standpunkt oder der Perspektive, unter der man sie betrachtet, zwei oder sogar mehr Seiten haben kann. Dabei erweist sich weder die Weltsicht Don Quijotes noch die Sancho Panzas als »richtig«, sondern als von je verschiedenen Interessen bestimmt. Es ist Sache des Erzählers, den Leser zur kritischen Wachheit anzuhalten und ihn durch gelegentliche auktoriale Eingriffe auf das empirisch Erfah- und Sichtbare hinzuweisen, auf das Cervantes in weit höherem Maß vertraute als etwa Calderón.

Der deutlich erkenntniskritische Charakter des cervantinischen Romans ist aber nicht das Produkt einer bewussten intellektuellen Anstrengung, sondern resultiert, gleichsam von selbst, aus den unterschiedlichen »Anlagen« der antipodischen Hauptpersonen: Don Quijote ist groß und dürr, Sancho Panza klein und

Don Quijote und Sancho Panza

**EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA.**
Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.

DIRIGIDO AL DVQUE DE SEJAR,
Marques de Gibraltor, Conde de Barcelona, y Billa-
res, Vizconde de la Puebla de Alcocer, Señor de
las villas de Capilla, Coriel, y
Burgillo.



Con privilegio de Castilla, Aragon, y Portugal.
EN MADRID, Por Juan de la Cuesta.
Vendido en casa de Francisco de Robles, librero del Rey catholico.

Don Quijote, Erster Teil

Zusammenspiel von Teil I
und Teil II

dick; der eine denkt idealisch, der andere materialistisch; der eine redet gewählt, ja preziös; der andere volkstümlich und in sprichwörtlichen Redensarten; Don Quijote ist zwar verrückt, aber auch intelligent; Sancho Panza zwar bauernschlau, aber auch beschränkt und leicht zu beeinflussen. Fast könnte man Sancho die Negation Don Quijotes nennen. Denn während alle anderen Personen des Romans nur ein Abenteuer lang auftreten und dann wieder verschwinden, bleibt Sancho Panza, gleichsam als der institutionalisierte Einspruch »von unten«, ständig an Don Quijotes Seite. Trotz dieser Gegensätzlichkeit werden die sozial und charakterlich so ungleichen Weggefährten mit der Zeit zu wirklichen Freunden, und sie bewähren ihre Freundschaft, ja ihre Solidarität, gegen ihre jeweils höchste Illusion: Don Quijote gebietet, als Dulcinea durch Sanchos Auspeitschung angeblich entzaubert werden kann, Einhalt, weil er das Leben des Schildknappen und Familienvaters im entscheidenden Augenblick über seine Ritterchimäre stellt; und Sancho Panza, als er die langersehnte Insel von der Herzogin nur unter der Bedingung bekommen soll, dass er seinen Herrn verlässt, ist seinerseits zum Verzicht bereit.

Durch die Freundschaft zwischen Don Quijote und Sancho Panza bekommt der Roman von vornherein einen versöhnlichen (übrigens auch einen sozialutopischen) Charakter, weil Don Quijote in Sancho die Wirklichkeit, so wie sie ist, auch noch in den Momenten der höchsten *locura* anerkennt, weshalb auch das Ende des Romans, an dem der närrische Ritter wieder zu sich kommt, alles andere als ein tragisches Scheitern ist (wie es der romantischen *Quijote*-Deutung erschien).

Der tröstliche Sinn des Ganzen wird auch durch die spezielle Kompositionsweise verdeutlicht, dank derer der Zweite Teil des Romans mehr als eine bloße Fortsetzung des Ersten ist. Vielmehr wird im Zweiten Teil die Bekanntheit des Ersten (und die des Avellaneda-Plagiats) im Text selbst vorausgesetzt, sodass Don Quijote und Sancho Panza schon als Berühmtheiten erwartet werden und alle Welt sich auf sie einstellen kann. Schon am Anfang des Zweiten Teils beginnt auch die Rezeption des Romans, weil die handelnden Personen selbst kritische Urteile über den Ersten Teil referieren. Der Zweite Teil ist aber nicht nur ein Metaroman im Verhältnis zum Ersten; er ist zugleich dessen kritische Umkehrung: Während im Ersten Teil alle Initiative von Don Quijote ausging und die anderen nur darauf reagieren konnten, ist das Verhältnis im Zweiten Teil entgegengesetzt; jetzt geht die Initiative von den »bescheidwissenden« anderen aus und Don Quijote ist derjenige, der zum Spielball ihrer Launen wird. Wenn der Erste Teil eine Parodie der Ritterromane war, ist der Zweite Teil eine Parodie des Ersten. Gut sichtbar wird das schon an der »Verzauberung« Dulcineas durch Sancho Panza, der inzwischen gelernt hat, wie Don Quijote zu »phantasieren«, während Don Quijote, wie einst Sancho, statt der drei von Sancho vorgegaukelten Prinzessinnen nur die drei tatsächlich vorhandenen Bäuerinnen auf drei Eseln sieht. Auch die zentrale Episode im Zweiten Teil, Don Quijotes Aufenthalt bei den Herzögen, ist bloß eine gigantische *burla*, in der sich die anderen auf Kosten Don Quijotes amüsieren. Diese Umkehrung der Initiative hat aber zugleich einen moralischen Sinn: Im Zweiten Teil wird Don Quijote exemplarisch (durch Verlassen) abgestraft dafür, dass er im Ersten die Welt nach seiner Vorstellung verbessern wollte, was, wie man weiß, ohnehin ständig schiefging. Stets blieb die Welt nach dem Eingreifen des Weltverbesserers und »Erlösers« in schlechterem Zustand zurück als sie es vor seinem Auftreten war. In der Tat ist im spanischen 17. Jh. die Vorstellung, dass der Mensch von sich aus die Welt ändern oder gar erlösen könne,

noch eine schwere Sünde, die nicht ungestraft bleiben kann, denn nachbessern zu wollen, was Gott geschaffen (und gut geschaffen) hat, ist pure Anmaßung und Größenwahn. Der *desengaño* – die tiefe persönliche Enttäuschung –, der mit Don Quijotes Desavouierung und mit der Final-Niederlage gegen den Spiegelritter alias Sansón Carrasco verbunden ist, und der schließlich zu Don Quijotes Tod in »melancolías y desabrimientos« führt, ist deshalb auch nicht als Katastrophe zu verstehen. Vielmehr ist er eine angemessene Sühne und bietet die Chance, in sich zu gehen und wieder zur Vernunft zu kommen, wie es – mit Gottes Hilfe – dann ja auch tatsächlich geschieht (und wie es durch den zunehmenden Realitätssinn Don Quijotes im Zweiten Teil auch aus der Handlung selbst heraus vorbereitet wird).

Bestätigt wird die moralische Dimension des Romans durch die Eingeschobenen Geschichten, die lange Zeit als unzugehörig betrachtet wurden, die in Wahrheit aber, wie *novelas ejemplares*, die sie oft tatsächlich sind, der Haupthandlung eine zusätzliche Tiefendimension verschaffen, indem sie deren Problematik wie in einem Brennspiegel zusammenfassen, ja öfter überhaupt erst wirklich zuspitzen. Am schönsten ist das an der Novelle »El curioso impertinente« (eigentlich: »Der unzulässig Neugierige«) zu exemplifizieren, die auf den ersten Blick ohne jeden Zusammenhang mit der Haupthandlung zu sein scheint. Erst bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass Cervantes, anders als seine Vorgänger, seine Einschübe z. T. sorgfältig auf die Haupthandlung hin komponiert hat. Diese wurde bereits im 23. Kapitel des Ersten Teils durch die (noch halb mit ihr verwobene) Geschichte um Cardenio und Luscinda, Dorotea und Fernando unterbrochen. Die Dorotea-Geschichte wird dann ihrerseits durch die Novelle vom Curioso Impertinente sistiert, sodass der »Curioso impertinente«, der auf einer ganz anderen Fiktionsebene spielt (diese Geschichte wird vom Pfarrer *vorgelesen*), eine Eingeschobene Geschichte »zweiten Grades« wird. Aber auch die Lektüre des »Curioso impertinente« wird unterbrochen, und zwar durch Don Quijotes Kampf mit den Weinschläuchen, sodass die Haupthandlung ihrerseits vorübergehend zum Einschub, also zur Episode, wird. Erst dann wird der »Curioso impertinente« wieder aufgenommen und zu Ende geführt, dann die Dorotea-Geschichte, samt der Erzählung des Cautivo und des Richters, und erst im Kapitel 44 wird die Haupthandlung wieder alleinherrschend. Wie man sieht, verhalten sich Haupthandlung und eingeschobene Geschichten reziprok bzw. gleichberechtigt zueinander, weil jede Erzählebene im Verhältnis zu anderen sowohl über- als auch untergeordnet sein kann.

Thematisch wird im »Curioso impertinente« wie in der Hauptgeschichte ein Fall von *locura* behandelt. Anselmo will untersuchen (ist neugierig), ob die Tugend seiner Frau Camila wirklich so zweifelsfrei ist, wie es den Anschein hat. Deshalb beauftragt er seinen Freund Lotario, Camila mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu versuchen, denn er ist so verrückt anzunehmen (und er empfindet seine Experimentierlust selbst als abwegig, als *locura*), dass nur die feuererprobte Idealtugend wahre Tugend genannt werden kann. Natürlich geht das unangebrachte Experiment schief: Camila versagt, aber nicht aus mangelnder Verzichtsbereitschaft, sondern wegen der chimärischen, die menschliche Wirklichkeit vollkommen verfehlenden Bedingungen, die ihr Anselmo auferlegt hat (Lotario wird zur Verführung gezwungen, ja erpresst; Camilas Widerstand wird mutwillig unterminiert, ihre Hilferufe bleiben unbeantwortet). Als Moral der Geschichte wird Anselmo, als sei es ein Zwischenruf auch für die Haupthandlung, vorgehalten: »Wer das Unmögliche will, dem geschieht Recht, wenn ihm das Mögliche versagt bleibt.« Auch Don Quijote bleibt das Mögliche versagt, weil er das Unmögliche

SEGUNDA PARTE
**DEL INGENIOSO
CAVALLERO DON
QUIJOTE DE LA
MANCHA.**

Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte.
Dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lerma, de Andaxar, y de Villavieja, Marques de Sarrin, Gentil-
hombre de la Cámara de su Magestad, Comendador de la
Encomienda de Peñafiel, y de la Cruz de la Orden de Al-
cantara, Virrey, Gobernador, y Capitan General
del Reyno de Napoles, y Presidente del fu-
guero Condado de Italia.



CON PRIVILEGIO.
En Madrid, Por Juan de la Cuesta.
Vendido en casa de Francisco de Robles librero del Rey Nro.

Don Quijote, Zweiter Teil

Funktion der Eingeschobe-
nen Geschichten

»El Curioso impertinente«



»Er erfüllte nun seine Phantasie mit solchen Dingen, wie er sie in seinen Büchern fand.«
Gustav Dorés Illustration zum *Quijote*.

anstrebt. Und auch in seiner Welt ist die bestehende Realität noch nicht deshalb schlecht, weil sie *anders* ist als der angestrebte Idealzustand. Sie ist, im Gegenteil, eigentlich »ganz in Ordnung« und »versagt« erst dann, wenn man sie mit weltfremden Forderungen konfrontiert. Während aber die Konsequenzen des unangebrachten Verhaltens in der kleinen Welt der Novelle, die nur aus drei Personen besteht, katastrophal sind (alle verlieren Ehre und Leben), hat das ebenso unangebrachte, aber wesentlich harmlosere Handeln Don Quijotes in der epischen Weite der Haupthandlung eher komische Folgen. Haupthandlung und Eingeschobene Geschichten verhalten sich also wie die heitere und wie die tragische Stilisierung eines und desselben Sachverhalts, ja in der Eingeschobenen Geschichte wird überhaupt erst als ernsthaftes Problem auf den Punkt gebracht, was in der Haupthandlung leicht als »Spaß« unterschätzt wird.

Nicht alle Eingeschobenen Geschichten sind derart akkurat mit der Haupthandlung vernetzt. In jedem Fall aber bieten sie mehr als bloße »Abwechslung«, vielmehr immer »Vertiefung« von in der Haupthandlung angeschlagenen Themen: Die Geschichte vom *Cautivo* korrespondiert mit Don Quijotes ernst zu nehmen-

der Rede über Waffen und Wissenschaften und schafft zugleich einen Kontrast zwischen den Gefahren des echten Soldatenlebens auf der einen und Don Quijotes närrischer Ritterschmäh auf der anderen Seite; die Marcela-Grisóstomo-Episode (in der Cervantes, wie übrigens auch in den echten *Novelas ejemplares*, für die Rechte der Frau eintritt), korrespondiert mit der Rede über das Goldene Zeitalter und mit Don Quijotes närrischer, für Maritornes aber gleichwohl belästigender Verliebtheit. Selbst im Zweiten Teil, wo die Episoden weniger auffällig sind, bestehen Zusammenhänge. Auch die Geschichte vom katalanischen Straßenräuber Roque Guinart weist Parallelen zur Haupthandlung auf: So wie Roque, gleichsam *e contrario*, zu bedenken gibt, Recht und Vernunft seien so unverzichtbar, dass selbst die Wegelagerer Regularien brauche, so singt die Haupthandlung, ebenfalls aus der Verneinung, nämlich über die *locura* Don Quijotes, *eigentlich* das Lob der einfachen Menschlichkeit und der Güte Alonso Quijanos.

Im Übrigen kann man den Roman des Cervantes nur als außergewöhnlich trickreich bezeichnen. In der Tat ist die Meisterschaft, mit der Cervantes all das bereits ins Spiel bringt, was der heutigen Literaturästhetik teuer ist – Autoreflexivität, Intertextualität, Dialogizität, ironisch gebrochene Beglaubigungsstrategien, komplexe Erzähltechniken –, schier unglaublich. Ob Cervantes sich all dessen bewusst war, oder ob es ihm gleichsam beiläufig *unterlief* und ob es eben deshalb so unangestrengt und befreiend wirkt, ist schwer zu entscheiden. Es steht aber außer Frage, dass Cervantes eine poetologische *Absicht* verfolgte: Das Vorwort des Ersten Teils, das Autodafé gegen die Ritterbücher, die fast wörtlichen Zitate aus der aristotelischen Poetik am Anfang des Zweiten Teils bezeugen das. Dennoch ist er mit seinem Roman *de facto* weit über das hinausgegangen, was damals poetologisch üblich und denkbar war.

Ein paar Andeutungen müssen genügen: Während es vor Cervantes ganz selbstverständlich war, einen Roman *historia* zu nennen, den Fiktionscharakter also zu verschleiern, geht Cervantes den umgekehrten Weg. Er begibt sich in die Offensive und tritt dem konservativen Lügengeschichten-Vorbehalt just dadurch entgegen, dass er den Fiktionscharakter seiner Geschichte plakativ offenbart. Gewiss hätte er das nicht ohne die Autorität von Alonso López Pinciano wagen können, der 1596 mit seiner *Filosofía antigua poética* eine erste Aufwertung »ehrbarer« Unterhaltungsliteratur eingeleitet hatte. Trotzdem hat die Unbekümmertheit, mit der sich Cervantes der alten Beglaubigungsfesseln entledigt (die ja vor allem Bedenkenträger-Fesseln der offiziellen Kirche waren), auch heute noch nichts von ihrem entwaffnenden Charme verloren. Denn auch hier bleibt Cervantes seinem Vorsatz treu: Er bietet zwar eine Beglaubigungsstrategie auf, aber eben nur noch in ironisch-parodistischer Form. Im achten Kapitel des Ersten Teils z. B., als Don Quijote und der Biskayer gerade mit erhobenen Waffen kampfbereit einander gegenüberstehen, geht dem Erzähler angeblich die Quelle bzw. die »historische« Vorlage aus, sodass vorübergehend nicht mehr von Don Quijote, sondern von der Suche nach einer Fortsetzung seiner Taten die Rede ist. Schließlich findet der Erzähler auf einem Markt in Toledo das Manuskript eines arabischen Historiographen namens Cide Hamete Benengeli, das er von einem Morisken ins Spanische übersetzen lässt und das »zufällig« just an der Stelle beginnt bzw. weitermacht, wo der Film vorher abgerissen war, bei den erhobenen Schwertern nämlich. Damit wird einerseits unmissverständlich auf die demiurgische Macht des wahren Autors verwiesen, der alles nach seinem Belieben verschwinden lassen und wieder neu erfinden kann. Andererseits wird aber auch ironisch von dessen Verantwortung abgelenkt und die Authentizität der *historia* in Zweifel



Cervantinische Poetik und Roman im Roman

Plakativer Fiktionscharakter

NOVELAS
EXEMPLARES DE MIGUEL
de Cervantes Saavedra.

DIRECCION DE DON PEDRO FERNANDEZ DE CUBRA, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalva, Marqués de Soria, Conde de la Cámara de su Magestad, Virrey, Gobernador y Capitán General del Reyno de Napoles, Concedido de la Encomienda de la Zepa de la Orden de Alcántara.

Año 1622.

CON LICENCIA:
En Pamplona, por Juan de Otceza,
Impressor del Reyno de Navarra.

Titelblatt einer der
frühesten Ausgaben der
Novelas ejemplares

Novelas ejemplares

Der Prolog

gezogen, stammt sie doch von einem Mauren (d. h. von einem Ungläubigen und eben deshalb der »Wahrheit« nicht Teilhaftigen) und wurde zudem von einem Morisken übersetzt, über dessen Zuverlässigkeit (schließlich ist er ein Glaubenswechsler) sich der Leser ebenfalls keine Illusionen machen darf. Tatsächlich erfährt man, dass der Moriske nach eigenem Gutdünken ganze Passagen unübersetzt lässt. Damit hat Cervantes mit einem Schlag die *historia* desavouiert und zugleich doch auch Raum für seine eigene Erzählerwillkür geschaffen, die mit dem genialen Trick, Don Quijote im Zweiten Teil als die »bekannte Romanfigur« sozusagen leibhaftig auftreten zu lassen, dieser ihre *eigene* Wirklichkeit verschafft. Cervantes selbst ist auf ähnliche Weise in seinem Roman »wirklich« präsent: nicht nur als Verfasser des Ersten Teils, der im Zweiten auch als Plagiatsgeschädigter Erwähnung findet, sondern auch als Nebenfigur in der Erzählung des Cautivo, der in algerischer Gefangenschaft »un tal de Saavedra« (Cervantes' zweiter Nachname) kennengelernt hat, oder als Verfasser der *Galatea* in des Pfarrers berühmtem Autodafé. So ist Cervantes Autor des *Don Quijote* und Romanfigur in einem; Erfinder und Opfer des lügenhaften Benengeli; Kopist einer unvollkommen übersetzten *historia* und Schöpfer einer großangelegten Fiktion, die zu Recht als der erste selbstgewisse Roman der Neuzeit gilt, weil in ihr nicht nur die Geschichte eines problematischen Protagonisten, der kein »Held« mehr ist, erzählt, sondern zugleich auch über das Geschäft des Erzählens selbst und über das Wesen der Fiktionalität aufs Vergnüglichste räsoniert oder besser: erzählerisch-beiläufig reflektiert wird.

Die 1613 erschienenen, z. T. schon früher verfassten *Exemplarischen Novellen* (zwölf an der Zahl) sind von der späteren Kritik wesentlich zurückhaltender aufgenommen worden als der *Quijote*; zu ihrer Zeit erfreuten sie sich allerdings keiner geringeren Wertschätzung. Nun sind gewiss nicht mehr alle Novellen für den Leser unserer Tage ein reines Lesevergnügen; mehrere von ihnen stehen aber der großen italienischen Novellentradition (von Boccaccio bis Bandello) in nichts nach, und bei einigen ist auch heute noch der außerordentliche Rang unschwer zu erkennen.

Es lohnt sich, zunächst einen Blick auf den Prolog zu werfen, in dem Cervantes mit einer eigenartigen Mischung aus Selbstsicherheit, Originalitätsbewusstsein, Zensurrücksicht und Liebedienerei aufwartet. Auf der einen Seite steht die selbstgewisse Portraitskizze, die er von sich zeichnet, der Stolz auf sein Werk und der berechnete Anspruch, er sei der erste gewesen, der in kastilischer Sprache von ihm selbst erfundene Originalnovellen geschrieben habe, die außerdem formal so unterschiedlich seien, dass jeder Geschmack auf seine Kosten komme. In der Tat ist von der byzantinischen Erzählung (»El amante liberal«) über die Hahnreigengeschichte (»El celoso extremeño«), die Zigeunernovelle (»La gitanilla«) und den *fait divers* (»La fuerza de la sangre«) bis zur pikaresken Erzählung (»Rinconete y Cortadillo«) und zum lukianischen Dialog (»El coloquio de los perros«) eine große Spannweite erzählerischer Paradigmata aufgeboten, wie es im Übrigen der Novellentradition entspricht. Auf der anderen Seite wird aber (offensichtlich mit Blick auf Boccaccio, mit dem Cervantes wetteifert) immer wieder betont, *seine* Novellen seien moralisch einwandfrei, von christlichem Geist erfüllt und verschafften dem Leser eine »nützliche« Unterhaltung. Darüber hinaus wird, wie damals üblich, die Protektion eines mächtigen Gönners, hier des Conde de Lemos, beschworen.

Diese umsichtige Rückversicherungstechnik war angesichts des Zensurdrucks, der im Siglo de Oro herrschte, durchaus angebracht. Die staatlichen und kirchli-

chen Druckerlaubnisse (*aprobaciones*), die vor der Veröffentlichung einzuholen und dem gedruckten Text beizugeben waren, zeigen in der Tat, dass mit Argusaugen über die »Linientreue« der Literatur gewacht wurde; erst wenn diese ausdrücklich bestätigt war, konnte ein Buch verkauft werden. So stellen also *aprobaciones* und Prolog *zusammen* einen Novellenrahmen dar, an dem abzulesen ist, welche Zwänge im nachtridentinischen Spanien geherrscht haben. Dennoch ist auch bei Cervantes (wie bei Boccaccio) zu beobachten, dass die eigentlichen Novellen Spielräume schaffen, in denen diese Zwänge vorübergehend etwas abgemildert werden. So wie die *Brigata* bei Boccaccio gegen die Bedrohung der Pest anerzählte, so der cervantinsche Erzähler gegen die strengen Auflagen der von der Inquisition kontrollierten Moral. Deshalb wirken die *Novelas ejemplares* (wie schon der *Quijote*) ausgesprochen liberal im Vergleich zu dem, was eigentlich die Norm war, ohne dass man sagen könnte, die Normen würden in den Geschichten nicht respektiert.

Schon die erste Novelle des Korpus, »La gitanilla«, zeigt, wie die cervantinschen Spielräume aussehen. Erzählt wird hier von einem vermeintlichen Zigeunermädchen (Preciosa), in das sich ein Kavalier so verliebt, dass er nicht nur am Zigeunerleben teilnimmt, sondern auch seinen gesellschaftlichen Rang angesichts der bezaubernden Persönlichkeit Preciosas aufs Spiel setzt. In dieser Novelle werden gleich mehrere »Selbstverständlichkeiten« in Frage gestellt. Zum einen sind die – schon damals verachteten – Zigeuner mit Sympathie dargestellt. Zum anderen verblassen die Standesprärogativen angesichts des ungebundenen und doch zivilisatorisch geordneten Lebens, das die Zigeuner, allen voran Preciosa, führen. Vor allem aber erstaunt die Selbstsicherheit, mit der die sonst so gegängelte junge Frau auftritt, und das Verantwortungsbewusstsein, mit dem sie selbst über ihr Leben bestimmt. Es scheint, als ob das Zigeunermilieu den utopischen Freiraum schaffe, in dem die Frau völlig gleichberechtigt wird und in dem Mann und Frau vorübergehend ihr Verhältnis autonom und in gegenseitiger Achtung gestalten können. Aber natürlich sind solche Freiheiten nur unter der Bedingung möglich, dass am Schluss dann doch wieder alles »in Ordnung« kommt: Preciosa ist in Wahrheit ein Mädchen von Stand, das dem Kavalier ebenbürtig ist; ihre »Reinheit« hat sie sich trotz der Ausnahmesituation, in der sie lebte, bewahrt; die beiden heiraten, selbstverständlich mit Zustimmung der Eltern.

Wie *weit* aber Cervantes mit dieser Zigeunergeschichte schon gegangen ist, zeigt ein kurzer Blick auf Mérimées berühmte Replik in der Novelle *Carmen* (1846), deren Personenkonstellation ähnlich ist. Hier aber – mitten im bürgerlichen Zeitalter und angesichts drohender sozialer Revolutionen – erscheint die Freiheit von vornherein als etwas Suspektes, die Ordnung Zersetzendes, und die selbstbewusste Zigeunerin als ebenso verführerische wie gefährliche *femme fatale*, die den bürgerlichen Mann wie selbstverständlich ins Unglück stürzt.

Bei aller formalen Vielfalt der *Novelas ejemplares* gibt es auch Merkmale, die sie verbinden. Eines der auffälligsten ist die für Cervantes typische Technik der Verfremdung. In »La gitanilla« bestand sie in der Annäherung ans »fremde« Zigeunermilieu. Im »Coloquio de los perros« wirkt die Einnahme der Hundeperspektive (kynisch) verfremdend. In anderen Geschichten, in »Rinconete y Cortadillo« etwa, liegt das Element der Verfremdung in der paradoxalen Umkehrung des Erwarteten: Rinconete und Cortadillo, zwei Gaunerlehrlinge, begeben sich nach Sevilla, der Hauptstadt der spanischen Picaresca, um dort schnell und ungehindert Beute zu machen. Abgesehen davon, dass uns Cervantes die pikareske Welt hier mit den Augen zweier Novizen neu *entdecken* lässt (während sie uns in der

»La gitanilla«: Cervantes'
Liberalität

Cervantes-Replik Carmen

»Rinconete y Cortadillo«:
Verfremdungstechnik



Das Geschäft des Steuer-eintreibers – Cervantes wohlvertraut (Juan de Parejas Gemälde »Die Berufung des heiligen Matthäus«)

eigentlichen *novela picaresca* immer aus der Perspektive eines schon Abgebrühten präsentiert wird), machen die beiden Protagonisten (und wir mit ihnen) eine völlig unerwartete Erfahrung: Anstatt die freie Wildbahn vorzufinden, wo jeder auf sich selbst gestellt ist, sieht man sich dem wohlorganisierten Syndikat des Señor Monipodio gegenüber, das seine eigenen Gesetze, sein eigenes Verteilungssystem, seine eigene Fürsorge hat und in das man überhaupt erst eintreten kann, wenn man eine Reihe von Eignungsprüfungen bestanden hat. Dabei haben die beiden vor allem zu lernen, »(que) el hurtar no es oficio libre« (frei übersetzt: dass auch das Stehlen seine Ordnung haben muss). Damit nimmt die Novelle von »Rinconete y Cortadillo« eine ganz ähnliche Position ein, wie die Roque Guinart-Episode im *Quijote*, deren Moral ja auch auf eine gleichsam paradoxe Anpreisung von Recht und Ordnung durch die Rechtsbrecher selbst hinauslief. – Bemerkenswert ist also, dass Cervantes just dort, wo er eine konservative Moral vertritt, *Normenbrecher* zu deren Illustrierung heranzieht, womit er zugleich zur Tolerierung, ja Anerkennung derjenigen beiträgt, die vom Normensystem eigentlich ausgegrenzt wurden.

Liebe und Leidenschaft

Was die Thematik der *Novelas ejemplares* anbetrifft, steht ein Motiv deutlich im Vordergrund: das Thema der Liebe; einerseits das der Liebesbewährung, andererseits aber auch speziell das der Leidenschaft bzw. der Triebe und wie und ob die Leidenschaften von der Vernunft und der von ihr vertretenen Moral unter Kontrolle zu halten sind. Es ist dies im Übrigen nicht nur ein Thema der cervantini-schen Novelle, sondern eines der großen Themen der Zeit, das in allen europäischen Literaturen und auch jenseits der Erzählgattungen (besonders in Drama und Aphoristik) vielfach erörtert und durchgespielt wurde. Die cervantini-sche Position zeichnet sich durch eine freundliche Skepsis aus, die im 17. Jh. selten war, die sich zwar über die Schwäche und Widersprüchlichkeit der menschlichen Natur keine Illusionen macht, die aber trotzdem darauf vertraut, dass der daraus entstehende Schaden mit Gottes und anderer Menschen Hilfe zu begrenzen ist.

Zwei Geschichten aus dem Novellenkorpus beschäftigen sich besonders eindringlich mit dieser Problematik: »La fuerza de la sangre«, dessen Problematik –

kann eine Vergewaltigung verziehen werden? – in Kleists *Marquise von O.* weiterentwickelt wurde; und die Geschichte vom »Celoso extremeño«, die für viele Beobachter die schönste cervantinische Novelle überhaupt ist. Die Rede ist hier von einem reich gewordenen Indiano, einem im Alter aus abenteuerlichen Südamerika-Unternehmungen zurückgekehrten Handelsmann, der es sich in den Kopf gesetzt hat, eine sehr junge Frau zu heiraten, sie hinter den Mauern eines ausgeklügelten »Hochsicherheitstraktes« den Verführungen der Welt zu entziehen und sie für sich allein zur Verfügung zu halten. Wir haben es hier also mit einer ähnlich extremen Versuchsanordnung zu tun wie im »Curioso impertinente«, und ähnlich wie dort erweist sich, dass die menschliche Natur einer Zerreißprobe nicht standhält, aber auch, dass die Unterdrückung der Leidenschaften und Sinne diese nur umso empfänglicher für ihre Reizung macht: Gerade *weil* das Sicherheitssystem des Alten so perfekt zu sein scheint, reizt es einen Jungen, es aufzuknacken. Und weil dieser klüger ist als der alte Zerberus, stellt er just die unbefriedigten Bedürfnisse des Wachpersonals in Rechnung, das er nach und nach ausschaltet, indem er die jeweiligen Schwächen, aber auch die Freiheitssehnsucht der selbst Miteingesperrten geschickt ausnutzt. Schließlich gelangt er bis zum Allerheiligsten, ins Zimmer der jungen Frau nämlich, mit der er »schläft«, allerdings (das ist die ultima ratio des iberischen Tugendsystems) ohne dass es »zum Letzten« kommt. Dennoch ist damit der Tatbestand des Ehebruchs erfüllt, und der Mann wäre, jedenfalls nach calderonianischer Vorstellung, ohne weiteres zur tödlichen Ehrenrache berechtigt. Bei Cervantes aber kommt es zu einer Wendung ins Unübliche. Der Ehemann sieht seine *locura* ein, begreift, dass er eine schwere Verfehlung begangen hat, indem er die junge Frau ihrer Freiheit beraubte und sie gegen die Natur in eine unglückliche Ehe zwang – und verzeiht. Im Kontext des ehrbesessenen Siglo de Oro, in dem die *honra* über alles ging, ist das eine – im Sinne der Definition Goethes – wahrhaft »unerhörte Begebenheit«.

»El celoso extremeño«

Das Theater im Siglo de Oro

Das spanische Theater des Siglo de Oro zeichnet sich im europäischen Vergleich durch einen kaum fassbaren Reichtum aus. Nicht weniger als 10000 (Ch. Aubrun) oder gar 30000 (Graf Schack) Theaterstücke sollen im Verlauf des 16. und 17. Jh. verfasst und aufgeführt worden sein: *autos sacramentales*, *comedias*, *entremeses*, *fiestas palaciegas*. Allein Lope de Vega will 1500 Stücke geschrieben haben. Gewiss sind diese Zahlen mit Vorsicht zu handhaben. Vieles ist nie gedruckt worden und vieles wohl auch für immer verlorengegangen. Doch sind allein unter Lopes Namen rund 450 Theaterstücke überliefert und mit Sicherheit von ihm verfasst worden – eine eindrucksvolle Zahl, vergleicht man sie mit den etwa 40 Stücken eines Shakespeare oder den kaum ein Dutzend Stücken eines Schiller. Diese Fülle ist um so erstaunlicher, als sich in Spanien bis zum Ende des Mittelalters zwar eine Theaterpraxis und die Existenz von Theatertexten mit guten Gründen vermuten, aber kaum nachweisen lassen. Im Folgenden gilt es, die Theaterkultur des Siglo de Oro von ihren Anfängen bis ins 18. Jh. hinein nachzuzeichnen und dabei stets im Auge zu behalten, dass »Theaterkultur« entschieden mehr meint als das Vorhandensein von Texten, denn die Texte waren stets zur Aufführung bestimmt. Dazu aber bedurfte es einer professionell verwalteten »Theaterwelt«. Es wurden Örtlichkeiten (Theater, Bühnen) mit technischen Ein-

Reichtum an Theatertexten

richtungen benötigt, ausgebildete Schauspieler und Schauspielerinnen, eine umfassende Organisation des Schauspielbetriebs und ein zahlungsfähiges Publikum. Auch gilt es nicht zu vergessen, »Theatermachen« hieß im Siglo de Oro in erster Linie, ein vielfach nicht unbedeutendes wirtschaftliches Unternehmen zu betreiben, das seinen Gewinn mit der Ware »Unterhaltung« erzielte, die es einem keineswegs einfach zufriedenzustellenden Publikum zu verkaufen galt. So ist dieses – nicht homogene – Publikum für alle an der Theaterkultur des Siglo de Oro Beteiligten das letzte Maß aller Dinge.

Der künstlerische und wirtschaftliche »Theaterbetrieb« des Siglo de Oro hat sich im Lauf des 16. Jh. recht zielstrebig, wenn auch nicht ohne gelegentliche Irrwege, entfaltet. Seine Entwicklung ist im Wesentlichen in den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jh. abgeschlossen. Für Bühnen und Texte sind die entscheidenden Formen und Formeln gefunden, die dann im 17. Jh. den Rahmen für das Unterhaltungsgewerbe »Theater« bilden. Den immensen Bedarf an stets neuen Texten versuchte eine Vielzahl von Autoren abzudecken, die aber keineswegs immer erfolgreich waren noch gut bezahlt wurden. Im Gegenteil, die Gestalt des begeisterten, doch hungernden Theaterautors gehört selbst zu den Figuren des komischen Theaters der Zeit.

Die Fülle der Autoren wird von der modernen Kritik um die beiden bedeutendsten und erfolgreichsten Theaterschriftsteller des Siglo de Oro in zwei »Schulen« zusammengefasst: Lope de Vega und seine Schule für die erste Hälfte, Calderón de la Barca und seine Schule für die zweite Hälfte des 17. Jh., wobei allerdings die Grenzen der Chronologie und der Zuordnungen im konkreten Fall fließend sind. Calderón selbst etwa hat seine ersten Stücke bereits zu Beginn der 20er Jahre geschrieben. Bevor jetzt die Entwicklung des Theaters des Siglo de Oro in ihren Grundlinien dargestellt wird, scheint eine grundsätzliche Bemerkung vonnöten: Wir sind gut über die Theatertexte, und zumindest relativ gut über die Aufführungstechniken und -bedingungen im 17. Jh. informiert. Für das 16. Jh. ist diese Information für beide Bereiche aufgrund fehlender Dokumente erheblich lückenhafter, insbesondere hinsichtlich der Aufführungspraxis, sodass gerade für diesen theatergeschichtlichen Bereich so manche Aussage eher spekulativ bleiben muss.

Die Herausbildung des Theaters im 16. Jahrhundert

Das ausgehende Mittelalter kannte in Spanien zwei Frühformen der Theaterpraxis. Zum einen eine religiöse Praxis, in der im kirchlichen Raum an den großen Festtagen (Weihnachten, Ostern, später auch am Fronleichnamstag) die jeweiligen biblischen Texte wohl von den Geistlichen selbst in ein kurzes szenisches Spiel umgesetzt wurden. Das *Auto de los Reyes Magos* (um 1250) ist das einzige erhaltene, sehr frühe Beispiel für die bei diesen Aufführungen verwandten Texte. Eine zweite frühe Form findet sich im weltlichen Bereich in den prunkvollen Festen an den Höfen des Adels, deren Umzüge, Tänze und Maskenspiele (*mo-mos*) theatralische Elemente enthalten. Wie das Beispiel von Gómez Manrique zeigt, konnte hier etwa die Geburt eines Infanten Anlass zu einem szenisch vorgetragenen Gelegenheitstext werden.

Aus diesen Typen einer frühen Theaterpraxis sollten sich die beiden Hauptformen des Theaters im Siglo de Oro entwickeln: das *auto sacramental* als religiöses Theater, das an Fronleichnam (*Corpus Christi*) auf einer *carro*-Bühne aufgeführt

Höfisches Fest, Liturgie
und Theater

wurde, sowie die *comedia* mit den verschiedenen Subgattungen des *teatro menor* (*loa*, *entremés*, *baile*, *mojiganga*), die (fast) ganzjährig auf einer *corral*-Bühne aufgeführt wurden. Ein entscheidender Schritt in dieser langen Entwicklung vollzog sich um 1500, zur Zeit der Reyes Católicos, im Werk einer Gruppe von Autoren, die zunächst noch »bei Hof« im Dienst von Mäzenen in Spanien, Portugal und Italien tätig waren und in deren Werk sich die beiden Formen des Theaters, die religiöse und die profane, allmählich auseinanderentwickelten. Es sind dies Juan del Encina, Gil Vicente und Bartolomé de Torres Naharro.

Das Werk Juan del Encinas, der – wie nach ihm Lope de Rueda – bisweilen als »Vater des spanischen Theaters« apostrophiert wird, setzt noch ganz als »höfisches Gelegenheitstheater« ein, dessen Aufführungsort zunächst die Gemächer seines Mäzens, des Herzogs von Alba, sind. In recht statischen Dialogen thematisieren seine frühen dramatischen Eklogen (*églogas*, auch als *autos* oder *representaciones* bezeichnet) im Rückgriff auf die Bibel (weihnachtliche Hirtenszene) und die Bukolik Vergils den Gegensatz zwischen den Vertretern des Adels und den als Tölpel dargestellten Hirten, die zum Gegenstand des Gelächters des höfischen Publikums werden. Dies zeigt bereits sein erstes Stück, die *Egloga representada en la noche de la Natividad* (1492, 180 Verse). Die darin auftretenden Hirten sind Vorformen des *pastor bobo* und der Dienergestalt des *gracioso*, die zum unabdingbaren Figurenbestand der Comedia werden sollten. Auch der künstliche, pseudo-realistische Dialekt, den diese Gestalten häufig sprechen, das sogenannte *sayagués*, wird bereits bei Encina verwandt (»¡Dios salve acá, buena gente! / Asmo, soncas, acá estoy, / que a ver a nuestra voy ... O la visera me miente / o es ella sin duda. / ¡Miafe! Tráyle un presente / poquillo y de buenamiente«). In späteren, dramatisch komplexeren und längeren Stücken, die aber dennoch nur wenige Personen auftreten lassen, wie in der *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (aufgeführt 1496), wird die Welt der Hirten mit den Gemeinplätzen der späthöfischen Liebe verbunden, wie sie zur gleichen Zeit die *novela sentimental* behandelt. Hier klagt Fileno vor seinen Freunden über seine unerwiderte Liebe zu Céfiria; anschließend begeht er Selbstmord. Diesen Freitod betrachten seine Freunde, wie die Lerianos in der *Cárcel de amor*, als geheiligten Opfertod.

Auch die Stücke von Gil Vicente, der am spanisch-portugiesischen Hof in Lissabon arbeitete und seine Werke in den beiden Sprachen verfasste, spielen zunächst in der aus höfischer Sicht »nach unten« stilisierten Welt der Hirten und in der Idealwelt der Ritterromane. *Don Duardos* (verfasst 1522), behandelt eine Episode aus dem *Primaleón*: Dem als Gärtner verkleideten Prinzen Don Duardos gelingt es, allen scheinbaren Standesunterschieden zum Trotz, Flérída, die Tochter des Kaisers von Konstantinopel, zu heiraten. Doch Vicente hat nicht nur dieses Unterhaltungstheater geschaffen. Wie das breite Panorama der zeitgenössischen Gesellschaft in den drei *Autos das barcas* (Spiele von den Barken) zeigt, hat er das Theater auch als Medium maßvoller gesellschaftlicher und religiöser Kritik und als ein literarisch durchaus anspruchsvolles Genus verstanden. Die Verwendung von Gedichten in den Theatertexten bei Encina und Vicente weist im Übrigen auf die Polymetrie der Comedia voraus.

Den wichtigsten Beitrag zur späteren Theatertheorie und -praxis im Siglo de Oro hat in dieser Frühphase der spanischen Theatergeschichte Torres Naharro geleistet. Nach einem (vermuteten) Studium in Salamanca, Dienst als Soldat, Gefangenschaft in Algier und Priesterweihe trat er in Rom in den Dienst von Kardinal Giulio de' Medici, des zukünftigen Papstes Clemens VII., und des 1510 exkommunizierten spanischen Kardinals Bernardo de Carvajal. In diesem weltof-

Juan del Encinas
Hirtenspiele



Liebespaar aus der
dramatischen Ekloge
Plácida y Victoriano von
Juan del Encina (EA Rom
1514)

Gil Vicente

Theaterkonzeption bei
Torres Naharro

Diese *cofradías* hatten vielfach als Laienschauspieler auch die Aufführung des religiösen Theaters, darunter die der Autos sacramentales, übernommen. Die wachsende Komplexität der Stücke veranlasste sie seit den 60er Jahren, diese Aufführungen professionellen Schauspieltruppen anzuvertrauen, zumal Prunk und Perfektion der Darbietung mitbestimmend für das Sozialprestige der untereinander wetteifernden *cofradías* war. Ihre Verbindung zum Theater hatte darüber hinaus noch eine wichtige finanzielle Komponente. Die Theatertruppen verfügten nur über improvisierte Bühnen auf Märkten und Plätzen. Den *cofradías* gelang es jedoch in der Folge, ihnen feste Spielorte anzubieten, indem sie von den Stadtverwaltungen (die das Theaterwesen minutiös regelten) das Privileg erhielten, den Truppen die Innenhöfe (*patios, corrales*) ihrer Gebäude als »Theater« zu vermieten und entsprechend einzurichten. Die Miete wurde dann zur Finanzierung des Krankenwesens verwandt. Selbst wenn die Bühnen nicht mehr räumlich mit den Hospitälern verbunden waren (wie dies für die beiden ersten Madrider Theater, den *Corral de la Cruz*, 1579, und den *Corral del Príncipe*, 1582, der Fall war), musste doch weiterhin im ganzen Siglo de Oro ein Anteil der Eintrittsgelder an die *cofradías* und das Krankenwesen abgeführt werden. Diese Einbindung war aber auch für das Theaterwesen von Vorteil, verhinderte sie doch (von kurzfristigen Ausnahmen abgesehen), dass sich die von theologischer Seite immer wieder erhobenen Forderungen nach einem generellen Verbot des Theaters als einem Ort der Sünde tatsächlich durchzusetzen vermochten.



Improvisiertes Theater beim Einzug des Prinzen von Wales in Madrid 1623, wie es bereits Lope de Rueda bespielt haben dürfte (Detail eines zeitgenössischen Stichs)

Der bedeutendste Repräsentant dieses »Theaters vor Lope« (*teatro prelopesco*) ist der Sevillaner Lope de Rueda, der lange Jahre mit seiner Truppe als Schauspieler und Stückeschreiber von Stadt zu Stadt zog. Cervantes hat den »gran Lope de Rueda« als den eigentlichen Schöpfer der spanischen Comedia verehrt; er hat ihn in seiner Jugend selbst noch spielen sehen und ihn stets seinem Intimfeind Lope de Vega vorgezogen, dessen Theater ihm zu bloßem Spektakel herabgesunken zu sein schien. Im Vorwort zu seinen *Ocho comedias y ocho entremeses* (1613) beschreibt Cervantes die schlichten Umstände, unter denen Lope de Rueda seine noch ganz aus der Kraft des poetischen Worts und der Schauspielkunst lebenden Stücke aufführte. Das improvisierte Theater bestand aus »cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; [...] El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.« Bedenkt man, dass einem Molière das kirchliche Begräbnis verweigert werden sollte, so verdeutlicht die Tatsache, dass Rueda in der Hauptkirche Córdoba beigesetzt wurde, das hohe soziale Ansehen, das das Schauspielwesen in Spanien grundsätzlich genoss. Welchen Beschwerlichkeiten sich andererseits die weniger bedeutenden ambulanten Truppen (*compañías de la legua*) ausgesetzt sahen, zeigt – wenn auch in satirischer Romanform – der *Viaje entretenido* (1603) von Agustín de Rojas.

Von den Komödien, die Rueda verfasst hat, sind nur sechs erhalten; die Juan Timoneda 1567 in überarbeiteter Form veröffentlicht hat. Sie erschließen die italienische Literatur als neuen Stoffbereich des spanischen Theaters: Die *Comedia llamada de los engañados*, ein Stück in Prosa, folgt der anonymen italienischen Komödie *Gl'ingannati* (1531), und die komplexe Handlung der *Eufemia* basiert auf Boccaccios *Decamerone* (II, 9). Als Erster hat Rueda auch die Gestalt der für die zeitgenössischen Zuschauer besonders erotisch wirkenden »mujer vestida de hombre« verwandt. Sein wichtigster Beitrag zur spanischen Theatergeschichte sind jedoch die in die Komödien eingeschobenen *pasos*. Diese kurzen, witzig burlesken Stücke, häufig mit derber, erotischer Sprache, sind im niederen Volk angesiedelt, unter tölpelhaften Bauern, prahlerischen Soldaten, pfliffigen Studenten, radebrechenden Schwarzen, naiven und raffinierten Frauen sowie Gaunern jeder Art, deren Agieren noch beim einfachsten Zuschauer Gelächter und Schadenfreude erweckt: So der törichte Ehemann in *Cornudo y contento*, den seine Frau mit einem Studenten betrügt, oder das streitende Ehepaar in *Las aceitunas*, das seine Tochter verprügelt, weil es sich über den Preis jener Oliven nicht einigen kann, die es vielleicht einmal in dreißig Jahren ernten wird. Fußend auf der mittelalterlichen Farcentradition, aber auch in Anlehnung an die italienische *commedia dell'arte* hat Lope de Rueda mit seinen *pasos* jene Hauptgattung des *teatro menor* geschaffen, die sich in literarisch anspruchsvoller Form als Entremés bei Cervantes (*La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas*) und selbst bei Calderón findet, der sich nicht scheut, in seinem *Dragoncillo* das ernsthafte Ehrendrama zu parodieren. Im 17. Jh. wurde die trotz ihrer Attraktivität anspruchslose Gattung als willkommenes Versatzstück ohne erkennbaren Zusammenhang mit der Haupthandlung und als Pausenfüller zwischen die erste und zweite *jornada* der Comedia, ja selbst bei Aufführungen von Autos sacramentales eingeschoben. Der unbestrittene Meister des Entremés war Luis Quiñones de Benavente, der die – bei Cervantes in *La elección de los alcaldes de Daganzo* erstmals skizzierte – Figur des Juan Rana zur völlig ins Groteske stilisierten komischen

Lope de Rueda und das »teatro prelopesco«



Gestalt des Juan Rana, dargestellt von dem Schauspieler Cosme Pérez

Italienisches Theater und Spanien



Gestalten der *commedia dell'arte*

Ausbildung der *comedia nueva*



Erste Ausgabe der *entremeses* und *pasos* von Lope de Rueda (1567)

Figur schlechthin gemacht hat: Dick, bauernschlau, feige, gefräßig, Hahnrei und unterm Pantoffel stehend, löste sie, von dem hervorragenden Schauspieler Cosme Pérez gespielt, mit ihrer Parodie der Werte und Gestalten der Comedia bei allen Publikumsschichten wahre »Orgien des Gelächters« (E. Asensio) aus. Nichts wird in den Entremeses geschont, nicht die Behörden (*alcaldes*) und nicht die Ordensleute, selbst das Thema der Homosexualität wird nicht vermieden (Jerónimo de Cáncer, *Los Putos*). Aber außer bei Cervantes, der dem Theater wie der Literatur überhaupt mehr als eine bloße Rolle der Unterhaltung zuschreibt, dient all dies nirgends zu ernsthafter Kritik. Es löst sich in folgenloses Gelächter auf.

Lope de Rueda hat bereits die italienische Literatur als Quelle des spanischen Theaters erschlossen und damit den Weg für viele Comedias des 17. Jh. eröffnet, die in ihren Stoffen auf die reiche italienische Novellistik zurückgreifen sollten. Aber auch das italienische Theater selbst hat auf das spanische Theater in der entscheidenden Phase seiner Ausprägung in der zweiten Hälfte des 16. Jh. tiefgehend eingewirkt. Die italienische Theaterpraxis war in Spanien gut bekannt. Sei es durch Theaterbesuche von Spaniern in Italien, zu denen auch der zukünftige Philipp II. gehörte, der jedoch persönlich dem Theater ablehnend gegenüberstand, sei es durch die Aktivitäten italienischer Truppen, die seit 1548 in Spanien spielten und erst gegen Ende des Jahrhunderts endgültig von spanischen wieder verdrängt wurden. Es war ein italienischer Schauspieler, Ganassa, der 1579 das königliche Privileg erhielt, dass Theaterstücke nicht nur an Sonn- und Feiertagen, sondern auch an zwei (seit 1580 dann an allen) Werktagen aufgeführt werden durften – eine immer wieder heftig umstrittene Entscheidung, förderte sie doch, nach Sicht ihrer Gegner, den viel beklagten Müßiggang und das wirtschaftliche Desinteresse in dem immer tiefer in Krisen versinkenden Spanien.

Die Präsenz des italienischen Theaters in Spanien, auch die der beliebten *commedia dell'arte*, hat eine Reihe von Zügen mitbestimmt, die für die *comedia nueva*, wie Lope seine Theaterformel in Abgrenzung vom »alten Theater« Lope de Ruedas nannte, große Bedeutung gewannen: die Mischung von Ernstem und Komischem, der Verzicht auf die Einheit des Ortes und der Zeit (den die Dramatisierung von Novellenstoffen mit sich brachte) und das Entstehen des Personen- und Typeninventars der Comedia, die deutlich im Gefolge der verschiedenen Masken der *commedia dell'arte* stehen: Die einen entstammen der Welt des Adels, wie der stets mutige *galán* (der Liebhaber), die schöne *dama*, der stets mehr oder minder komische Alte (*barbas*); die anderen entstammen der Welt des niederen Volkes: der triebhafte, ängstliche und wortreiche *gracioso* als der ständige Begleiter seines Herrn, die sonstigen Dienergestalten (*criados* und *criadas*) und schließlich die Repräsentanten der Autorität, der Vater und der König, wobei das fast vollständige Fehlen des Typus der Mutter anzumerken ist, an deren Stelle die Anstands dame (*dueña*) oder die Kupplerin (*alcahueta*) tritt. Von volkstümlichen italienischen Vorbildern beeinflusst ist sicherlich das einfache Handlungsschema der Comedia, deren Intrige sich stets zum Guten, in einer Heirat, löst. Die Aufnahme rhetorisch geformter Passagen, die als »gesprochene Arien« in Text und Aufführung erscheinen, geht eher auf die gleichfalls italienische *commedia erudita* zurück.

Lope de Rueda ist jedoch keineswegs der einzige erwähnenswerte Vertreter des *teatro prelopesco*. In Valencia etwa setzte es der in allen literarischen Genera außerordentlich rührige Juan Timoneda nicht nur als Herausgeber der Stücke Ruedas, sondern auch in eigenen dramatischen Werken fort, die *comedias*, *entremeses* (die er *farsas* nennt) und *autos sacramentales* enthalten. Unter Letzteren ist das von Lukas 15, 4–7 und von Matthäus 12, 11 inspirierte Spiel vom verloren-

nen Schaf (*La oveja perdida*) ein gutes Beispiel für das frühe, von Calderóns Perfektion jedoch noch weit entfernte, Fronleichnamsspiel. Schließlich sei Juan de la Cueva erwähnt, dessen Theaterschaffen sich nicht nur zeitlich mit dem Lope de Vegas überschneidet. Er war der erste Autor, der den *Romancero* und die mittelalterlichen Chroniken für seine Theaterstücke heranzog (*Los siete infantes de Lara*) und neben dem Gebrauch antiker Stoffe (so in seiner *Tragedia de la muerte de Virginia*) die Verwendung der spanisch-nationalen Stoffe als Neuerung in seinem *Exemplar poético o arte poética española* (1606) gerechtfertigt hat.

Juan de la Cueva

Das Theater der Antike und die Theaterkultur in Valencia

Neben der bisher skizzierten, eher volkstümlichen Theaterpraxis ist von humanistischer Seite im 16. Jh. auch versucht worden, an das Theater der Antike anzuknüpfen. Dies geschah bei Hernán Pérez de Oliva, Simón Abril und Juan de Mal Lara zunächst in der Form von Übersetzungen. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte übertrugen sie Theaterstücke von Euripides, Sophokles, Plautus und Terenz, jedoch ohne den Sprung aus der Gelehrtenstube auf die zeitgenössische, für ihre Aufführung nicht geeignete Bühne zu schaffen.

Zu dem Versuch einer Symbiose zwischen dem anspruchsvollen antiken Theater und der vorrangig auf Unterhaltung ausgerichteten spanischen Theaterpraxis kam es in der zweiten Jahrhunderthälfte. In Valencia, wo sich ein reiches Theaterleben entwickelt hatte und zwei *corrales*, die *Casa de la Olivera* und die *Casa dei Santets*, funktionierten, unternahmen es eine Reihe von Autoren – Fray Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Francisco Tárrega, Gaspar Aguilar – ein anspruchsvolles Literaturtheater und eine spanische Tragödie zu schaffen. In seiner *Nise lastimosa* und *Nise laureada*, die den Inés de Castro-Stoff behandelt, hat Bermúdez sogar den antiken Chor wiederzubeleben versucht. Doch scheiterten alle diese »Tragödien«, da sie unter dem Einfluss Senecas weniger das Tragische als die Elemente des Schauerspektakels hervorhoben und statt »Mitleid und Furcht« blutrünstigen Schrecken auf der Bühne verbreiteten. Dennoch waren die Bemühungen um eine Literarisierung und Nobilitierung des Theaters durch die Valencianer Theaterautoren und -praktiker nicht umsonst. Indem sie sich auf heimische Traditionen, auf italienische Einflüsse und humanistische Vorbilder beriefen, schufen sie in den 80er Jahren ein Theater, das bereits viele Elemente der Comedia nueva enthielt. Als Lope de Vega 1588 wegen Liebeshändeln und übler Nachrede in Form von Spottgedichten aus Madrid verbannt wurde und im Alter von 26 Jahren als nicht mehr ganz unerfahrener, jedoch noch allem Neuen gegenüber offener Autor nach Valencia kam, machte er sich sehr rasch mit der dortigen Theaterpraxis vertraut. Lope war der Schriftsteller, der der Comedia nueva bislang gefehlt hatte, um sie in ganz Spanien zur erfolgreichen und bald einzigen Theaterformel zu machen, die dann selbst vom religiösen Theater, dem Auto sacramental, übernommen wurde. Innerhalb kürzester Zeit erlangte Lope die »monarquía cómica« in Spanien, wie es Cervantes voll Bewunderung, aber auch mit deutlicher Kritik formuliert hat. Noch während seiner Verbannung in Valencia schickte Lope seine Stücke durch reitende Boten zur Aufführung nach Madrid.

Ansätze zu einem *teatro clasicista* gab es auch außerhalb von Valencia. Der Aragonese Lupericio Leonardo de Argensola etwa verfasste in der Nachfolge Senecas drei Tragödien, *Filis*, *Alejandro* und *Isabela*. In einem berühmten Ge-

Bemühungen um eine spanische Tragödie

Cervantes und das Theater

sprach über das Theater zwischen Don Quijote und dem Kanonikus (I, 48) lobt Cervantes diese Werke als vorbildlich und setzt sie von den »disparates«, dem »Unsinn«, der Comedia nueva ab. Gleiches Lob lässt er dort auch einem seiner eigenen Theaterstücke, dem *Cerco de Numancia*, zuteil werden, dessen Massenszenen Parallelen zu Aischylos' *Persern* aufzeigen. Thema der *Numancia* ist der heldenhafte Widerstand, den die Bewohner der gleichnamigen Stadt – der erste »kollektive Held« im spanischen Theater – einst den römischen Eroberern entgegengebracht haben, und ihr gemeinsamer Selbstmord, als der Widerstand aussichtslos wird.

Die *Numancia* stellt wahrscheinlich die einzige wirkliche Tragödie im Theater des Siglo de Oro dar. In einer breiten Handlung mit über 50 Personen, darunter den allegorischen Figuren España, Duero, Guerra, Hambre, Fama, will sie den Spaniern eine Deutung ihrer Geschichte und der Probleme ihrer Gegenwart geben. Indem Cervantes hier Krieg und Grausamkeit ablehnt, spricht er dem Theater das Recht zu, politisch Stellung zu beziehen. Das Stück gehört zur ersten Phase des dramatischen Schaffens von Cervantes zwischen 1581 und 1587, während der er 20 bis 30 Theaterstücke verfasst haben will, von denen jedoch neben der *Numancia* nur zwei weitere – *Los tratos de Argel* (*Das Leben in Algier*) und die erst jüngst entdeckte *Conquista de Jerusalén* – erhalten sind. Obwohl Cervantes angibt, seine frühen Theaterstücke seien tatsächlich aufgeführt worden, scheint dies kaum möglich. Denn das benötigte Personal ging weit über die Zahl der Schauspieler einer damaligen Truppe hinaus.

Cervantes hat sich in einer zweiten Schaffensphase nach 1600 noch einmal mit dem Theater befasst. Das Ergebnis sind jene, wie er im Titel trotzig feststellt, *Neuen, nie aufgeführten acht Komödien und Zwischenspiele Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, die er 1615 veröffentlichte, nachdem alle Versuche, die Stücke aufzuführen, am Widerstand der ganz auf Lopes Comedia nueva fixierten Schauspieltruppen gescheitert waren. Denn weder seine Comedias, wie der *Rufián dichoso*, eine *comedia de santos*, noch seine Entremeses, wie der *Retablo de las maravillas*, in dem er die kollektive Dummheit und den Wahn der *limpieza de sangre* kritisiert, geben sich mit der variierenden Wiederholung der erfolgreichen Formeln und Rezepte zufrieden. Es handelt sich vielmehr um formal experimentierende und inhaltlich anspruchsvolle Theaterstücke – ein Umstand, der auch erklärt, warum Cervantes nur eine relativ geringe Zahl von Theaterstücken verfasst und publiziert hat. Insgesamt vermochten sich die Stücke von Cervantes keinen Platz auf der zeitgenössischen Bühne zu erobern; sie blieben ohne Einfluss auf die Entwicklung des spanischen Theaters. Dies gilt im Übrigen für das *teatro clasicista* insgesamt, dem Cervantes mit seinen nationalen Stoffen und seiner freien Handhabung der Regeln freilich nicht gänzlich zuzurechnen ist. Das *teatro clasicista* stellt in der spanischen Theatergeschichte lediglich eine interessante Parenthese in den Jahren von 1550 bis 1600 dar (Ch. Aubrun).

Theater und Bühne im Siglo de Oro

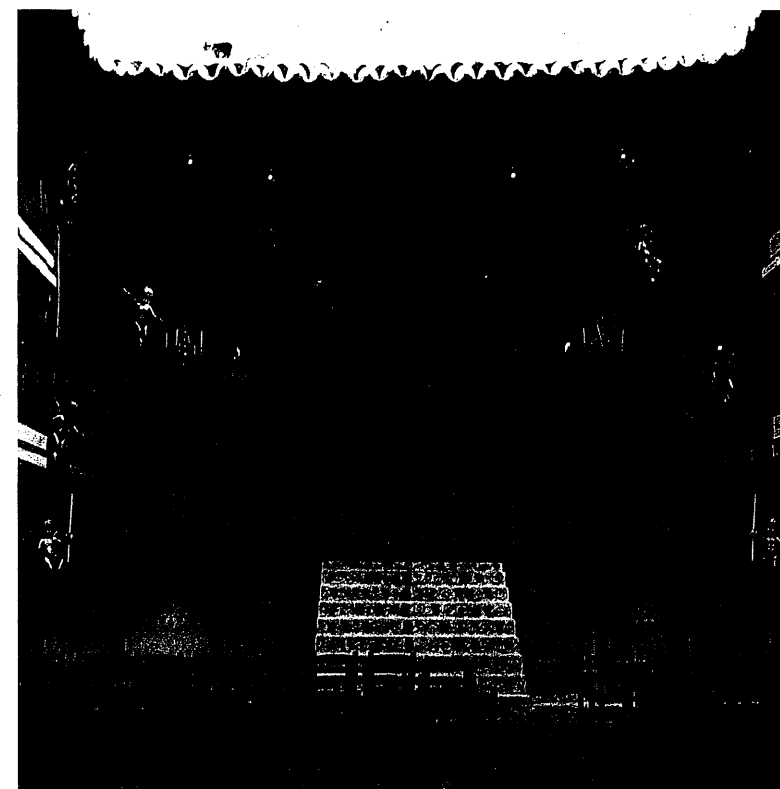
Wie die verschiedenen Textgattungen des Theaters hat sich auch das Theater als Ort der Aufführung und der Rezeption der inszenierten Texte durch die Zuschauer im Laufe des 15. Jh. zu einer gleichsam normativen Form entwickelt, die sich in ihren Grundgegebenheiten bis zur Mitte des 18. Jh. kaum noch veränderte.

Erst zu diesem Zeitpunkt fand im sogenannten »Neoklassizismus« der Bruch mit den Texten und den Aufführungsformen des »barocken Theaters« des Siglo de Oro statt. Das Siglo de Oro hat drei Theater- und Bühnenformen gekannt: In den Städten gab es die fest eingerichtete *corral*-Bühne, die prinzipiell jedem zahlenden Zuschauer zugänglich war. Die Palastbühne (*teatro palaciego*) dagegen blieb grundsätzlich dem höfischen Publikum vorbehalten. Daneben gab es die transportable *carro*-Bühne, die im Rahmen religiöser Feiern und der mit ihnen verbundenen Prozessionen Verwendung fand. Dienten die beiden ersten Bühnenformen dazu, Comedias, d. h. weltliche Theaterstücke aufzuführen (bei der Palastbühne kommen die aufwendigen *fiestas mitológicas* und die opernhafte *zarzuela* hinzu), so war die dritte Bühnenform ausschließlich der Darstellung des religiösen Theaters, den Autos sacramentales vorbehalten.

Bühnenformen

Die *corral*-Bühne

Die *corral*-Bühne – als die ursprünglichste und einfachste Form des Theaters – ist aus jenem improvisierten Brettergestell hervorgegangen, auf dem – nach Cervantes – noch Lope de Rueda gespielt haben soll. Sie entwickelte sich dann zum fest etablierten, staatlich strikt geregelten und von Zensurmaßnahmen eingegrenzten Theater, wie es seit den 70er Jahren des 16. Jh. in vielen spanischen Städten existierte. Die meisten dieser Theater wurden im 18. Jh. abgerissen oder zweckentfremdet. Einige wenige sind in jüngerer Zeit »wiederentdeckt« worden und



Rekonstruktion des *corral*-Theaters im neukastilischen Städtchen Almagro (1950). Der Zuschauerraum (*patio*) ist nicht überdacht. Die Bühne besitzt weder Vorhang noch Kulissen. Die Bestuhlung fehlte im 17. Jh.

er bestimmten die Formen, Inhalte und die Ideologie der Texte erheblich mehr als die individuellen Aussage- und Wirkungsabsichten der Autoren. Dies ist sicherlich der Hauptgrund dafür, dass die spanischen Theater Texte des Siglo de Oro abgesehen von unbestreitbaren Meisterwerken vielfach den Eindruck des Repetitiven, des Fehlens einer eigenständigen Problematik, hinterlassen und daher nicht zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind. Ein Grund für die häufige geistige Anspruchslosigkeit der Comedias mag auch im Publikum der *corrales* zu suchen sein. Dieses war nicht, wie das Publikum Molières oder Racines, die höfische und städtische Elite, sondern mehrheitlich, wie es Lope drastisch formuliert, der *vulgo ignorante*, das einfache Volk, das im Theater schlichte Unterhaltung und keine tiefgreifende Reflexion über die »condition humaine« suchte. Das unter ganz ähnlichen Umständen entstandene Theater Shakespeares allerdings zeigt, dass sich Unterhaltung und geistige Tiefe nicht auszuschließen brauchen.

Die Hofbühne

Am Hof – Madrid wurde zu Beginn des 17. Jh. endgültig die Hauptstadt Spaniens, und mit Philipp IV. übernahm 1621 ein Theaternarr die Regierung – entwickelte sich aus der *corral*-Bühne unter dem Einfluss italienischer Theaterspezialisten wie dem Architekten Lotti das *teatro palaciego*, ein Theater im geschlossenen Raum, mit einer Perspektivbühne und täuschend realistischen Kulissen (*bastidores*) sowie einem *telón de boca*. Diese Elemente erlaubten zusammen mit einer immer perfekteren Bühnenmaschinerie prunkvolle Inszenierungen, die im Sinne des Barock an visuellen und akustischen Überraschungen überreich waren, zumal sie auch Aufführungen bei Nacht mit all den für die Zeitgenossen faszinierenden Effekten einer künstlichen Beleuchtung ermöglichten, die allerdings sehr kostspielig war, da sie mit teurem Bienenwachs funktionierte. Calderón hat dieses ungeheuer aufwendige Theater, dessen Ziel die Selbstfeier der Monarchie war, mit anspruchsvollen Texten versorgt. Die von ihm selbst verfassten *memorias de apariencias*, genaue Beschreibungen der verschiedenen Bühnenbilder, lassen etwas von der unglaublichen Pracht und den Kosten dieser Aufführungen ahnen. Die Entwicklung der Palastbühne trug seit der zweiten Jahrhunderthälfte zumindest in Madrid zum allmählichen Niedergang der *corral*-Bühne bei. Denn zum einen mussten die Schauspieler, die in den *corrales* und bei Hof spielten, ihre *corral*-Aufführungen häufig vernachlässigen, um die aufwendigen Inszenierungen des *teatro palaciego* einzuüben. Zum anderen ließ der König schon bald das städtische Publikum zu den Aufführungen zu, um mit den Eintrittsgeldern die enormen Kosten zu reduzieren. Die von den prunkvollen Inszenierungen verwöhnten Zuschauer waren dann mit den einfacheren Möglichkeiten der *corral*-Bühnen nicht mehr zufriedenzustellen und blieben aus. Zu dem Niedergang trugen auch zum Teil mehrjährige Aufführungsverbote aus Anlass von Hoftrauer (und theologischer Interventionen etwa in Sevilla) bei, die das Auseinanderfallen der hochspezialisierten Schauspieltruppen zur Folge hatten.

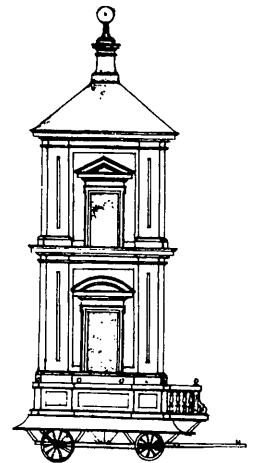
Die *carro*-Bühne und das Auto sacramental

Die dritte Bühnenform, die das Theater des Siglo de Oro kannte, ist die *carro*-Bühne. Sie wurde ausschließlich für die Aufführung der Autos sacramentales

Theater und höfischer
Prunk

(Fronleichnamsspiele) verwandt, der einzigen Gattung, die von den verschiedenen Formen des mittelalterlichen religiösen Gelegenheitstheaters (Weihnachts-, Osterspiele u. a. m.) im Siglo de Oro erhalten geblieben ist. Die Autos sacramentales wurden zunächst nur an einem einzigen Tag, dem Fronleichnamsfest, aufgeführt, später auch während einiger weniger Tage nach dem Fest. Das Fronleichnamsfest, das am Donnerstag nach Trinitatis gefeiert wird, wurde 1264 von Papst Urban IV. eingesetzt und 1443 von Papst Eugen IV. nochmals bestätigt. Gegenstand des Festes ist die freudige Verehrung der eucharistischen Gaben Brot und Wein, die nach katholischem Glauben durch die Transsubstantiation (Wesensverwandlung) in Leib und Blut Christi gewandelt werden. Das Fronleichnamsfest wurde in dreifacher Form gefeiert: Am Vormittag fanden ein Gottesdienst mit Predigt sowie eine Prozession statt, bei der die geweihte Hostie (»el pan«) in immer prunkvoller gestalteten Monstranzen (»muestrarios«) mitgeführt wurde, in die aber auch dem heiteren Charakter des Festes entsprechend allerlei staunenerweckende Gestalten eingereiht waren, darunter die *tarasca*, eine feuerspeiende Riesenschlange. Am Nachmittag wurden dann in der Regel zwei Autos sacramentales aufgeführt, und zwar im Freien. So wie eine Prozession von Station zu Station zieht, wurden auch die Autos sacramentales (in Madrid) zunächst vor dem König sowie den kirchlichen und staatlichen Autoritäten aufgeführt. Die Aufführungszeit der etwa 1000 Verse betrug etwas mehr als eine halbe Stunde. Danach wurden die Autos an weiteren Orten der Stadt vor dem einfacheren Publikum

Inszenierung des
Fronleichnamsfestes



Wagen mit zweistöckigem,
beispielbarem Aufbau von
mehreren Metern Höhe



Tarasca (1670). Das
große, feuerspeiende
Ungeheuer wurde auf
Rädern fortbewegt. Kopf
und Hals waren beweglich
montiert und konnten zur
Freude der Zuschauer
über die Menge hinweg-
streichen.

wiederholt. Möglich war dies, weil die aufwendigen, auf Räder montierten Bühnen von Ochsen von einem Aufführungsort zum nächsten gezogen werden konnten. Um eine genügend große Spielfläche zu erhalten (sie umfasste 1620 immerhin 18 m Breite und 7 m Tiefe), wurden zunächst zwei, später vier der fahrbaren »Wagen« (*carros*) zusammengestellt. Auf jedem der *carros* befanden sich kunstvoll gestaltete, hohe, auch im oberen Bereich voll bespielbare Aufbauten: Türme, in denen ganze Schiffe verschwinden konnten, oder Erd- und Weltkugeln, die sich öffnen ließen und vor deren Perspektivmalerei die Schauspieler agierten, wie dies in Calderóns *Divino Orfeo* der Fall ist. Musik und Tanz gehörten auch hier zu jeder Aufführung.

Theologie auf der Bühne

Lope de Vega hat die Autos sacramentales als »Schauspiele zu Ruhm und Ehre der Eucharistie« (*comedias a honor y gloria del pan*) und »religiöse Geschichten« (*historias divinas*) bezeichnet. Komplexer ist die Definition Calderóns; für ihn handelt es sich um »in Verse gefasste Predigten, in darstellbare Vorstellungen [umgesetzte] Fragen der Heiligen Theologie« (*sermones puestos en verso, en idea representable cuestiones de la Sacra Teología*). Diese theologischen Fragen reichen von der Erbsünde bis zur Erlösungstat Christi und zur Jungfräulichkeit Mariens, die in einer dem Zuschauer einsichtigen Handlung, häufig unter der Verwendung allegorischer Gestalten (Glaube, Willensfreiheit, Sünde), dem Publikum als zwar rational nur bedingt einsichtige, doch auf jeden Fall bewundernswerte Wahrheiten der Kirche dargestellt werden. Der Schluss des Auto sacramental leitet über zum Preis der Eucharistie, die in der Form von Kelch und Hostie auf der Bühne dem staunenden Publikum anschaulich gemacht und zur Verehrung dargeboten wird.

Die Ritualisierung der Theateraufführungen

Seit Lope de Rueda waren die Aufführungen der Comedia (später dann auch des Auto sacramental) nie auf den uns überlieferten Text beschränkt; das Stück war vielmehr in ein umfassendes Bühnengeschehen eingebettet. Die Aufführung begann mit einer *loa*, einem kurzen Prolog. Ihr Ziel war es, das Publikum durch direkte Ansprache in Form der *captatio benevolentiae* um Ruhe und Aufmerksamkeit zu bitten, da die damaligen Zuschauer einer Theateraufführung nicht als literarische Weihestunde folgten, sondern in ihr auch die Möglichkeit zu lautstarker, die Schauspieler vielfach störender Unterhaltung sahen. Der *loa* folgte der erste Akt (*jornada*) der Comedia, auf den unmittelbar anschließend ein witziges *entremés* aufgeführt wurde, das häufig mit Musik und Tanz abschloss. Auch nach dem zweiten Akt wurde ein weiteres Zwischenspiel aufgeführt, diesmal eine *jácara*, ein kurzes Stück aus dem Milieu der Gauner und Dirnen mit der entsprechenden Verwendung der einschlägigen Sprache (*germanía*). Mit dem dritten Akt war zwar die Comedia abgeschlossen, nicht aber der Theaternachmittag. Es folgte ein groteskes Maskenspiel, eine *mojiganga*, die das laute musikalische und tänzerische Ende des Theatererlebnisses bildete. Dass dergleichen nur von professionellen Schauspielern auch mit großer artistischer Übung und in einer gut eingespielten und von ihrem Leiter, dem *autor*, straff geleiteten Truppe geleistet werden konnte, ist ohne weiteres einsichtig. Ihrem Zusammenhalt diente die strenge religiöse Organisation der Truppen in einer eigenen *cofradía*, was auch ein Grund dafür sein mag, dass die Schauspieler in Spanien nicht der sozialen Missachtung verfielen und bereits seit 1583 Frauen als Schauspielerinnen auftreten durften.

Inszenierung von
Haupt- und Nebentexten

Zur gesellschaftlichen Funktion des Theaters im Siglo de Oro

Das Theater des Siglo de Oro war ein gut funktionierendes Element in der »Freizeitgesellschaft«, wie sie sich in den spanischen Städten des 17. Jh. entwickelte. In seinem ritualisierten Ablauf und in seiner lustvollen Unterhaltungsfunktion (*entretenimiento*, *pasatiempo* und *deleite* waren die zeitgenössischen Begriffe) ist es durchaus zutreffend mit dem Stierkampf verglichen worden (L. Pfandl). Als »moralische Anstalt«, die im Sinne Schillers und Lessings einen aufklärerischen Beitrag zur »Erziehung des Menschengeschlechts« liefern wollte, verstand sich dieses Theater aber noch nicht. Es wollte sicher nicht die Tugenden und Werte seiner Zeit hinterfragen oder gar die großen Institutionen des gesellschaftlichen und politischen Systems der Zeit in ihren zweifelsohne vorhandenen Missständen anprangern. Das enge Netz von Zensur und Kontrollen, das das Theater umgab, hätte solche systemkritischen Ansätze im Keim erstickt. Ein Stück wie Lope de Vegas *Fuenteovejuna*, das im 20. Jh. als Revolutionsdrama rezipiert worden ist, war weder vom Autor so gemeint, noch wurde es vom Publikum als solches verstanden. In ihm wird zwar kurzfristig die gesellschaftliche Ordnung erschüttert, doch wird dieser Vorgang als Unrecht dargestellt, das von der Autorität des Königs zu bestrafen ist oder aber, da die einzelnen Täter nicht identifizierbar sind, von eben dieser Instanz verziehen werden kann. Es ist bezeichnend, dass Staat und Kirche an den – weitgehend unter Selbstzensur geschriebenen – Texten keinen Anstoß nahmen, sondern vorrangig an den Begleitumständen der Aufführung, vor allem an der Anwesenheit von Frauen auf der Bühne und im Publikum.

Unterhaltung und Fehlen
von Fragen

Dennoch waren die Theaterstücke des Siglo de Oro ideologisch und politisch keineswegs neutral. Neben ihrer höchst erfolgreich eingelösten Unterhaltungsfunktion erfüllten sie die Aufgabe einer »Apologie des Bestehenden« (S. Neumeister) mit der fraglosen Anerkennung und dem Lobpreis von Kirche, Staat und Aristokratie, den drei Säulen des feudalen Gesellschaftssystems im Barock. Die auf der Palastbühne aufgeführten *fiestas* dienten der barocken Selbstfeier des Königtums. Die Autos sacramentales der *carro*-Bühne dienten der Selbstinszenierung der *Ecclesia triumphans*. Differenzierter verhält es sich gewiss mit der großen Zahl der in den *corrales* aufgeführten Comedias. Doch stellen sowohl die »Mantel- und Degen-Stücke«, als auch die »Ehrendramen« und viele der historischen Stücke in ihren jungen adligen Protagonisten die Aristokratie als bewundernswerte gesellschaftliche Klasse dar und legitimieren so ihre Privilegien.

Lope de Vega und die *comedia nacional*

Für die ältere, noch von der Romantik inspirierte spanische Literaturgeschichte war Lope de Vega ein naives Naturgenie, das gegen Ende des 16. Jh. plötzlich und unvermittelt das sogenannte *teatro nacional* des Siglo de Oro erfunden hat. Diese Auffassung hat sich als weitgehend unzutreffend erwiesen. Lope hat seine Werke für ein bereits bestehendes, ausdifferenziertes Theater geschrieben, das aus einer Schauspieltradition heraus feste Schauspieltruppen, eine hochkonventionalisierte Bühne und verschiedene nicht minder konventionalisierte Textgattungen, die auf dieser Bühne gespielt wurden, kannte. Zutreffend ist jedoch, dass diese Schauspieltradition in Lope de Vega einen genialen und höchst produktiven Autor fand, der den Theaterbesuch für die städtische Bevölkerung zu einem überaus beliebten Freizeitvergnügen machte.

Lope de Vegas »Erfindung«
der Comedia



Lope de Vega Carpio

Mischung der Stände

Die Comedia und ihr Publikum

Lope, der aus einfachen Verhältnissen stammte, aber dennoch eine humanistische Ausbildung bei den Jesuiten und an den Universitäten Alcalá de Henares und Salamanca erhalten und dort das antike Theater kennengelernt hatte, war von Jugend an aber auch mit der zeitgenössischen Theaterpraxis in Madrid, später in Valencia, zum Teil über Liebesverhältnisse zu Schauspielerinnen, bestens vertraut. In engem Kontakt mit Schauspieltruppen und Schauspielerinnen (Elena Osorio, Micaela de Luján, Jerónima de Burgos) entwickelte er die bis ins 18. Jh. hinein außerordentlich erfolgreiche Formel der Comedia nueva. Er selbst hat die Formel in seinem knappen, in Versen verfassten *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) dargelegt. Es handelt sich um keine programmatische Schrift; Lope hat sie vielmehr für eine Madrider Akademie verfasst, deren humanistisch gebildete Mitglieder das antike Theater und die Poetik des Aristoteles schätzten und Lope vorwarfen, von dieser antiken Norm abgewichen zu sein und mit der Comedia nueva ein nicht humanistisches, sondern barbarisches Theater geschaffen zu haben. Lope, der zu diesem Zeitpunkt schon über 500 höchst erfolgreiche Theaterstücke verfasst hat, erklärt seinen jeder Theaterpraxis fernen, theoretisierenden Gegnern voller Ironie, dass ihm Aristoteles zwar von Kindesbeinen an vertraut sei, er wolle jedoch ein ganz anderes, zeitgemäßes Theater machen, ein Theater, wie es vom heterogenen Publikum der *corrales* verlangt werde. Dieses Publikum, das im Theater sein Vergnügen (*deleite*) und keine theoretischen Debatten sucht, bezeichnet er in – natürlich nur scheinbarem – Einverständnis mit seinen Kontrahenten als *vulgo*. Da dieser *vulgo* aber für sein Vergnügen bezahle, habe er einen Anspruch darauf, dass man seinem Geschmack (*gusto*) entgegenkomme, auch wenn dabei die neoaristotelischen Regeln verletzt würden.

Die Comedia Lopes kennt die in seinen Augen künstliche, jeder Wahrscheinlichkeit (*verisimilitud*) widersprechende Trennung in Komödie und Tragödie mit ihrer Ständetrennung nicht. Gerade die Mischung von höher gestellten und einfachen Personen mit ihrer je eigenen Sprache sowie die Mischung von Ernst und Komik entspricht, so Lope, der »Natur« und stellt eine gefällige (barocke) Vielfalt (*variedad*) dar. Von den drei Einheiten – der der Handlung, des Ortes und der Zeit – wahrt die Comedia nur die der Handlung, wobei diese jedoch stets durch eine Nebenhandlung auf der Dienerebene im Sinne der Vielfalt begleitet wird. Formal zeichnet sich die Comedia durch die Verwendung einer Vielzahl von Versmaßen aus (Polymetrie), wobei eingefügte Sonette oder Romanzen von den Schauspielern wie »gesprochene Arien« als Bravourstücke verwandt werden. Jede Comedia besteht aus drei *jornadas* (insgesamt etwa 3000 Verse). Damit das Interesse der – immer unruhigen – Zuschauer bis zuletzt erhalten bleibt, empfiehlt Lope, die Lösung erst im letzten Moment aufzudecken, was seinen Stücken häufig ein abruptes, psychologisch wenig vorbereitetes Ende gibt. Die Sprache der Comedia soll anders als die im *entremés* grundsätzlich den Anstand wahren und dem sozialen Stand der einzelnen Personen entsprechen (*decoro*), wobei Lopes Dienergestalten allerdings bisweilen den *hablar discreto* ihrer Herren teilen. Als besonders publikumswirksam sieht er schließlich die *mujer vestida de hombre* an, das aus der italienischen Novellistik bekannte Auftreten von Frauen in Männerkleidung, sowie die Verwendung der *casos de honor*, der Ehrenproblematik, als Gegenstand und Handlungsschema der Comedia.

Wie geschickt es Lope verstand, sein Theater im Hinblick auf das Publikum der *corrales* zu konzipieren, zeigt das Identifikationsangebot, das in ihm den hauptsächlichsten Zuschauergruppen gemacht wird. Die anwesenden *hidalgos* vermögen sich durchaus mit den jugendlichen *galanes* und den autoritären Vaterfigu-

ren, der Schicht der adligen Protagonisten, zu identifizieren. Die Frauen aller Schichten können sich in den umworbenen *damas* und den gewitzten *criadas* wiedererkennen und in den Eskapaden der *mujeres tapadas* und den »als Männer verkleideten Frauen« (*mujeres vestidas de hombres*) so manchem Evasionstraum hingeben. Die große Zahl der *mosqueteros* aber, der einfachen Männer aus dem Volk, kann sich mit der erst von Lope richtig ausgestalteten Kunstfigur des *gracioso*, der »figura de donaire«, als ihrem »alter ego« (F. Lázaro Carreter) identifizieren. Trotz einer gewissen Ängstlichkeit, seiner Esslust, der misogynen Züge und seines Materialismus ist der *gracioso* eine sympathische Figur, die am Ende des Stücks in aller Regel durch eine Heirat ihr eigenes »Kleinglück« erlangt. Der *gracioso* ist der Vertraute seines Herrn, dem er bisweilen überlegen ist und den er bisweilen verlacht. Doch ist dieses Lachen – das Lope in die Comedia einführt – kein subversives Lachen und das Überlegenheitsgefühl des *gracioso* kein Anlass zur Sozialkritik. Lopes Dienergestalten sind weit entfernt von den kritischen, rebellierenden Dienergestalten in der *Celestina*. Sie sind anders als der Lazarillo de Tormes oder Sancho Panza kaum individualisierte Gestalten, sondern reine Funktionen im Gesamtgetriebe der Comedia. Ähnliches gilt für den Publikumskreis der *labradores*, der Bauern. Auf der Bühne wird ihnen eine – dem des Adels analoge – Ehre und ein hohes Maß an »Blutsreinheit« zugesprochen. Ihre Aufwertung geht einher mit dem »Lob des Landlebens«, das zu Zeiten massiver Landflucht eindeutig politische Ziele verfolgte (N. Salomon).

Der Schlüssel zu Lopes Erfolg ist die immer wieder reproduzierte Formel der *comedia de capa y espada*. Ihr Thema ist die Trinität von erotischer, aber nicht maßlos leidenschaftlicher Liebe, von Ehre und Eifersucht (*los celos*) zwischen jungen Leuten aus der gehobenen Gesellschaft, die in der Regel mit der Hochzeit der Protagonisten (und einer weiteren Hochzeit auf der Dienerebene) endet. Sie spielt in der unmittelbaren spanischen Gegenwart und bedarf daher keines anderen Kostüms als des alltäglichen »Mantels und Degens« der vornehmen jungen Leute. Um Spannung in die voraussehbare Handlung zu bringen, ist die Comedia de capa y espada auf überraschende Wendungen und komplizierte Verwicklungen (*enredos*) angelegt. Es handelt sich bei diesen Stücken um eine höchst konventionalisierte Gattung, ohne Anspruch auf Realitätsnähe und Wahrscheinlichkeit. Sie stellt jene Formel und Struktur dar, die es Lope erlaubte, in kürzester Zeit immer wieder neue Theaterstücke anzufertigen und mit dieser Ware den enormen Textbedarf der *corrales* zu stillen.

Nicht weniger konventionalisiert sind Lopes »Ehrendramen« (*comedias de honor*), die er selbst als besonders publikumswirksam bezeichnete. In diesen Stücken wird die Ehefrau des adligen Protagonisten wegen tatsächlicher oder auch nur vermuteter Untreue getötet. Das grausige Geschehen wird als unausweichliche Pflicht des Ehemanns und als moralisch nicht verwerfliche Tat dargestellt. Über den Sinn dieser Comedias ist viel gestritten worden. Ihr extremer – altchristlicher – Ehrbegriff ist als ein später Reflex der gescheiterten Convivencia der drei Kasten verstanden worden (A. Castro). Ihr Erfolg beim Publikum aber mag sich anders erklären. Die Ehrendramen erlauben der Masse der einfachen Zuschauer einen neugierigen Blick in die geheimen Abgründe der »Welt der Großen«. Dieser Blick ist schadensfroh – auch der Adlige kann sich der Treue seiner Frau nicht sicher sein. Zugleich wirkt er entlastend, denn der einfache Mann kann den »Fall« ohne Pflicht zum Töten einfach übergehen, wie dies in den Comedias und Entremeses auf der Dienerebene immer wieder vorgeführt wird. Der zuschauende Adel seinerseits mochte in der rigorosen Pflichterfüllung seinen Anspruch auf gesell-

Comedia de capa y espada

Konventionen der Ehre

Lopes endlose Produktion



Titelblatt der zwölften Teilausgabe (parte) der comedias Lope de Vegas

Nationalgeschichte auf der Bühne

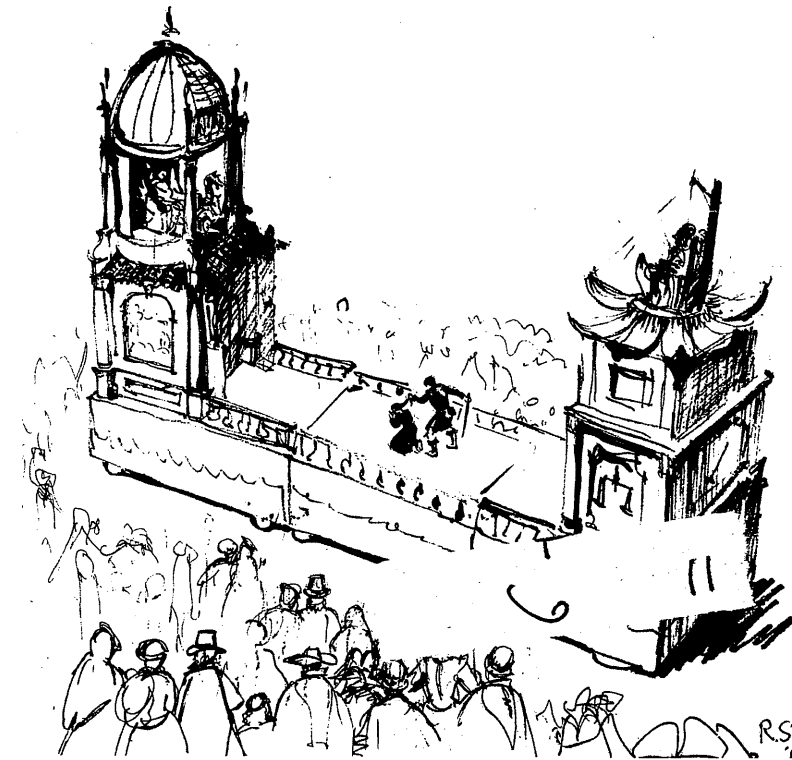
schaftliche Privilegierung legitimiert sehen. Auch die Ehrendramen sind höchst konstruierte Stücke; das in ihnen dargestellte Geschehen spiegelt keine gesellschaftliche Realität wider.

Die Fülle der von Lope de Vega verfassten Theaterwerke stellt eine Reihe schwieriger Probleme. So ist weder die Chronologie der Stücke noch die Authentizität bei einem Großteil der 500 unter seinem Namen überlieferten Stücke gesichert. Vieles, was nicht von ihm stammte, wurde unter seinem Namen aufgeführt und (in insgesamt 25 partes) publiziert. Der Hinweis »es de Lope« war bei dieser Ware außerordentlich verkaufsfördernd.

Bances Candamo hat in seinem *Teatro de los teatros* (1690) vorgeschlagen, Lopes Theaterstücke in *comedias amorosas* und in *comedias históricas* zu unterscheiden. Die ersteren, die weitgehend identisch sind mit den *comedias de capa y espada*, spielen in der spanischen Gegenwart; ihre Stoffe sind in der Regel frei erfunden oder der Novellistik entnommen. Anders verhält es sich mit den *comedias históricas*. Sie spielen in der Vergangenheit; ihre Stoffe sind schriftlichen Quellen oder der mündlichen Tradition, etwa den Romanzen, entnommen: Sie entstammen der Geschichte Spaniens, häufig auch der Italiens, der Welt der Bibel und der Kirchengeschichte oder der Antike, ihrer Geschichte und Mythologie.

Dem Wunsch des Publikums nach unbeschwerter Unterhaltung folgend, hat Lope ohne tiefgehende Veränderungen von seinem frühesten – *Los hechos de Garcilaso* (1583) – bis zu seinem vermutlich letzten Stück – den *Bizarrias de Belisa* (1634) – immer wieder das Schema der Comedia de capa y espada gebraucht. In *El acero de Madrid* (1610; Das Eisenwasser von Madrid) weiß es die gescheite Belisa einzurichten, dass sie sich der strengen väterlichen Obhut entziehen und mit dem Geliebten Lisardo treffen kann. Ein als Arzt verkleideter *gracioso* hat ihr das Trinken von Eisenwasser und Spaziergänge außerhalb Madrids verordnet. Den Argwohn ihrer devoten Tante Teodora versteht ein Freund Lisardos zu täuschen, der vorgibt, in sie verliebt zu sein. Nach mancherlei Täuschungen und Eifersüchteleien heiratet das Paar der Protagonisten wie auch sein Diener und ihre Dienerin. Die gestrenge ältliche Teodora aber geht ins Kloster. *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *El caballero del milagro* und *La discreta enamorada* gehören zum gleichen Typus.

Lopes bekannteste historische Comedias mit Stoffen aus der spanischen Geschichte sind *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde*, *El Rey* und *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Ihnen ist gemeinsam, dass sie im ländlichen Bereich spielen und Konflikte der Bauern mit den Feudalherren behandeln. Angriffe und Widerstand der Bauern gegen die Übergriffe der Herren werden jedoch erst durch den König, der im Stück als *deus ex machina* erscheint, legitimiert. In *Fuenteovejuna* (1610) tötet die Dorfgemeinschaft ihren despotischen Herrn, den Großkomtur des Calatrava-Ordens. Ein königlicher Richter vermag die einzelnen Schuldigen nicht festzustellen, da alle Dorfbewohner selbst unter der Folter nur eins bekennen: »Fuenteovejuna lo hizo.« Über die Standhaftigkeit der Dorfbewohner und die Tyrannei des Großkomturs informiert, verzeiht das Königspaar als die höchste irdische Autorität dem Dorf, das sich seiner Herrschaft unterstellt. *Fuenteovejuna* illustriert zugleich sehr deutlich das Grundschema der Comedia Lopes, den Dreischritt von Ordnung, Bruch der Ordnung und abschließender Wiederherstellung der Ordnung. Dieses Schema liegt auch seinem bekanntesten Ehrendrama zugrunde, das auf einer Novelle Bandellos fußt: In *El castigo sin venganza* (1631; Strafe ohne Rache) leben der gealterte Herzog von Ferrara und sein natürlicher Sohn Graf Federico harmonisch miteinander, bis der Herzog beschließt, die junge



Rekonstruktion der Bühne und des Bühnenbildes für Lope de Vegas Auto sacramental *La adúltera perdonada* (Madrid 1608). Skizze von Richard Southern nach Überlegungen von J. E. Varey

Casandra zu heiraten. Um sie heimzuführen, schickt er ihr Federico entgegen; bereits bei ihrer ersten Begegnung verlieben sich die beiden leidenschaftlich ineinander. Eine längere Abwesenheit des Herzogs erlaubt ihnen, ihr Glück zu genießen. Bei seiner Rückkehr erkennt der Herzog die Lage und beschließt, das Paar »ohne Rachedanken« zu bestrafen. Er bedeckt die gefesselte und geknebelte Casandra mit einem Tuch und fordert den nichtsahnenden Federico auf, die Person, die er als Verschwörer bezeichnet, mit dem Degen zu töten. Federico gehorcht; als er zugestoßen hat, ruft der Herzog die Wachen und lässt seinen Sohn von ihnen als den Mörder der Herzogin hinrichten: eine »Wiederherstellung von Ordnung«, die dem modernen Leser höchst fremd erscheint.

Lope hat, neben einer Reihe von Autos sacramentales, auch bühnenwirksame *comedias religiosas* verfasst. In *Lo fingido verdadero* (1622; Sein ist Schein) wird die Legende vom römischen Schauspieler Genesius (Ginés) behandelt, der auf der Bühne einen Christen darstellt und sich so mit seiner Rolle identifiziert, dass er sich zum Christentum bekennt und glücklich das Martyrium auf sich nimmt. Hier stellt Lope, wie viele Autoren nach ihm, die Formel der Comedia in den Dienst der religiösen Propaganda, so auch in dem antisemitischen Stück *El niño inocente de la Guarda*, in *La hermosa Esther*, das auf dem Alten Testament basiert, oder in seiner Trilogie auf San Isidro, den Schutzpatron der Stadt Madrid. Neben diesen Comedias hat Lope jedoch auch einige Stücke geschrieben, die – in allerdings wenig ergiebigen Debatten – als Tragödien bezeichnet werden. Außer auf *La Estrella de Sevilla* (1617) trifft diese Bezeichnung auf *El caballero de Olmedo* (1625–30) zu, der nicht mit der üblichen Heirat von *galán* und *dama* endet,

sondern mit der heimtückischen Ermordung des Protagonisten durch einen Nebenbuhler.

Lope de Vega hat es als erster Autor verstanden, alle Register des damaligen Theaters (einschließlich der Entremeses) meisterhaft zu benutzen. Ursache und Folge seiner unüberschaubaren Produktivität war es jedoch, dass er in seinen Stücken weitgehend die Weltsicht seiner Zuschauer reproduziert, ohne neue existentielle Fragen zu erschließen. Lope de Vega ist daher als »der größte Dichter der Konformität« (A. Alonso) bezeichnet worden. Dieser Feststellung kann zugestimmt werden, wenn sie nicht als Werturteil verstanden wird und die Bühnenwirksamkeit seiner Stücke nicht vergessen lässt.

Die Schule Lope de Vegas

Die Liste der Autoren, die der »Schule Lope de Vegas« zuzurechnen sind, könnte außergewöhnlich lang sein. Allein im Jahre 1632 sollen in Madrid 50 Theaterautoren gewirkt haben. Hier sei nur auf die mit Lope fast gleichaltrigen Dichter Guillén de Castro und José de Valdivielso verwiesen sowie – als Vertreter der Folgegeneration – auf Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Andrés de Claramonte, Juan Ruiz de Alarcón, Felipe Godínez und Agustín Moreto. Lopes Schüler sind sie insofern, als sie die von ihm kodifizierte Formel der Comedia übernommen haben. Inhaltlich galten ihre Werke lange als bloße Variationen der Themen Lopes. Eine genauere Kenntnis dieser Werke lässt jedoch immer deutlicher ihre Individualität hervortreten.

Der originellste Autor in dieser Schule ist zweifelsohne Tirso de Molina, der mit Lope de Vega und Calderón das Dreigestirn am Theaterhimmel des Siglo de Oro bildet. Tirso, ein Mercedariermönch, der zwischen 1620 und 1625 in Madrid seine großen Triumphe feierte, will nicht weniger als 300 Comedias und 100 Autos sacramentales verfasst haben, erhalten sind aber nur 80 Comedias und 6 Autos. Eine entscheidende Wende trat in seinem Leben ein, als ihm sein Orden 1625 das für einen Mönch anrühige Theaterschreiben verbot und ihn aus Madrid verbannte.

In seinem weltlichen Theater, das auch heute noch erfolgreich aufgeführt wird, hat Tirso Lopes Formel der Comedia in doppelter Hinsicht weiterentwickelt. Bei ihm bestimmen zunehmend die Frauen das Handlungsgeschehen (wie in *Marta la piadosa o la beata enamorada* und *La villana de Villecas*), häufig auch die als Mann verkleidete Frau, wie in seiner erfolgreichsten Comedia de capa y espada, dem *Don Gil de las calzas verdes*. Eine Frau, die Witwe von Sancho IV., ist auch die Heldin in *La prudencia en la mujer*, die als gelungenste historische Comedia gilt (M. Menéndez Pelayo). Über Lope geht Tirso auch insofern hinaus, als er die Mechanismen der Comedia äußerst phantasievoll bis zum manieristischen Spiel treibt (*El vergonzoso en palacio*).

Die beiden berühmtesten Stücke Tirsos, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (vor 1620) und *El condenado por desconfiado*, gehören seinem religiösen Theater an. Allerdings ist fraglich, ob die beiden Stücke tatsächlich von ihm stammen. Mit dem *Burlador*, der ersten Fassung des im Abendland so erfolgreichen Don Juan-Mythos, sollte ganz im Sinne der Fastenpredigten illustriert werden, wie falsch es ist, Reue und Buße ständig hinauszuschieben. Don Juan, der – sexuelle – Sünder, schlägt alle konkreten Warnungen in den Wind (»tan largo me lo fiáis«) und wird dann ohne die erlösende Beichte von der Statue des *Comendador*

Ein Mönch
als Theaterautor



Tirso de Molina im Habit
der Mercedarier (Porträt
von Fray Antonio M. de
Hartalejo)

Die erste Fassung des
Don Juan-Mythos

in die Höllenglut gestürzt. Tirsos Don Juan ist noch nicht der Molièresche Rebell gegen Gott, der Idealsucher Mozarts und E. T. A. Hoffmanns oder der durch die Liebe einer Frau Erlöste in Zorrillas *Don Juan Tenorio*. Das Stück wird heute bisweilen Andrés de Claramonte zugeschrieben, einem Autor und erfahrenen Leiter einer Theatertruppe. Träfe dies zu, so wäre in der spektakulären Schlusszene wohl mehr ein gekonnter *coup de théâtre* als eine theologische Aussage zu sehen.

Der *Condenado por desconfiado*, dessen Quellen ins indische Erzählgut zurückreichen, wirft die damals hochaktuelle Frage von Prädestination und Willensfreiheit auf und versucht, sie dem *corral*-Publikum anhand des Schicksals des Einsiedlers Paulo darzulegen. Da in dem Stück der Mörder Enrico erlöst, der fromme Einsiedler Paulo aber als egoistisch entlarvt und verdammt wird, sind die Vorbehalte seines Ordens gegenüber Tirsos Versuch, die Theologie in die *corrales* zu bringen, zumindest nachvollziehbar. Dennoch waren die *comedias religiosas* bei den Zeitgenossen sehr beliebt. Deren Interesse galt aber weniger den theologischen Inhalten als solch spektakulären Elementen der Inszenierung wie dem von Blitz und Donner begleiteten Auftritt der Statue in der Schlusszene des *Burlador*. Dergleichen aufwendige Inszenierungen – und keine besondere Frömmigkeit der spanischen Zuschauer – erklären den bis in die 80er Jahre des 18. Jh. reichenden Erfolg der *comedias de santos* und der späteren *comedias de magia*, die an die Stelle der Heiligen einen theologisch weniger verfänglichen, wohlwollenden Zauberer setzten (*El mágico de Salerno*).

Unter den vielen Schülern Lope de Vegas verdient Guillén de Castro eine gesonderte Erwähnung. Er begann in Valencia als »Tragiker«, übernahm dann aber Lopes Theaterformel für sein berühmtes, vom *Romancero* inspiriertes Cid-Drama (*Las mocedades del Cid*). In mehreren Comedias behandelt er nicht wie Lope die Liebesintrigen vor, sondern wie in *Los mal casados de Valencia* die in der Ehe, einen Konflikt, der in diesem Fall mit der Annullierung der Ehe endet. Der Lope-Schüler Vélez de Guevara hat sich auf Frauengestalten spezialisiert, die Opfer ihrer Liebe werden (*Reinar después de morir*, mit dem Inés de Castro-Stoff, und *La niña de Gómez Arias*, ein Stoff aus dem *Romancero*, den auch Calderón behandelt hat). Der aus Mexiko stammende Alarcón hat eine gänzlich spielerische Typenkomödie geschaffen, den Lügner in *La verdad sospechosa* und den Verleumder in *Las paredes oyen*. Godínez, der von Juden abstammte und von der Inquisition als *judaizante* verurteilt wurde, hat viele Gestalten des Alten Testaments (Ruth, Esther, David, Hiob, Thamar) zu Protagonisten seiner Stücke gemacht. Eine Sonderstellung nimmt Luis Quiñones de Benavente ein, der ausschließlich Entremeses geschrieben hat. Ihre Zahl beläuft sich auf nicht weniger als 600. Er ist der eigentliche Schöpfer der Gestalt des Juan Rana, des Antihelden schlechthin. Das Ziel dieser Entremeses, in denen die Werte der Comedia (Liebe und Ehre) auf den Kopf gestellt werden, ist das Gelächter, ein Lachen, das jedoch nicht auf Gesellschaftskritik, sondern ausschließlich auf den *deleite*, auf das Vergnügen, zielt.

Guillén de Castro

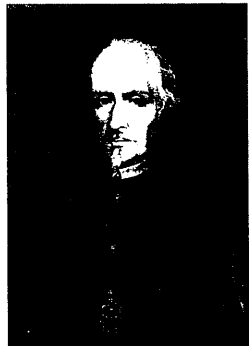
Calderón de la Barca und die zweite Phase der Comedia

Die erfolgreiche »Theatermaschinerie« mit ihrer von Lope de Vega geprägten Hauptgattung der Comedia funktionierte bereits seit dreieinhalb Jahrzehnten, als Pedro Calderón de la Barca 1623 sein erstes Stück (*Amor, honor, poder*) zur Auf-

führung brachte. Mit dieser Comedia begann er eine Karriere, die fast 60 Jahre dauern und das gesamte Theatergeschehen seit Lopes Tod (1635) bis zum Ende des 17. Jh. tiefgreifend beeinflussen sollte. Dabei steht Calderón deutlich in der Tradition Lopes, dessen Stücke bis zum Ende des 18. Jh. neben den seinen weiterhin aufgeführt wurden. Dennoch setzt Calderón eigene Akzente. Zum einen entwickelt er Lopes Comedia de capa y espada zur perfekten »Komödienmaschine« (S. Neumeister) fort, die keinerlei Anspruch mehr erhebt, die zeitgenössische Realität zu spiegeln, sondern nur noch den gattungseigenen Gesetzen gehorcht: der Forderung nach einer komplexen Handlung, dem Spiel des Verkleidens und Verwechselns, der Zufälle und überraschenden Lösungen. Zum anderen richtet sich Calderóns Theater stärker auf das elitäre höfische Publikum aus, ist ernsthafter und anspruchsvoller als die für den *vulgo* geschriebenen Stücke Lopes. Neben dem an der Oberfläche bleibenden »Bereich des Komischen« hat es daher auch einen »Bereich des Tragischen« (M. Vitse) entwickelt, der die Tiefen der menschlichen Existenz zu erschließen versucht. Dieses Theater gibt den Fragen einer anspruchsvollen Inszenierung mehr Raum und richtet sich dabei nach den größeren technischen Möglichkeiten der Hofbühne. Anspruchsvoll, ja bisweilen ausgesprochen schwierig ist es auch in sprachlicher Hinsicht, neigen Calderón und sein Publikum doch dem *conceptismo* zu, den Lope stets abgelehnt hat. Unter Beibehaltung des grundlegenden Comedia-Schemas hat Calderón Lopes Unterhaltungstheater zumindest in Teilbereichen zu einem Theater der Reflexion fortentwickelt.

Calderóns Vita ist, ganz anders als die Lopes, eine »Biographie des Schweigens«. Dem niederen Adel angehörend, in Madrid geboren und dort lebend, von den Jesuiten am elitären Colegio Imperial erzogen, studierte er in Alcalá Jura und wohl auch Theologie. Konflikte mit dem Vater, den er mit 15 Jahren verlor und der ihn in ein geistliches Amt zwingen wollte, scheinen sich in den vielen Vatergestalten seiner Comedias zu spiegeln, gegen deren versagende Autorität die Söhne rebellieren, wie dies in *La vida es sueño* der Fall ist. 1621 war er mit seinen zwei Brüdern in einen Totschlag verwickelt. 1629 drang er – ein schweres Vergehen – in ein Nonnenkloster ein, um einen Schauspieler zu verfolgen, der seinen Bruder schwer verletzt hatte und dorthin geflüchtet war. Doch Calderón verlor die Gunst des Hofes nicht, die er zwischenzeitlich als Theaterautor errungen hatte. Er verfasste vielmehr das »Maschinenstück« *Los encantos de Circe y peregrinación de Ulises* für die Festlichkeiten, mit denen 1635 der Buen Retiro eingeweiht wurde. Im Folgejahr wurde er Ritter des Santiago-Ordens und damit in die Elite der altchristlichen Gesellschaft aufgenommen. Diese – militärische – Würde zwang ihn zur Teilnahme am Krieg gegen Katalonien (1640–1642). Die Kriegserfahrung, der immer deutlichere Niedergang Spaniens in den 40er Jahren, vielleicht auch der Tod seines unehelichen Sohns hatten eine persönliche Krise zur Folge, die Calderón veranlasste, sich 1651 zum Priester weihen zu lassen. Für Lope war das Priesteramt kein Hindernis, weiterhin Comedias zu schreiben. Bei Calderón erhoben sich (wie bei Tirso) Proteste von hoher kirchlicher Seite, denen er in einer *Carta al Patriarca de Indias* mit einer generellen Verteidigung des Theaters entgegentritt. Dennoch gibt er das Schreiben von Comedias für die *corrales* auf und verfasst nur noch Autos sacramentales und prunkvolle Stücke für das Hoftheater. Hinzu kommen – was zunächst überraschen mag – eine Vielzahl von Stücken des *teatro menor* (*entremeses*, *mojigangas*, *bailés*). Da diese parodistischen und komischen Werke von Calderón als Zwischenspiele für die Aufführungen seiner Autos sacramentales verfasst wurden, ließ sich ihr Schreiben als er-

Calderóns anspruchsvolleres Theater



Pedro Calderón de la Barca im Habit der Santiago-Ritter (Porträt von Juan Alfaro y Gómez)

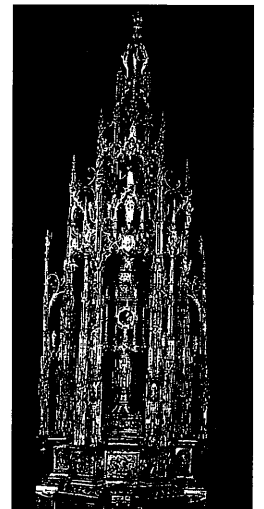
Die Wende zur Kirche

gänzendes oder alternatives Register zum Ernst des religiösen Theaters auch aus einer rigoristischen theologischen Sicht rechtfertigen. Geistesgeschichtlich ist Calderón in seiner Anthropologie und Theologie dem Trienter Konzil und der Gegenreformation verpflichtet, ohne dass er deshalb als düsterer »Dichter der Inquisition« oder der Gegenreformation zu bezeichnen wäre. Er vertritt im Gegenteil die eher optimistische Tridentiner Auffassung von der grundsätzlichen Freiheit des menschlichen Willens (*libre albedrío*). Auch in der seinerzeit heftig umstrittenen »Gnadenfrage« vertritt Calderón – wohl im Gefolge des Jesuiten Molina – eine maßvoll optimistische Position: Die göttliche Gnade und damit die Möglichkeit, das ewige Seelenheil zu erlangen, wird niemandem versagt, der sich ernsthaft darum bemüht. Dieses Vertrauen in die Freiheit und Selbstverantwortung des Menschen ist jedoch in eine ganz von der Theologie bestimmte Weltsicht eingebettet, für die das diesseitige Glück wenig, die Verachtung der Welt und das Streben nach dem Jenseits als dem eigentlichen Ziel des Menschen alles bedeuten. Diese Auffassung zeigt sich besonders deutlich in Calderóns berühmtestem Auto sacramental, dem *Gran teatro del mundo* (1641). Das Leben erscheint hier als ein Theaterspiel, in dem es nur darauf ankommt, die zugeteilte Rolle dem göttlichen Gebot entsprechend (»Obrar bien, que Dios es Dios«) möglichst gut zu spielen. Dabei geht es nicht um das diesseitige Glück, sondern um das jenseitige, ewige Heil, sodass es gleichgültig ist, ob der Einzelne in seinem kurzen Erdenleben die Rolle des Bettlers, des Bauern oder die des Reichen und Königs zu spielen hat. Im Gegenteil: Dem Armen ist das Heil gewisser als dem Reichen, der so vielen Versuchungen ausgesetzt ist.

Calderón lebte und schrieb in einer Phase, die bereits von den Zeitgenossen als Periode einer umfassenden Dekadenz empfunden wurde. Politisch und ideologisch konservativ, sah er den Ausweg aus dieser tiefen Krise nicht im Wandel, sondern im Erhalt der ständischen, monarchischen Ordnung des späten Feudalismus. Dementsprechend heroisiert Calderón den Adel, dem er sich – anders als Lope – selbst zurechnete, einen Adel, den Cervantes im *Don Quijote* (1605) bereits als überlebt verspottet hatte. Seine Ehrendramen legitimierten den Führungsanspruch des Adels. Sie zeigen, wie dieser Adel, um seines höchsten Wertes, der Ehre, willen, sogar zum Töten der eigenen Frau bereit sein muss, um jeden Makel an dieser Ehre zu vermeiden; Juan Rana dagegen – und mit ihm das einfache Volk – kann sich im Register des *teatro menor* als verspotteter Hahnrei und feiger Vielfraß mit dem Verlust der Ehre abfinden und leben, ohne der gesellschaftlichen Ächtung zu verfallen. Wenn dennoch Calderóns Königsgestalten häufig als tyrannisch oder machtlos erscheinen, so bedeutet dies keine Kritik am Prinzip der Monarchie. Die Kritik gilt lediglich wenig fähigen Repräsentanten des monarchischen Prinzips wie Felipe IV. und Carlos II.

Gegenüber der schier uferlosen Theaterproduktion Lopes nimmt sich das dramatische Werk Calderóns fast bescheiden aus. Er hat etwa 120 Comedias, 30 Autos sacramentales und 15 höfische *fiestas* verfasst, sowie gut 100 Stücke des *teatro menor*, von denen allerdings nur 30 erhalten sind. In diesem immer noch sehr reichen Werk lassen sich zwei Phasen unterscheiden: die Frühphase, die von seinen literarischen Anfängen bis zum Ende der 40er Jahre reicht, als die Theater wegen Staatstrauer (zunächst um die Königin Isabel de Borbón, dann um den Thronfolger Baltasar Carlos) 1644 bis 1649 fast völlig geschlossen blieben. In dieser Phase verfasste Calderón vorwiegend Comedias, die nicht mehr allein für das einfache Theater der *corrales* bestimmt waren, sondern auch bei Hof gespielt wurden. Die zweite Phase seines Schaffens setzt nach der Priesterweihe ein. In

Das Leben als Spiel auf dem Theater



Spätgotische Prunkmonstranz der Kathedrale von Toledo zum Mitführen und Ausstellen der Hostie bei Prozessionen

dieser Phase stehen die Autos sacramentales (mit den dazugehörigen Stücken des *teatro menor*) ganz im Vordergrund. Hinzu kommen die für das höfische Publikum und speziell für den Monarchen bestimmten *fiestas mitológicas*.

Insgesamt zeigt Calderóns »ernsthafte Theater« deutliche Tendenzen zur ideologischen und politischen Belehrung. Da es sich auch an den Hof richtet, legt es von vornherein mehr Wert auf eine anspruchsvollere Inszenierung, wie sie die größeren technischen Möglichkeiten der Hofbühne erlauben, deren aufwendiges Maschinentheater nach Cosme Lotti Ingenieure wie Baccio del Bianco, A. M. Antonozzi, Josef Caudi und Gabriel Jerónimo zur Vollendung geführt hatten.

Die Ausrichtung auf das höfische Publikum erklärt auch, warum Calderón in stilistischer Hinsicht der Mode des Konzeptismus gefolgt ist, dessen schwierige Sprach- und Gedankenfiguren dem einfacheren Publikum der *corrales* kaum nachvollziehbar waren.

Calderóns Comedias

In Calderóns Comedia-Produktion lassen sich recht deutlich ein im engeren Sinn »komisches Feld« von einem »tragischen Feld« unterscheiden, wobei dieses letztere mit etwa 50 Stücken weit umfangreicher ist als bei Lope de Vega oder Tirso de Molina.

Das »komische Feld« bilden Calderóns Comedias de capa y espada und seine *comedias palaciegas*, die sich bei gleichbleibendem Handlungsschema und dem gleichen positiven Schluss im Wesentlichen darin unterscheiden, dass die ersten in Spanien, die letzteren an ausländischen Höfen, insbesondere in Italien, spielen, wie *El acaso y el error*, *Las manos blancas no ofenden*, *El astrólogo fingido* oder *No hay burlas con el amor*. Ein besonders gelungenes Beispiel für Calderóns Comedias de capa y espada ist *La dama duende* (1629; *Die Dame Kobold*), ein heiteres Stück, das auch heute noch mit großem Erfolg aufgeführt wird, wenn man gewillt ist, Calderón nicht unbedingt zum Autor eines metaphysischen Theaters zu stilisieren. Diese Comedia steht ganz in der Lope-Tradition, die sie so fortentwickelt und verfeinert, dass die Unwahrscheinlichkeiten der Handlung nicht ins Gewicht fallen. Als »mujer tapada« gelingt es der jungen Witwe Doña Angela, sich der Aufsicht ihrer Brüder zu entziehen. Sie verliebt sich in den ihr unbekannten Don Manuel, der sich um ihretwillen mit ihrem Bruder duelliert, dann jedoch als alter Freund des zweiten Bruders erkannt wird und als Gast in dessen Haus aufgenommen wird, wo ihn von Doña Angela nur eine Wand trennt. Mit Hilfe eines drehbaren Schanks gelingt es ihr, heimlich – wie ein Kobold – in das Zimmer von Don Manuel einzudringen und mit allerlei (Liebes-)Briefen dessen Herz zu gewinnen, sodass das Stück nach einer an Verwechslungen und überraschenden Wendungen reichen Handlung mit einer Hochzeit enden kann. Das Stück stützt sich auf ein heute verlorenes Werk von Tirso de Molina und ist damit ein frühes Beispiel für das von Calderón häufig verwandte Verfahren der *refundición*. Hierbei handelt es sich um die aktualisierende Bearbeitung eines älteren Stücks, wobei weite Teile, gelegentlich sogar eine ganze *jornada*, übernommen werden, ohne das geistige Eigentum der Autoren zu respektieren.

Der gleichen Theaterformel folgen rund 20 weitere Stücke Calderóns, so *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1629), *La Banda y la flor* (1632), das die deutschen Romantiker so schätzten, *Guárdate del agua mansa* (1644), das in der Gestalt des possenhaft verzerrten tölpelhaften Ehekkandidaten Toribio Cuadra-

Calderóns Theater:
mehr als Unterhaltung



Vertonung der *Dame Kobold* als »Komische Oper in drei Akten« von Felix Weingartner (1916)

dillos die *comedia de figurón* vorausnimmt, bis hin zu *Cada uno para sí* (1652), der vermutlich letzten profanen Comedia Calderóns. Das Grundthema dieser Comedias ist die erotische Liebe, die als irrationale und schwer beherrschbare Leidenschaft (*pasión*) die lebensnotwendige Ordnung (zwischen den Geschlechtern, in der Familie, zwischen den Ständen) zu zerstören droht. In den Stücken des »komischen Feldes« wird diese Gefahr nach allerlei heiteren, handlungsreichen Verwirrungen durch die Heirat der Protagonisten in einem Happy End gebannt und »aufgehoben«.

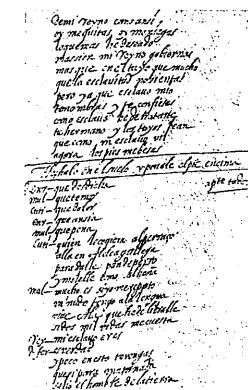
Trotz der bis heute ungeschmälerten Bühnenwirksamkeit dieser Stücke wird Calderóns Ruhm eher mit seinen Werken des »tragischen Feldes« in Verbindung gebracht. In diesen Stücken stellt sich die Lösung weitgehend anders dar, wie auch die Gruppe der »religiösen Dramen« belegt. Zu ihr gehören einige der bekanntesten Werke Calderóns: *La devoción de la Cruz* (1625/30), *El príncipe constante* (1629), *El mágico prodigioso* (1637), *Los amantes del cielo* (1640). Hier wird die erotische Leidenschaft nicht in der Heirat aufgehoben. Den welt- und leibfeindlichen Tendenzen der barocken Frömmigkeit entsprechend schlägt sie vielmehr um in eine bedingungslose Gottesliebe, an deren Ende ein freudvoll hingenuommener Märtyrer- oder Sühnetod steht. Das Liebesthema dient zugleich dazu, die Entwicklung des Protagonisten von sündiger Gottesferne zur Erlösung den Glaubensgewissheit zu führen. So wird auch in diesen Comedias abschließend eine Ordnung hergestellt, die hier allerdings eine viel umfassendere, die göttliche Ordnung der Welt, ist.

In der *Andacht zum Kreuz* ist Eusebio in heftiger Leidenschaft zu Julia entbrannt. Beide ahnen jedoch nicht, dass sie ein in früher Jugend getrenntes Geschwisterpaar sind. Julias Vater Curcio stellt sich einer Heirat entschieden entgegen. In einem Duell tötet Eusebio einen Bruder Julias, flieht und wird Anführer einer Räuberbande. Um in den Besitz Julias zu gelangen, schreckt er nicht vor einem Sakrileg zurück: Er dringt in das Kloster ein, in das ihr Vater sie gegen ihren Willen gesteckt hat. Ein Kreuz, das er auf ihrer Brust entdeckt und das einem Mal gleicht, das er selber trägt, erfüllt ihn als Zeichen Gottes mit Entsetzen. Ohne sein sündiges Vorhaben zu verwirklichen, flieht er. Die ihrerseits von Leidenschaft ergriffene Julia folgt ihm und tritt als Mann verkleidet der Bande Eusebios bei, den jedoch eine geradezu abergläubische Kreuzesverehrung von mancher Untat fernhält. Als es dem Rache suchenden Curcio gelingt, die Bande aufzuspüren, wird Eusebio im Kampf getötet. Ihm wird jedoch die Gnade zuteil, dass sein Tod erst eintritt, nachdem er die für die Rettung seiner Seele unabdingbare Beichte ablegen konnte. Julia kehrt geläutert ins Kloster zurück. Ein Kreuz über Eusebios Grab symbolisiert die göttliche Vergebung und Wiederherstellung der Ordnung.

Insbesondere die deutschen Romantiker haben bei ihrer Suche nach Glaubensgewissheit in den religiösen Stücken Calderóns ein begeistertes Glaubensbekenntnis des Autors und seiner Zeitgenossen sehen wollen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob deren Begeisterung für das »religiöse Register« ihre Ursache nicht weniger in den theologischen Fragestellungen als vielmehr in der an Überraschungen reichen Handlung und den spektakulären Elementen der Inszenierung dieser *dramas religiosos* hat.

Dramaturgisch höchst wirksam ist auch Calderóns Stück *La vida es sueño* (1634/35), das nicht allzu scharf als »drama filosófico« von den eindeutigen religiösen Stücken abgegrenzt werden sollte. Mit seiner religiös bedingten Auffassung von der Scheinhaftigkeit alles irdischen Seins angesichts von Tod und Jen-

Calderón und die Tragödie



Manuskriptseite von *El príncipe constante*

La vida es sueño



Pablo de Valladolid,
Schauspieler und Hofnarr
(Velázquez)

Leidenschaften und
Willensfreiheit

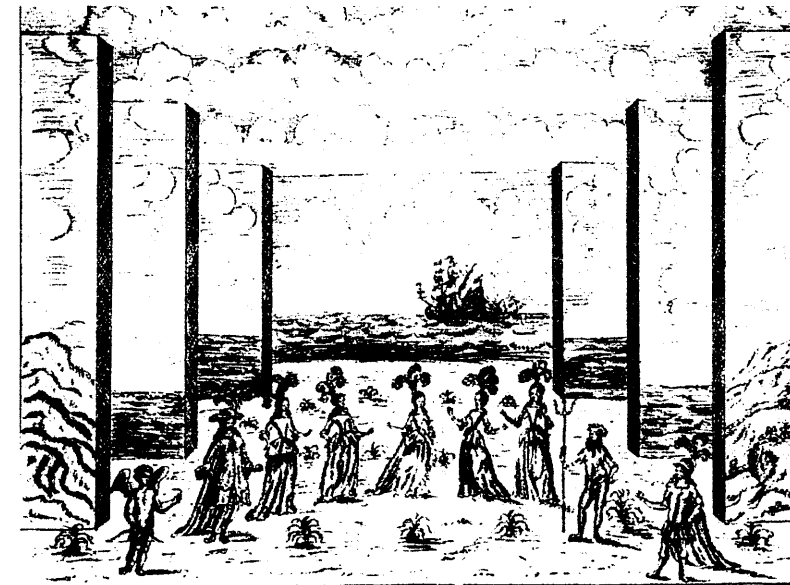
seits (*desengaño*) gilt es als eines der vollendetsten Beispiele für das Denken und die Literatur des europäischen Barocks. Auch in diesem Werk geht es darum, die eigenen Leidenschaften zu zügeln, sich in die göttliche Ordnung einzufügen und als höchster Maxime dem »Handele gut!« (*el hacer bien*) Folge zu leisten, weil vor Gott und im Jenseits nur die guten Taten Bestand haben.

Der polnische König Basilio lässt seinen Sohn Segismundo in einem einsamen Turm unter der Aufsicht Clotaldos dahinvegetieren, weil es in dessen Horoskop hieß, er werde ein grausamer Herrscher sein und seinen Vater demütigen. Inzwischen ist Segismundo herangewachsen und der Vater will ihn kurz probeweise regieren lassen. Segismundo wird betäubt, in den Palast gebracht und bestätigt mit seinem tyrannischen Wesen alle Voraussagen. Auch seine erotische Leidenschaft gegenüber Rosaura vermag er nicht zu zügeln. Er wird daher erneut betäubt und in den Turm zurückgebracht, wo ihm Clotaldo erklärt, alles, was er im Palast erlebt zu haben glaube, sei nur ein Traum gewesen. Wichtig sei nur, so überzeugt er ihn, selbst im Traum »gut zu handeln«. Wenig später wird Segismundo durch einen Volksaufstand befreit, besiegt seinen Vater in der Schlacht und ist – sittlich gereift – jetzt in der Lage, seine Leidenschaften zu beherrschen. Er verzeiht seinem Vater, verzichtet auf Rosaura, vermag als Herrscher Gerechtigkeit zu üben und heiratet die »standesgemäße« Estrella.

Trotz aller Anspielungen auf die zeitgenössische Politik und mancher konkreten Einzelkritik, etwa am Glauben an die Astrologie, hat Calderón diese Comedia wohl vor allem als Allegorie des menschlichen Lebens angelegt: Der Mensch ist von seinen als unbezwingbar »prophezeiten« Leidenschaften bedrängt; er besitzt jedoch die nötige Willensfreiheit (*libre albedrío*), um ihnen nicht zu erliegen; er vermag gut zu handeln, und so auch dereinst im Jenseits zu bestehen. Es ist daher falsch, Calderóns *desengaño* als Ausdruck eines tiefen Pessimismus zu deuten. Auch ist Segismundo keine tragische Figur. Er vermag es im Gegenteil, sich in die göttliche – und damit sinnhafte – Ordnung der Welt einzufügen. Denn Calderóns Gott ist nicht der »verborgene Gott« des Jansenisten Racine, dessen Ordnung der Mensch nicht mehr zu entwirren vermag.

In diesem Sinne ist *La vida es sueño* ein christliches »Lehrstück«, das die Gestalt des Segismundo in den Dienst der Propagierung religiöser Wahrheiten stellt (»acudamos a lo eterno«) und dabei auf die Funktion der Literatur als Ort einer weltimmanenten Analyse des Menschen weitgehend verzichtet. Der Ernst des Stückes hindert im Übrigen nicht, dass auch hier wie im *Mágico prodigioso* oder der *Devoción de la Cruz* den Regeln der Comedia entsprechend Clarín, die Gestalt des *gracioso*, ausführlicher und innovativ, nicht mehr nur als Begleiter, sondern auch als Gegenspieler des Protagonisten in Erscheinung tritt. Das Thema der Leidenschaften hat Calderón immer wieder beschäftigt, so in *El mayor monstruo del mundo* (1635) und in der Doppel-Comedia *La hija del aire* (1653), die den Übergang zu den »mythologischen Festspielen« bildet. Anders als Segismundo vermögen die Protagonisten dieser beiden Schauspiele jedoch nicht, ihre Leidenschaften zu beherrschen. Herodes, »das größte Scheusal der Welt«, tötet, von maßloser Eifersucht verblindet, statt des vermeintlichen Nebenbuhlers die eigene, nicht weniger maßlos geliebte Frau. Semiramis schließlich, die »Tochter der Luft«, kennt nur eine Leidenschaft, die der grenzenlosen, despotischen Macht über Männer und Völker. Ihren Verstoß gegen die göttliche Ordnung büßt sie, die Schutzbefohlene der Aphrodite, mit dem gänzlich unweiblichen Tod auf dem Schlachtfeld.

Nicht von Leidenschaft, so zumindest will es Calderón, sondern von dem



Perspektivisch gestaltetes
Bühnenbild für *La Fiera,
el rayo y la piedra*, das
als Calderóns am auf-
wendigsten inszeniertes
mythologisches Festspiel
gilt (Valencia 1690)

Obsessionen der Ehre

höchsten innerweltlichen Wert, dem der Ehre, werden die Protagonisten der *dramas de honor* getrieben, deren Rigorosität Calderón weit über die Position Lopes hinaus getrieben hat. Im *Médico de su honra* (1635) glaubt Don Alfonso Gutierre im Verhalten seiner Frau, Doña Mencía, Anzeichen für eine Untreue mit Don Enrique, dem Halbbruder des Königs Pedro des Grausamen, zu erkennen. Um auch nur den Verdacht eines Makels an seiner Ehre auszuräumen, lässt er Doña Mencía von einem Wundarzt die Adern öffnen und verbluten. Der König selbst bestätigt ihm die Richtigkeit seines Handelns, indem er ihn erneut verheiratet. Ganz ähnlich ist die Comedia *A secreto agravio secreta venganza* (1636) aufgebaut, nur dass hier der Ehemann auch noch den vermeintlichen Rivalen tötet. Auch im *Pintor de su deshonra* (1650) tötet der Ehemann – im Übrigen sehr modern mit der Pistole – aufgrund eines bloßen Verdachts seine unschuldige Frau und ihren angeblichen Liebhaber. Die ungeheure Tat erhält hier ihre gesellschaftliche Sanktionierung, indem der Autor die Väter der beiden Opfer das Geschehen ausdrücklich billigen lässt. Als heute »kaum mehr genießbar« (K. Voßler) sind diese Ehrendramen bezeichnet worden, eben weil sie keine für den modernen Menschen nachvollziehbaren Verbrechen aus Leidenschaft sind, die ein zutiefst verletztes Individuum begeht, sondern das nüchterne Kalkül eines standesbewussten Adligen, der um seine gesellschaftliche Reputation fürchtet und sich deshalb auch nicht dem »öffentlichen« Duell aussetzt.

A. Castro hat in dieser extremen Ehrauffassung einen letzten Reflex der längst gescheiterten Convivencia sehen wollen, einen Legitimationsanspruch der altchristlichen Aristokraten. Es ist auf jeden Fall bezeichnend, dass Calderón das Thema der Ehre, anders als Lope, nur einmal mit dem der Bauern verbunden hat. Im *Alcalde de Zalamea* (1636) lässt Pedro Crespo, ein reicher Bauer und der Richter des Dorfs Zalamea, im Widerspruch zu allem ständischen Rechtsbrauch den Hauptmann Alvaro de Ataide mit dem Würgeisen hinrichten, weil er seine Tochter vergewaltigt hat und sich weigert, ihre Ehre durch eine Heirat wiederherzustellen. Wie in Lopes gleichnamigem Stück und wie in dessen *Fuenteovejuna*



Bühnenbild für *La fiera, el rayo y la piedra*

Calderón und der Hof

bedarf dieses Geschehen der ausdrücklichen Billigung des Königs, um als Akt der Wiederherstellung der etablierten Ordnung anerkannt zu werden.

An der Legitimität der monarchischen Ordnung hat Calderón nie gezweifelt. Der Sonderstellung, die er dem Monarchen und dem Hof in seinem Weltbild einräumt, ist er als Autor dadurch gerecht geworden, dass er trotz seiner Weihe zum Priester und trotz des klerikalen Protests gegen seine Theateraktivitäten in der zweiten Schaffensperiode zwar das Schreiben von Comedias für den *vulgo* aufgegeben, für den Hof aber die höchst aufwendigen Festspiele, *comedias mitológicas*, verfasst hat, die als wahre »Gesamtkunstwerke« mit Musik und Gesang, kunstvoll gestalteten Kulissen und vielerlei Lichteffekten aufgeführt wurden. Sie gehören in die Vorgeschichte der spanischen Oper; und nur dem Genie Calderón ist es zu verdanken, dass die Texte von *Eco y Narciso*, *El mayor encanto, amor*, *La púrpura de la rosa*, *La fiera, el rayo y la piedra* oder *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* nicht zum bloßen »Hintergrundrauschen« in diesen höfischen Selbstfeiern geworden sind.

Calderóns Autos sacramentales

Calderón selbst hat es lange Zeit abgelehnt, die Texte seiner Autos sacramentales insgesamt zu veröffentlichen. Als er sie dann 1677 doch zum Druck beförderte, nannte er die Texte »mal limados borradores« und schickt ihnen eine Entschuldigung voraus: In den Stücken träten immer wieder die gleichen Personen auf, »la Fe, la Gracia, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad etcétera«. Diese Monotonie, so führt er aus, ergibt sich jedoch daraus, dass alle Stücke den gleichen Gegenstand (*asunto*) haben, d. h. die Heilsgeschichte und die Rolle, die der Eucharistie darin zukommt. Da alle Stücke jedoch jeweils eine ganz eigene Handlung (*argumento*) besitzen, sei die Monotonie der Gestalten entschuldbar. Außerdem mögen dem Leser manche Passagen recht schwach (*tibios*) erscheinen. Dies be-

ruhe darauf, dass das Papier, der bloße Text weder »lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas« wiedergebe. Der Leser müsse sich daher die Aufführung in ihrem ganzen Prunk vorstellen und schließlich bedenken, dass jeder, der für das einfache Publikum (*pueblo*) und für die Bühne schreibe, sich auf ein niederes (theoretisch-theologisches) Niveau begeben müsse.

Die wenigen Bemerkungen machen deutlich, dass es sich wie bei der Comedia auch beim Auto sacramental um eine hoch konventionalisierte Bühnengattung handelt, deren Erfordernisse Calderón meisterhaft zu erfüllen verstand. Ab 1649 lieferte er allein der Stadt Madrid gegen gute Bezahlung die zwei Autos sacramentales, die jeweils am Fronleichnamsfest aufgeführt wurden. Calderón verfasste jedoch nicht nur den Text, sondern auch die »memoria de apariencias«, in der die Bühnenaufbauten und ihr Einsatz bei der Aufführung genau festgelegt waren. Diese ingeniose, teure, von der Stadt finanzierte Ausgestaltung der vier *carros*, die zusammen die Spielfläche bildeten, wurde bis zur Aufführung strikt geheimgehalten. Der primäre Adressat war nämlich der schaulustige *vulgo ignorante*. Um ihm schwierige theologische Sachverhalte zu verdeutlichen, arbeitete Calderón mit den Mitteln der Visualisierung. Sollte dargelegt werden, dass allen Menschen von Gott die gleiche Gnade zuteil wird, so ließ er die Gestalt der *Gracia* jedem der Spieler eine Rose reichen. Vielfach ist Calderón jedoch einen anderen als diesen vereinfachenden didaktischen Weg gegangen. Die Sprache der Autos sacramentales ist häufig außerordentlich schwierig, von theologischen Fachtermini durchsetzt. Will man nicht, was bisweilen allerdings geschehen ist, postulieren, dass im Siglo de Oro auch der einfache spanische *vulgo* aus geborenen Theologen bestand, so ist anzunehmen, dass Calderón mit dieser komplexen Sprache beim Zuhörer nicht auf diskursives Verständnis, sondern auf emotionale Bewunderung und fraglose Zustimmung zielte. So wie der Kirchenbesucher das Latein der Liturgie hinnahm, ohne es zu verstehen, so nahm der Zuschauer der Autos sacramentales deren »Fachsprache« als Ausdruck der Institution Kirche und ihres religiösen Interpretationsmonopols hin. Für den Gebildeten allerdings war und ist Calderóns Sprache eine gelungene Mischung aus Theologie und Poesie, die im Deutschen bislang nur Eichendorff angemessen wiederzugeben verstand. Dass diese Mischung bei den Fachtheologen Bedenken erregen mochte, hat Calderón, der sich trotz seines Priesteramts der kirchlichen Zensur unterwerfen musste, in seinem angeführten Vorwort selbst hervorgehoben.

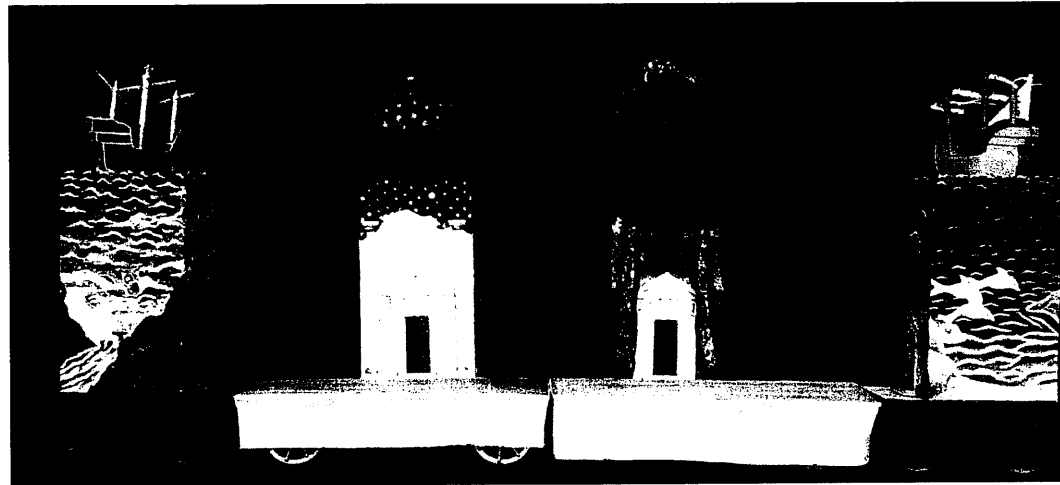
Die in diesem Vorwort getroffene Unterscheidung zwischen dem immer gleichen theologischen *asunto* und seiner literarischen Umsetzung in eine je neue Handlung (*argumento*) ist für das Auto sacramental von entscheidender Bedeutung. Der *asunto* ist das Heilsgeschehen: der gesamte Komplex der Erlösung des Menschen durch den Kreuzestod Christi. Dazu gehören auch die Fragen nach dem Verhältnis von Willensfreiheit und Gnade, der Rolle des Glaubens, der guten Werke, der Kirche, des Ketzertums, der Liebe. Sie alle – und viele andere mehr – erscheinen als allegorische Figuren auf der Bühne, nicht als Charaktere, sondern als bloße Illustratoren der vorgegebenen theologischen Wahrheiten.

Die Handlung hat Calderón in aller Regel nicht erfunden, sondern den verschiedensten Quellen entnommen und einer neuen religiösen Deutung (»a lo divino«) unterzogen. Die Stoffe entstammen dem Alten Testament (*La cena del rey Baltasar*; die Josephsgeschichte in *Sueños hay que verdad son*) ebenso wie dem Neuen Testament (*La siembra del Señor*), der spanischen Geschichte (*El santo rey don Fernando*) oder der antiken Mythologie (*El divino Orfeo*, *El verdadero Dios Pan*). Sie können schließlich auf Comedias beruhen (*La vida es sueño*; *El pintor*

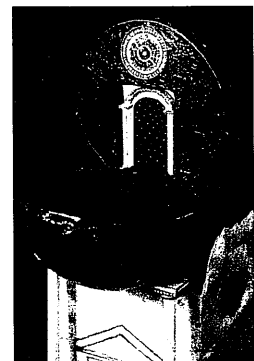
Lesetext
und Theatererlebnis

Staunen oder religiöse
Belehrung

Theologischer Gehalt und
literarische Einkleidung



Rekonstruktion des Bühnenbildes für Calderóns Auto sacramental *El divino Orfeo* (1663). Die Schauspieler agierten auf dem *tablado*, den die *carros* bilden, sowie auf den »Türmen«, wo durch das Öffnen der zunächst geschlossenen »Kugeln« eine weitere Spielfläche entstand. Die Schiffe konnten vollständig in den »Türmen« versenkt werden. Modelle von Pedro R. León



Geöffnete Weltkugel

de su deshonra) oder aber von einem Gemeinplatz angeregt sein wie das bekannteste, mit seiner relativ realistischen Handlung jedoch wenig typische Auto sacramental vom Großen Welttheater. Bewundernswert ist, mit welchem Geschick es Calderón dabei – allerdings jenseits aller historischen oder psychologischen Wahrscheinlichkeit – gelingt, den heterogensten Stoff in seinem Sinn umzudeuten. Die Dinge liegen bei weitem nicht immer so einfach wie im Großen Welttheater (veröff. 1655), wo Gott die Gestalten des Königs, der Klugheit, der Schönheit, des Reichen, des Bauern, des Armen und des Kindes ins Leben ruft, sie der »Welt« und dem »Gesetz der Gnade« unterstellt und sie mit dem Gebot »Ama al otro como a ti, / y obra bien, que Dios es Dios« ins Leben schickt, um sie danach entsprechend dem erworbenen Verdienst zu richten. Zwei Türen, Wiege und Sarg, symbolisieren dabei den Lebensweg. Die Bühnendekoration des Stücks ist jedoch mit einer »Erd-« und einer »Himmelskugel« noch erheblich komplizierter. Beide Kugeln lassen sich durch Aufklappen öffnen und sind bespielbar. In der »Himmelskugel« erscheint am Schluss Gottvater (»el Autor«) mit Kelch und Hostie.

Komplexer und typischer ist der *Divino Orfeo* (zwei Fassungen: vor 1635 und 1663). Hier stellt Euridike den sündigen und erlösten Menschen dar, während Orpheus Christus symbolisiert. Die überlieferte »memoria de apariencia« der Version von 1663 fordert eine sehr aufwendige Bühnengestaltung: Auf den beiden äußeren *carros* ist je ein Turm installiert, aus dem oben ein komplettes Schiff herausgefahren werden kann; auf den beiden inneren *carros* ist je ein »Himmelsglobus« und ein »Felsen« installiert, die sich öffnen und gleichfalls vor einem reich bemalten Hintergrund bespielen lassen. Zusammen mit Musik und Gesang machte all dies die Aufführung eines Auto sacramental zu einem visuellen und akustischen Gesamterlebnis, in dem der Text – anders als in einem reinen Worttheater – für viele Zuschauer nur noch eine geringe Rolle spielte.

Die sehr großen Kosten dieser Inszenierungen, die jedes Jahr erneut entstanden, die Dunkelheit der Texte (dem aufklärerischen Denker des 18. Jh., Clavijo, machten sie den Eindruck, in griechischer Sprache verfasst zu sein) und ihre triumphalistisch barocke Religiosität hatten zur Folge, dass die Autos sacramentales 1765 verboten wurden. Dieses Verbot betraf jedoch nicht die Comedias Calderóns,

die in Spanien bei allerdings nachlassendem Interesse bis zum Ende des 18. Jh. gespielt wurden. Den Nimbus der »Göttlichkeit« sollten dem in Spanien allmählich aus der Mode gekommenen Calderón erst die deutschen Romantiker verleihen.

Die Schule Calderóns

Eine Fülle von Autoren führte das Theater des Siglo de Oro neben und nach Calderón fort, ohne jedoch das grundsätzliche Gattungsspektrum oder den Aufführungsritus wesentlich zu ändern. Dieses Theater überschwemmte in der zweiten Hälfte des 17. Jh. den gesamten literarischen Markt und hat andere, innovativere Gattungen wie den Roman trotz des Erfolgs des *Don Quijote* in der Publikums-gunst verdrängt. Bezeichnend für die generelle Entwicklung dieses Theaters ist die allmähliche Zunahme der *comedia de santos* und der *comedia de magia*, deren Texte immer einfacher und deren Inszenierungen immer aufwendiger und spektakulärer wurden. Wenn Calderón gegenüber Lope das Theater problematisiert und vertieft hat, so ist bei seiner »Schule« das Gegenteil festzustellen. Dies zeigt auch der Erfolg einer sich jetzt stärker ausbildenden Subgattung, die der *comedia de figurón*, deren bestes Beispiel Moretos *El lindo don Diego* (1662) darstellt. Sie ebnet den Weg zu einer Typenkomödie, in deren Zentrum ein ins Groteske verzerrter Protagonist steht, über den sich das Publikum amüsieren kann, der jedoch dem Theater jeden Bezug zur zeitgenössischen Realität und damit auch die Möglichkeit einer kritischen Funktion nimmt. Trotz nicht unbedeutender Einzelleistungen sind daher eine Steigerung der bloßen Unterhaltungsfunktion und eine weitgehende Banalisierung die grundlegenden Tendenzen dieses Theaters. Es ist dies zugleich die Zeit der *refundiciones*, zum Teil auch der Parodierung (»refundiciones en chanzas«), sowie der in Gemeinschaftsarbeit verfassten Stücke. Wie schon Calderón richtet sich auch seine »Schule« immer stärker auf die Unterhaltungsbedürfnisse des Hofes aus. Moreto war der letzte Autor des Siglo de Oro, der überwiegend für die *corrales* schrieb, während Bances Candamo als erster Autor den Titel eines »Dramaturgen des Königs« trug. Seine bescheidenen Versuche, dem Theater einen politischen Inhalt zu geben und in *La piedra filosofal* (1693) die drängende Frage der Nachfolge Karls II. aufzuwerfen, hatte den Verlust der Gunst des Königs und die endgültige Kastration des spanischen Theaters (M. Vitse) zur Folge. Francisco Rojas Zorrilla, Agustín Moreto y Cavana und Juan Vélez de Guevara heben sich am deutlichsten aus der Legion von Autoren heraus, unter denen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch Antonio de Solís y Ribadeneira, Juan Bautista Diamante und – schon ins 18. Jh. hinüberreichend – Francisco Antonio Bances Candamo, Antonio de Zamora und José de Cañizares anzuführen sind. Als 1743 und 1745 in Madrid der *Corral de la Cruz* und der *Corral del Príncipe* abgerissen und durch neue, »neoklassizistische« Theater ersetzt werden, geht die große Periode des *teatro nacional* und der *Comedia nueva* endgültig zu Ende. Es war dies der natürliche Tod eines Theaters, das sich nach einer fast zweihundertjährigen Geschichte überlebt hatte.

Vom Theater zum Spektakel

Ausklang einer Tradition