

***Peripher oder polyzentrisch?***

***Alternative Romanwelten  
im 18. Jahrhundert***

**SONDERDRUCK**

119

---

Internationale Forschungen zur  
Allgemeinen und  
Vergleichenden Literaturwissenschaft

---

In Verbindung mit

Norbert Bachleitner (Universität Wien), Dietrich Briesemeister (Friedrich Schiller-Universität Jena), Francis Claudon (Université Paris XII), Joachim Knape (Universität Tübingen), Klaus Ley (Johannes-Gutenberg-Universität Mainz), John A. McCarthy (Vanderbilt University), Alfred Noe (Universität Wien), Manfred Pfister (Freie Universität Berlin), Sven H. Rossel (Universität Wien)

herausgegeben von

**Alberto Martino**  
(Universität Wien)

Redaktion: Ernst Grabovszki

Anschrift der Redaktion:  
Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Berggasse 11/5, A-1090 Wien

# ***Peripher oder polyzentrisch?***

## ***Alternative Romanwelten im 18. Jahrhundert***

***herausgegeben von  
Barbara Kuhn und Ludger Scherer***

WEIDLER Buchverlag Berlin

Umschlagabbildung:

*Paul Klee: Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht Dorthin*

Die Reihe „Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft“ wird seit dem Jahr 2005 gemeinsam von Editions Rodopi, Amsterdam – New York, und dem Weidler Buchverlag, Berlin, herausgegeben. Die Veröffentlichungen in deutscher Sprache erscheinen im Weidler Buchverlag, alle anderen bei Editions Rodopi.

From 2005 onward, the series „Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft“ will appear as a joint publication by Editions Rodopi, Amsterdam – New York and Weidler Buchverlag, Berlin. The German editions will be published by Weidler Buchverlag, all other publications by Editions Rodopi.

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2009  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved  
Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-531-1  
[www.weidler-verlag.de](http://www.weidler-verlag.de)

# Inhalt

BARBARA KUHN und LUDGER SCHERER Der Roman, die Romania und das 18. Jahrhundert. Einleitende Bemerkungen.....	7
ROLF LESSENICH Antike, Romania und die Gattungstheorie des englischen Romans im 18. Jahrhundert .....	17
MICHAEL BERNSEN Ägypten im französischen 18. Jahrhundert: der Roman <i>Sethos</i> des Abbé Terrasson.....	31
CHARLOTTE KRAUß Die alternativen Welten des Bernardin de Saint-Pierre .....	45
ULRIKE SPRENGER Aporien der Empfindsamkeit – Einfühlung und Verausgabung in Prévosts <i>Manon Lescaut</i> .....	65
ANSGAR THIELE Jean Potockis <i>Manuscrit trouvé à Saragosse</i> und das Individuum der Unterhaltung .....	79
SUSANNE KREPOLD Zwischen Predigt und Satire. Zu Jacob Vernes' Briefroman <i>Confidence philosophique</i> und den Missverständnissen seiner Rezeption.....	93
BARBARA KUHN «J'étois deux personnes». Briefästhetik und Subjektentwurf in den Romanen Isabelle de Charrières .....	109
ROBERT FAJEN Imaginäre Reisen der Stadt. Venedig und der venezianische Roman im 18. Jahrhundert.....	137
SUSANNE WINTER Theaterwelten im italienischen Roman des 18. Jahrhunderts.....	155
LUDGER SCHERER <i>Don Quijote</i> im Settecento. Eine Relektüre von Pietro Chiaris <i>Filosofessa italiana</i> .....	177

MONICA BANDELLA «Qualche pennellata presa d'altronde». Saverio Bettinelli und der europäische Briefroman: <i>Lettere d'un amica</i> (1785).....	199
ROLAND ALEXANDER IBLER Polyzentrisch, peripher? – eine späte Übersetzung für die Repubblica Letteraria. Der <i>Pentamerone delle Metamorfosi d'Ovidio</i> (1777) eines anonymen Prosators toscanos zwischen Epik, Novellistik und dem neuen Genus des Romans .....	219
MANFRED TIETZ Roman und Theater im spanischen 17. Jahrhundert. Geschichte eines Niedergangs .....	245
HANS-JOACHIM LOPE Geträumtes Baltikum. Vicente Martínez Colomers «nordischer» Traum in <i>El Valdemaro</i> (1792).....	265
MANFRED LENTZEN Der Roman als Schule der Moral. Pedro Montengóns <i>Eudoxia, hija de Belisario</i> (1793) in der Nachfolge Marmontels .....	281
HENRIETTE PARTZSCH <i>El medio con que se oculta el veneno</i> . Sexualität, Libertinage und Empfindsamkeit in Pedro Montengóns spanischem Erziehungsroman <i>Eusebio</i> .....	297
CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE Das Primat der Ethik. Strategien kultureller Rezentrierung in José Cadalsos <i>Cartas marruecas</i> (1774/1789) – mit einem Ausblick auf Pedro Montengóns <i>Eusebio</i> (1786-1788).....	313
SABINE SCHMITZ Konstruktionen des «Orient» in José Cadalsos <i>Cartas marruecas</i> . Identitätsformationen im Zeichen von <i>Orientalism</i> , Afrophilie und Ethnozentrismus?.....	335
JAN-HENRIK WITTHAUS Vom Vater zum Sohn. «Patriotische Inschriften» in José de Cadalsos <i>Cartas marruecas</i> .....	359
Zu den Trägerinnen und Trägern.....	383

Manfred Tietz

## Roman und Theater im spanischen 17. Jahrhundert Geschichte eines Niedergangs

No cabe duda de que, con los subgéneros de la *novela sentimental*, la *novela pastoril* y la *novela picaresca*, desarrolladas todas ellas en el siglo XVI, la novelística española dio grandes impulsos a la narrativa europea de los siglos XVII y XVIII y contribuyó de esta forma a hacer de la novela el género literario más exitoso y mejor adecuado para la expresión de aquel nuevo pensamiento de la Modernidad que acabará manifestándose definitivamente en la Ilustración. No obstante, es precisamente en esta época (mediados del siglo XVII hasta los años 80 del siglo XVIII) que la novela española experimentó una total decadencia, hasta ahora poco tomada en consideración (o incluso negada) por la crítica.

En esta contribución, que parte de la evidente sustitución de la novela por el teatro en la España áurea, se intenta indicar una pista para comprender esta sorprendente «desaparición» de la novela del campo literario español. Una explicación de este hecho como mero fenómeno de decadencia debido a razones económicas (la novela era un producto caro) o como consecuencia de la baja tasa de alfabetización de la población española resultaría insuficiente. Por ello se intenta situar esta desaparición en un contexto cultural más amplio a nivel europeo. Se la entiende como un fenómeno debido a aquella lucha, en la fase posmedieval o de la Modernidad temprana, entre las dos culturas coexistentes en aquel momento histórico: la tradicional cultura teocéntrico-clerical – todavía predominante – y otra cultura nueva antropocéntrico-laical que aspiraba a una autonomía cada vez más grande sirviéndose para ello precisamente de las *bellas letras* en las que el género nuevo de la novela iba adquiriendo un papel de mucha importancia como uno de los medios más adecuados para expresar una nueva interpretación inmanente del hombre y del mundo.

Contrariamente a lo que pasó en Inglaterra, Francia y Alemania, en la España de aquella época la cultura teocéntrico-clerical logró mantenerse en su antigua posición preponderante, lo que le permitió imponerse a las manifestaciones más evidentes de la cultura laica, el *teatro*, al que puso bajo control en el largo debate sobre su *licitud* y la *novela*, a la que quitó su potencial ideológico innovador sustituyéndola tanto por un «teatro castrado» como por otras materias de lecturas más bien religiosas. Para recuperarse de esta situación la literatura española, y con ella la novela española, necesitó una fase histórica bastante larga que llegó hasta los dos últimos decenios del siglo XVIII.

Für Dieter Ingenschay

### I

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die Tatsache, dass zwar einerseits das 18. Jahrhundert in England, Frankreich und Deutschland ganz zweifelsohne als eine Blütezeit des Romans bezeichnet werden kann, dass aber andererseits festgestellt werden muss, dass das spanische 18. Jahrhundert von seinen Anfängen bis mindestens in die 80er Jahre als eine Epoche ohne Roman zu bezeichnen ist.<sup>1</sup> Es soll hier im Weiteren nicht detaillierter auf die Versuche eingegangen werden, mit denen von einzelnen Autoren – insbesondere von Joaquín Álvarez Barrientos mit

---

1 Vgl. Manfred Tietz, «Die Aufklärung in Spanien – eine Epoche ohne Roman», *Poetica*, 18 (1986), 51-74.

seinem voluminösen Band *La novela del siglo XVIII*<sup>2</sup> – dennoch der Versuch gemacht wird, ohne eine tiefer gehende Reflexion über die Gattung des Romans jedwede Art von narrativen Texten als *Romane* zu deklarieren, um so in Abwehr aller Vorstellungen von politischen oder literaturgeschichtlichen spanischen Sonderwegen die Geschichte der spanischen Literatur mit den anderen, als modellhaft verstandenen großen europäischen Literaturen in Gleichklang zu bringen. Bei allem Respekt vor diesen gelehrten apologetischen Bemühungen ist doch festzustellen, dass alle diese Versuche als gescheitert zu betrachten sind.<sup>3</sup> Álvarez Barrientos gesteht im Übrigen 1995 selbst ein, dass sich die Fiktion (mit einigen wenigen – durchaus strittigen – Ausnahmen wie der *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* des Jesuiten José Francisco de Isla) bis über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinaus in die «pronósticos y las publicaciones misceláneas»<sup>4</sup> zurückzieht, in Literaturformen also, die außerordentlich weit von der Gattung Roman im eigentlichen Sinn entfernt sind.<sup>5</sup>

Wenn die Dinge sich jedoch letztlich in dieser recht eindeutigen Form darstellen, dann ist es unvermeidlich zu fragen, weshalb und wie der spanische Roman, der im 16. und im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts – am deutlichsten mit der *novela picaresca* und mit dem *Don Quijote* – die narrativen Modelle der Zukunft geschaffen und eine Vorreiterrolle in den europäischen Literaturen eingenommen hatte, im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts *de facto* fast gänzlich aus der europäischen Produktion und Rezeption von Romanen verschwinden konnte – ein Phänomen, von dem Montesinos schon vor fast einem halben Jahrhundert festgestellt hat, es

2 *Historia de la Literatura Española*, 28 (Madrid: Ediciones Júcar, 1991).

3 Vgl. Manfred Tietz, «Der spanische Roman im 18. Jahrhundert oder die Verwirrung einer Debatte: zur Gattungszugehörigkeit von T. Almeidas *Hombre feliz* (1785) und V. Martínez Colomers *El Valdemoro* (1792)», in *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus*. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag, vol. I, hg. v. Axel Schönberger und Klaus Zimmermann (Frankfurt a.M.: Domus Editoria Europea, 1994), S. 823-843.

4 Joaquín Álvarez Barrientos, «La narrativa del siglo XVIII», in *Historia de la literatura española*, vol. 7, hg. v. Víctor García de la Concha (Madrid: Espasa Calpe, 1995) S. 897-993 (S. 904).

5 Auch Heike Hertel-Mesenhöller sieht trotz des sehr weiten Titels ihrer Arbeit (*Das Bild der Frau im spanischen Roman des 18. Jahrhunderts: Im Spannungsfeld von Lebenswirklichkeit und Fiktion* (Frankfurt a.M.: Vervuert, 2001), S. 22ff.) durchaus selbst, dass sie fast ausschließlich nur Texte anführen kann, die nach 1780 veröffentlicht wurden. Die beiden einzigen früheren Texte (Francisco Parraga Martel de la Fuente, *Historia de Lisseno, y Fenissa*. Dividida en seis discursos (!) [...], 1701, und Antonio Muñoz, *Morir viviendo en la aldea, y vivir muriendo en la corte* [...], 1737) verdienen eine Diskussion hinsichtlich ihrer Gattungszugehörigkeit, die allerdings für Muñoz' Text *Morir viviendo*, der ganze 74 Seiten umfasst, dringender zu sein scheint als für die *Historia de Lisseno y Fenissa*, die in die Tradition von Cervantes' *Persiles* eingeordnet wird. Zu der insgesamt noch recht verworrenen Debatte vgl. auch die *Actas del I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*, hg. von Fernando García Lara (Almería: Universidad de Almería, 1998).



gebe in der an Überraschungen nicht armen spanischen Literaturgeschichte «ningún fenómeno literario [...] tan sorprendente» wie eben diese «desaparición de la novela en el siglo XVII».<sup>6</sup>

Es handelt sich bei diesem Verschwinden des spanischen Romans zweifelsohne um ein Phänomen, das bislang keiner endgültigen, ja vielleicht nicht einmal einer auch nur provisorisch überzeugenden Erklärung zugeführt worden ist. Wenn hier nun der Ansatz eines solchen Erklärungsversuches gemacht werden soll, dann kann dies nur geschehen, sofern die kulturgeschichtliche und speziell die literarhistorische Situation im Spanien des 17. Jahrhunderts nicht als der «europäische Normalfall» postuliert wird.<sup>7</sup> Es wird vielmehr nötig sein, nach den speziellen Umständen zu fragen, die das Verschwinden des Romans als Form der literarischen Produktion im damaligen Spanien bedingt haben. Dass der Grund dafür nicht die Vermutung von Montesinos sein kann, dass es sich nach der gleichsam titanenhaften Leistung, die Cervantes mit dem *Don Quijote* (1605/1615) vollbrachte, in Spanien niemand mehr zutraute, einen Roman zu schreiben,<sup>8</sup> bedarf keiner besonderen Beweisführung. Hier soll aber auch nicht dem durchaus ernster zu nehmenden Hinweis von Montesinos nachgegangen werden, dass bestimmte restriktive Moralauffassungen und, was besonders bedenkenswert erscheint, «la boga de un estilo de prosa, el menos apto para la narración y el diálogo que pueda imaginarse», d.h. die alle literarischen Genera infizierende Mode des Konzeptismus, die Gattung Roman im spanischen 17. Jahrhundert arg in Bedrängnis gebracht haben.<sup>9</sup> Ausgangs- und Endpunkt der vorliegenden Überlegungen soll die schlichte These – beziehungsweise die Tatsache – sein, dass der spanische Roman in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eindeutig aus der Gunst aller am literarischen Prozess Beteiligten, insbesondere auch des Lesepublikums, verdrängt und – in einer auf den ersten Blick sicher überraschenden Weise – durch das Theater ersetzt worden ist. Diese These ist schon 1957 zumindest in Ansätzen von Marcos Augusto Morínigo in seinem Aufsatz «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro»<sup>10</sup> vertreten worden. Er bezeichnet die von ihm in das

6 José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)* (Madrid: Castalia, <sup>3</sup>1972), S. 1.

7 Völlig zu Recht spricht Wolfzettel daher trotz aller anders lautenden Behauptungen von einer spanischen «Rückstandserfahrung [sc. gegenüber der stark ansteigenden europäischen Romanproduktion im 18. Jahrhundert]». Friedrich Wolfzettel, *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne* (Tübingen/Basel: Francke, 1999), S. 14.

8 José F. Montesinos, «Cervantes antinovelista», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), 499-514.

9 Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España*, S. 2.

10 Marcos Augusto Morínigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5<sup>a</sup> época, Año 2 (1957), nr. 1, 41-61.

Zentrum der Überlegungen gestellte Auseinandersetzung des Klerus und der Humanisten mit dem Roman als eine «guerra contra la literatura [sc. de imaginación]»<sup>11</sup> und stellt dann durchaus zutreffend fest:

La apetencia de la fuga de la realidad hacia un mundo de la fantasía, que antes se satisfacía en la novela [sc. de caballerías], encuentra [sc. bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beim frühen Lope und seinen Vorläufern] una ancha vía en el teatro.<sup>12</sup>

Morínigo macht diese These allerdings nicht zum Ausgangspunkt eines generellen Erklärungsversuchs für das hier anstehende Problem, das freilich ohnehin nicht anhand von ausschließlich literarhistorischen, sondern nur aufgrund von umfassenden kulturgeschichtlichen Ansätzen einer möglichen Lösung zugeführt werden kann.

Ehe jedoch ein solcher Erklärungsversuch unternommen werden soll, gilt es kurz einer neueren These entgegenzutreten, die – ganz analog zum Ansatz von Álvarez Barrientos – für die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts die Auffassung vertritt, die Vorstellung, es würden seit den 40er Jahren keine Romane mehr produziert und konsumiert, sei unzutreffend, weil sich bei genaueren bibliographischen Recherchen herausstelle, dass es seinerzeit sehr wohl eine umfangreiche narrative Textproduktion gegeben habe, in der auch zahlreiche Romane zu finden seien. Diese Sicht der Dinge hat 1994 Begoña Ripoll in einem weitgehend auf der Ebene des Bibliographischen stehenden Werk vertreten.<sup>13</sup> Die Verfasserin glaubt, für diesen Zeitraum eine eigene Untergattung des spanischen Romans, die von ihr so genannte *novela barroca* oder *cortesana*, dingfest machen zu können, für die sie nicht weniger als 32 Autorinnen und Autoren mit insgesamt 210 Texten nachweist. Ihr ist jedoch – ähnlich wie Álvarez Barrientos – entgegenzuhalten, dass sie ihre Belegtexte zusammenträgt, ohne vorher klare Gattungsmerkmale definiert zu haben. So sind viele der von ihr angeführten *novelas* keine Romane, sondern Novellen, eine Konfusion, die sich aus der Ambivalenz des spanischen Terminus ergibt und der sie sich auch durchaus bewusst ist.<sup>14</sup> Zum anderen sind aber auch die recht wenigen längeren narrativen Texte, die sich eventuell als Romane definieren ließen, *de facto* keine wirklichen Romane. Dies wird zwar noch genauer darzulegen sein. Hier mag jedoch zunächst der – vielleicht noch nicht jedermann überzeugende – Hinweis genügen, dass die

11 Morínigo, «El teatro como sustituto», S. 52.

12 Morínigo, «El teatro como sustituto», *ibid.* In diesem Zusammenhang weist Morínigo auch darauf hin, dass um 1600 die Termini *Roman* und *comedia* überraschenderweise bisweilen synonym gebraucht wurden und Romane als «comedias en prosa» bezeichnet wurden.

13 Begoña Ripoll, *La novela barroca: Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991).

14 So hat Begoña Ripoll die «langen» *novelas*, d.h. die «eigentlichen Romane», getrennt gezählt: Es sind 21 der von ihr insgesamt angeführten 210 Texte.

Verfasser der von Begoña Ripoll besonders hervorgehobenen Werke Priester gewesen sind<sup>15</sup> und damit einem Berufsstand und einer gesellschaftlichen Lenkungsinstanz angehörten, zu deren primären kulturellen Anliegen seinerzeit, wie schon das oben angeführte Zitat von Morínigo belegt, der erbitterte Kampf gegen den Roman (und das Theater) gehörte. Schließlich sei der Hinweis erlaubt, dass zwischen 1674 und 1704 nicht eine einzige Ausgabe des *Don Quijote* in Spanien erschien und dass die Neuauflagen der unmittelbaren Folgezeit aufgrund der Tatsache, dass sie sich zunächst an ein sehr einfaches Publikum richteten und in sehr schlichter Form und mangelhafter Qualität veröffentlicht wurden, nicht als Beleg für eine intellektuell anspruchsvolle Romanproduktion und -rezeption angesehen werden dürfen.<sup>16</sup> Zwar scheint die neuere Forschung die Lage des Romans in den letzten Jahrzehnten des 17. und den ersten des 18. Jahrhunderts insgesamt etwas positiver zu sehen, so dass die These von Germán Vega García-Luengos «que esta sequía novelesca no fue tan drástica como se pintó [...]» nicht einer bedenkenswerten Grundlage zu entbehren scheint. Dennoch ist sicher nicht angemessen, nur noch von einer «presunta [!] carencia de novelas en la segunda mitad del XVII y a lo largo del XVIII» zu sprechen, wie dies der gleiche Autor – allerdings ohne neue Belege vorzubringen – 1996 getan hat.<sup>17</sup>

## II

Um die Entwicklung des spanischen Romans im 17. Jahrhundert zu verstehen, die sich – trotz aller gegenteiligen Beteuerungen – als Niedergang oder Auszehrung und damit als europäischer Sonderfall darstellt, ist es

15 Als die beiden «escritores más injustamente olvidados del seiscientos» nennt sie Francisco de Quintana (um 1600-1658) und Cristóbal Lozano (1609-1667): vgl. Ripoll, *La novela barroca*, S. 131. Beide waren Geistliche in herausgehobener Position: Lozano besaß den theologischen Doktorgrad und wurde schließlich *capellán real* an der prestigereichen *Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo*. Quintana erwarb «fama de gran teólogo y se le consideraba uno de los mejores predicadores de su tiempo». Ripoll, *La novela barroca*, S. 96-97 und S. 131.

16 Zur Einschätzung und Funktion der rund 33 Quijote-Ausgaben im spanischen 18. Jahrhundert vgl. Manfred Tietz, «Der *Don Quijote* und der Aufklärungsdiskurs», in *Miguel de Cervantes' Don Quijote: Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, hg. v. Christoph Strosetzki (Berlin: Erich Schmidt, 2005), S. 273-299 (insbesondere S. 273-277) sowie Ludger Scherer, «Ein widerspenstiger Klassiker: Über die Schwierigkeiten der Aufklärung mit *Don Quijote*», in *Der widerspenstige Klassiker: Don Quijote im 18. Jahrhundert*, hg. von Klaus-Dieter Ertler und Andrea Maria Humpl (Frankfurt a.M [u.a.]: Peter Lang, 2007), S. 13-33.

17 Germán Vega García-Luengos, «La actividad teatral de la Corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)», in *Actes du Congrès International: Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovie, 23-28 septembre 1996, hg. von Kazimierz Sabik (Varsovie: Editions de l'Université de Varsovie. Faculté des Lettres Modernes, 1997), S. 205-225 (S. 217).

notwendig, in aller Kürze auf die «*invención de la novela*» im spanischen 16. Jahrhundert einzugehen.<sup>18</sup> Diese «Erfindung des Romans» erfolgt im Kontext des Säkularisierungsprozesses der Frühen Neuzeit, der «Geschichte der Individualisierung» und «der Selbstfindung und Identitätenbildung»,<sup>19</sup> in dem sich Kunst und Literatur – die *bellas artes* – aus der überkommenen theologisch-klerikalen Kultur mit ihrem Allzuständigkeitsanspruch als autonome laikal-profane Kultur heraus entwickeln, so dass hier erstmalig in der spanischen Welt ein neues System zweier nebeneinander bestehender und um die Sinngebungs- und Deutungshoheit konkurrierender Kulturen entstand. In der spanischen Terminologie der Zeit heißt dies, es entwickelte sich neben der herkömmlichen dominanten Kultur der *letras divinas* eine zweite, verstärkt nach Autonomie strebende Kultur der *letras humanas*. Von diesem Prozess sind alle Künste – und in der Literatur alle Genera – betroffen,<sup>20</sup> die sich nun, in Analogie zur Philosophie, nicht mehr als *ancillae theologiae* verstehen und darstellen, sondern einen Autonomiestatus anstreben. Dieser Prozess, in dem sich die neue Figur des *Künstlers* und *Autors* immer selbstbewusster neben die bislang das geistige Leben dominierende Gestalt des *Priesters* als intellektuelle Leitfigur stellt und an dessen Ende die Sakralisierung der Kunst in Romantik und Postromantik steht, ist selbstverständlich schon beschrieben worden. Er lässt sich, was die Literatur angeht, in Paul Bénichous Formel vom «*sacre de l'écrivain*» fassen.<sup>21</sup> Dieter Gutzen hat im

---

18 *La Invención de la Novela: Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez* (noviembre 1992-junio 1993), hg. von Jean Canavaggio (Madrid: Casa Velázquez, 1999).

19 So Richard von Dülmen in der «Einleitung» des von ihm herausgegebenen Bandes *Die Entdeckung des Ich. Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001), S. 1-7. Dass der Bruch mit der christlichen Weltsicht nicht allzu stark betont und damit auch die Grenze zum Mittelalter nicht allzu scharf gezogen werden darf, wo es durchaus bereits analoge Vorläuferprozesse (und daher auch einen Vers- und Prosaroman) gegeben hat, zeigen insbesondere die Beiträge von Karl-Heinz Ohlig («Christentum-Kirche-Individuum») und Peter Dinzelbacher («Das erzwungene Individuum: Sündenbewusstsein und Pflichtbeichte») im gleichen Band (S. 11-40 und 41-60).

20 Für die Malerei hat Scheffler diesen Prozess des Entstehens einer nicht religiös geprägten Bild- und Formenwelt anhand des neuen Genus Stilleben aufgewiesen: Felix Scheffler, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts: Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung* (Frankfurt a.M.: Vervuert, 2000).

21 Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (1973), jetzt als *Romantismes français I: Le Sacre de l'écrivain. Le Temps des prophètes* (Paris: Quarto/Gallimard, 2004). In Bezug auf die spanische Welt hat Friedrich Wolfzettel festgestellt, dass sich hier der «Typus des nicht kirchlich gebundenen, freien Literaten und Schriftstellers» im 18. Jahrhundert nur langsam herausbildete. Friedrich Wolfzettel, *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne*, S. 15. Zur Ausbildung des Konzepts und des – generelleren – Phänotyps des «*escritor público*» im Rahmen der spanischen Aufklärung vgl. Siegfried Jüttner, «Der «Narr» als Emblem des «öffentlichen Schriftstellers»: Zur Cervantes-Rezeption in der auf-

Anschluss an Wilhelm Dilthey zu diesem konkurrierenden Nebeneinander, das seinen Höhepunkt allerdings noch nicht im 17., sondern erst im 19. und 20. Jahrhundert erreicht, festgestellt:

[...] die Einsetzung der Dichtung als Instanz der Lebensdeutung und des Dichters als Verkünder dieser Deutung zeigt, dass die Religion ihre Stellung als einziges System der Weltdeutung, vor dem sich jedes gesellschaftliche Handeln zu legitimieren hatte, verloren hat. Neben sie tritt die Literatur als ein weiteres System, das Anspruch und Angebot der Lebensdeutung mit eben den Zeichen und Bildern des religiösen Systems zu beschreiben weiß.<sup>22</sup>

Dem Roman kommt in diesem sich neu strukturierenden intellektuellen Feld eine besondere Rolle zu. Lukács hat ihn – in einer philosophisch basierten Terminologie – als den geistigen Ort beschrieben, wo das aus den theologisch-religiös vorgegebenen Sinnkontexten entlassene moderne, sich selbst «problematische Individuum» in seiner «transzendentalen Obdachlosigkeit» und in einer Welt ohne Gott als Sinngaranten sich der immanenten Sinnhaftigkeit seiner Existenz und seiner Rolle in der gesellschaftlichen Realität im Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit zu versichern versucht.<sup>23</sup> Der Roman, wie er grundsätzlich zu verstehen ist, ist damit Ort einer – theologie- und normenfernen – anthropologischen Reflexion, eines Nachdenkens über prinzipiell offene Handlungsmöglichkeiten und nicht über theologisch-moralisch vorgegebene Handlungsnormen.<sup>24</sup> Er ist damit, wie es Wolfgang Matzat unter Einbeziehung des literarisch-Ludischen in Bezug auf den spanischen Schäferroman, jedoch

---

klärerischen Presse Spaniens», in *Der widerspenstige Klassiker*, S. 201-223, sowie die Monographie von Joaquín Álvarez Barrientos, *Los hombres de letras en la España del XVIII: Apóstoles y arribistas* (Madrid: Castalia, 2006).

22 Dieter Gutzen, «Literatur und Religion: V. Von der Reformation bis in die Gegenwart», in *Theologische Realenzyklopädie* (TRE), Bd. 21 (Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1991), S. 292.

23 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [<sup>1</sup>1914-1915], (München: dtv, 1994), S. 32 und 70. Die spezifischen Aussagen von Lukács besitzen einen recht hohen Allgemeingrad und finden sich in der ein oder anderen Form in der gesamten Romantheorie des 20. Jahrhunderts bis zum Neuanfang des *nouveau roman* wieder. Vgl. die knappen Zusammenfassungen von Matthias Bauer, *Romantheorie* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, <sup>2</sup>2005), *passim*.

24 Wie Hans Hinterhäuser anmerkt, muss diese im Zusammenhang mit dem europäischen Säkularisierungsprozess stehende Absage an den «Führungsanspruch [sc. der Theologie und der Kirche] in der Welt» allerdings nicht notwendigerweise auch eine Absage an «Religion und Glauben» bedeuten, so dass nicht jeder Autor notwendigerweise mit der Institution Kirche brechen müsste: Hans Hinterhäuser, «Ein Roman an der Schwelle zur Neuzeit: *El Valdemar* von V. Martínez Colomer», in *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung: Internationales Kolloquium an der Universität-GH Duisburg vom 8.-11. Oktober 1986*, hg. von Siegfried Jüttner (Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang, 1991) S. 125. Wie schwierig sich allerdings die Verbindung von (profaner) Literatur und religiöser Thematik im konkreten Einzelfall auch in dem weniger konfliktiven Nebeneinander der beiden Kulturen im 20. und 21. Jahrhundert herausstellt, belegt das Sammelwerk *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. *Formen und Motive*. Bd. 2. *Personen und Figuren*, hg. von Heinrich Schmidinger (Mainz: Mathias-Grünwald-Verlag, 1999).

mit Gültigkeit für den Roman insgesamt, zutreffend formuliert hat, «ein privilegiertes Experimentierfeld» für das moderne Subjekt, «um Alternativen zur gesellschaftlichen Welt in Form eines Gesellschaftsspiels [sc. im mehr oder minder autonomen Bereich der Fiktion] zu erproben».<sup>25</sup> Dieses Phänomen hat Jesús G. Maestro im Hinblick auf das narrative Werk von Cervantes, insbesondere die *Novelas Ejemplares*, wie folgt konkretisiert:

[...] las *Novelas ejemplares* constituyen la expresión formalmente ortodoxa de un contenido funcionalmente intolerable, por heterodoxo y subversivo, para el dogmático y teológico del siglo XVII: las *Novelas ejemplares* constituyen y contienen el triunfo del discurso antropológico frente al discurso teológico. Son el triunfo de lo humano frente a lo divino, son la secularización de todos los valores, son la heterodoxia con piel de cordero, son la libertad frente al determinismo cósmico y en contra de la causalidad teológicamente anunciada, son la desmitificación del miedo y la anulación de la esperanza como cercos que conducen al ser humano a los dominios de la religión, son el triunfo de la razón frente a los disparates de la superstición, son el éxito de las posibilidades humanas en su intervención frente al imperativo de las leyes de honor aurisecular; [...] son el triunfo de la heterodoxia y del deicidio, son la antesala del ateísmo espinosista, son el triunfo del Hombre sobre Dios.<sup>26</sup>

Grundsätzlich trifft dieser Prozess auch für das Theater zu, wo er im Übrigen – durch den Rückgriff auf das antike vorchristliche Theater – eine Legitimation besaß, über die der Roman zunächst nicht verfügte. Er erlangte sie erst mit der Wiederentdeckung und der Veröffentlichung von Heliodors spätantiken *Äthiopischen Geschichten* im Jahre 1535. Dieser gewiss lang andauernde Prozess ist von literarhistorischer Seite zumindest in seinen Grundzügen beschrieben worden – wobei allerdings die Gefahr bestand, ihn allzu gradlinig und ohne die unzweifelhaft vorhandenen Brüche und Diskontinuitäten zu sehen. Schwerwiegender ist es jedoch, wenn in einer auf den Bereich der laikal-profanen Kultur fixierten Literaturwissenschaft in der Regel übersehen wird, dass die Kultur der *letras divinas*, die klerikal-theologische Welt (konkret heißt dies die institutionalisierte(n) Kirche(n)), aus ihrem damaligen Selbstverständnis ihrer

25 Wolfgang Matzat, «Frühneuzeitliche Subjektivität und das literarische Imaginäre: Vom Schäferroman zum *Don Quijote*», in *Welterfahrung – Selbsterfahrung: Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, hg. von Wolfgang Matzat und Bernhard Teuber, Beihefte zur *Iberoromania*, 16 (Tübingen: Niemeyer, 2000), S. 345-361 (S. 358).

26 Jesús G. Maestro, *Las ascuas del Imperio: Críticas de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2007), S. 346. Diesen anthropologisch immanenten Ansatz des Denkens von Cervantes – und damit des Romans im *Siglo de Oro* – hat auch Hans-Jörg Neuschäfer seiner Arbeit über die Ethik des *Quijote* zugrunde gelegt: Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote: función de las novelas intercaladas* (Madrid: Gredos, 1999).

intellektuell-gesellschaftlichen Allzuständigkeit heraus diesen Erosionsprozess ihrer Befugnisse nicht einfach hinnahm(en), sondern sich ihm mit allen Mitteln entgegenstimmte(n). Die unmittelbare Folge war einerseits eine lang anhaltende Debatte innerhalb der theologischen Kultur über die Frage der *Adiaphora*, d.h. die moralische Zulässigkeit von weltlicher Unterhaltung und Zerstreung,<sup>27</sup> sowie die Produktion einer Flut von religiöser Literatur zur Eindämmung der bei den Lesern und Leserinnen überaus erfolgreichen profanen *schönen Literatur* und andererseits ein massives, in enger Verbindung von Kirche und Staat erfolgendes, als Rechristianisierung gemeintes Vorgehen gegen die profane Konkurrenzkultur. Dieses Vorgehen manifestierte sich in der Form einer doppelten, einer kirchlichen und einer staatlichen Zensur, die sich von der Streichung einzelner Passagen bis hin zum radikalen Gesamtverbot eines Werkes oder einer ganzen Gattung erstreckte, wie es sich etwa im Druckverbot für alle Theaterstücke und Romane im Zeitraum von 1625 bis 1634 – allerdings nur für den Zuständigkeitsbereich der Krone von Kastilien – zeigte.<sup>28</sup> Dieser vehemente Zusammenprall der klerikalen und der profanen Kultur, der sich mit allgemeineren Thesen von der Retheologisierung beziehungsweise konkreter von der Rekatholisierung der Kultur oder der Disziplinierung aller Lebensbereiche im Barock in Verbindung bringen lässt, ist in Spanien mit besonderer Heftigkeit erfolgt und endete dort – anders als in Frankreich, England und Deutschland – nicht mit dem Sieg der modernen und säkularisierten, profan-laikalen Kultur, sondern mit der weiter bestehenden Dominanz der überkommenen klerikal-theologischen Kultur. Vor diesem spezifisch spanischen Hintergrund muss die hier zu behandelnde Frage nach dem Niedergang des Romans im oben definierten Sinn ebenso gesehen werden wie die Frage nach seiner Substitution durch das Theater als Lesestoff für breitere Rezipientenkreise. Auf die eigentlich gleichfalls zu stellende Frage, inwieweit die Predigt als Mitverursacherin dieses Niedergangs anzusehen ist, soll hier nicht genauer eingegangen werden.<sup>29</sup>

---

27 Manfred Tietz, «Die Frage der Legitimität der Literatur im Siglo de Oro: Die Thematisierung der Leidenschaften in religiösen und profanen Texten», in *Welterfahrung – Selbsterfahrung*, S. 267-292.

28 Ein solches generelles Romanverbot erfolgte noch einmal 1798 durch den *Consejo de Castilla*. In beiden Fällen ist das Verbot natürlich zunächst auch ein Hinweis, dass die Gattung Roman zum Verbotszeitpunkt durchaus prosperierte; es belegt aber zugleich, dass die «Gegenseite» sich intellektuell und politisch zu formieren und energisch vorzugehen versuchte, eben weil sie im Roman eine reale Gefahr sah. Es sei im Übrigen daran erinnert, dass im *Siglo de Oro* der Export von Romanen nach Amerika, wo nach kirchlichem Selbstverständnis eine bessere neue Welt aufgebaut werden sollte, verboten war.

29 Die Predigt war im Siglo de Oro sicher häufig die einzige Form, über die ein noch sehr weitgehend analphabetisches Publikum überhaupt mit Literatur in Kontakt kam und seine

## III

Dass der Roman seit seinen Anfängen im 16. Jahrhundert von zwei – teildentischen – Gruppen, den Humanisten einerseits und dem Klerus andererseits, bekämpft wurde, gehört zu den Gemeinplätzen der Forschung.<sup>30</sup> Die Humanisten verachteten die Romane, weil sie in dem Erfolgsgenus, das insbesondere auch von Frauen und Ungebildeten rezipiert wurde, eine Form bloßer Unterhaltung ohne Anspruch auf Bildung und moralische Prinzipien, das klassische *docere*, sahen, ohne dass es gerade auch für sie keine *bonae litterae*, keine autonome laikale Literatur geben kann. Der Klerus seinerseits bekämpfte den Roman aus einem ganzen Bündel von Gründen, die noch der systematischen Erforschung harren. Vor allem aber erkannte der Klerus – hierbei durchaus hellsichtig – im Roman eine Form des Lesens<sup>31</sup> und der Zeitgestaltung, die massiv in den Bereich eindrang, den er selbst bislang mit dem Kultus, der Predigt und einer religiösen Strukturierung des Tagesablaufs vom Morgengebet bis zum Angelus-Geläut als sein intellektuelles und moralisches Monopol und Reservat betrachtet und auch tatsächlich so gehandhabt hatte. Es hat daher auch nicht an Versuchen gefehlt, von kirchlicher Seite die Romanlektüre wie den Theaterbesuch als Sünde zu definieren, mit dem durchaus ernst gemeinten und ernst genommenen Drohpotential, die beharrliche Romanlektüre

---

entsprechenden Unterhaltungsbedürfnisse stillen konnte. Andererseits drang diese Form mündlicher Literatur im 17. Jahrhundert unaufhaltsam in den Bereich der Schriftlichkeit vor, wie Perla Chinchilla Pawling für das spanische Amerika gezeigt hat, da die Prediger immer mehr dazu übergingen, ihre Predigt direkt für die Veröffentlichung und damit als Lesestoff zu konzipieren: Perla Chinchilla Pawling, *De la compositio loci a la república de las letras: Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano* (México: Universidad Iberoamericana, 2004). So erwuchs dem Roman mit der massenhaft verbreiteten und von kirchlicher Seite entschieden geförderten Predigtliteratur ein weiterer nicht zu unterschätzender, aber bislang in dieser Funktion noch kaum untersuchter Konkurrent.

30 Die Hauptvertreter und ihre Argumente werden zitiert bei Werner Krauss, «Die Kritik des Siglo de Oro am Ritter- und Schäferroman» [1936], in ders., *Das wissenschaftliche Werk*. Bd. 2. *Cervantes und seine Zeit* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1990), S. 215-234.

31 Es handelt sich um eine Form des «extensiven» und nicht des «intensiven» Lesens, wobei es sich um eine «nicht mehr norm-, sondern erfahrungsorientierte Lesehaltung und die Konsumtion vieler Bücher statt der wiederholten, intensiven Lektüre einiger weniger oder etwa nur der Bibel» handelt. Friedrich Wolfzettel, *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne*, S. 14. Im spanisch-katholischen Kontext handelt es sich dabei natürlich weit weniger um eine – durch das Trienter Konzil verbotene volkssprachige – direkte Lektüre der Bibel als um «Bibelpersatzlektüren», die mit den Werken von Luis de Granada (1504-1588) oder Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) im damaligen Spanien zur *lectio pia* oder *buena lección* in überreicher Form zur Verfügung standen. Trotz vereinzelter Ansätze erwartet diese so genannte Frömmigkeitsliteratur als religiöse Ersatzlektüre, die sich durchaus der stilistischen Verfahren und sogar der Stoffe der profanen Literatur bediente, noch der intensiveren Erforschung.



führe, wie der Theaterbesuch,<sup>32</sup> in Anbetracht des grundsätzlichen «Verführungspotentials der Romane»<sup>33</sup> direkt und unweigerlich zur ewigen Verdammnis. Der tiefere Grund für diese Drohgebärde war, dass der Roman ganz konkret – insbesondere anhand seiner zentralen, moraltheologisch verdächtigen Liebes- und Leidenschaftsthematik – dem Leser eine andere als die theozentrische Anthropologie und Weltsicht darbot. Statt der Hinnahme der religiös vorgegebenen, gesellschaftlich und moralisch akzeptierten Rollen führte er vielmehr deren – lustvolle – Transgression vor Augen: sei es in der Form der vorehelichen Liebe, sei es in der Form des Ehebruchs, in einer Welt ohne allgegenwärtige Kirche(n) und ohne die theologisch vorgesehenen Strafrituale, wie sich dies etwa in der Mode der Schäferromane oder im *Amadís de Gaula* mit seinen innerweltlichen Liebes- und Verhaltensmustern und in der von ihm ausgelösten Flut der Ritterromane im 16. Jahrhundert darstellt.

Doch dem Roman drohte noch von einer weiteren Seite Gefahr. Die Tatsache, dass Cervantes wiederholt mit großem Nachdruck auf der Trennung der *letras humanas* von den *letras divinas* beharrte, ist ein Hinweis, dass die sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts ausdifferenzierende Grenze zwischen profaner und klerikaler Kultur keineswegs immer respektiert, sondern gerade auch von Vertretern der laikalen Kultur aufgehoben wurde.<sup>34</sup> Dies zeigt sich an einem Autor wie Mateo Alemán, gegen den Cervantes in seinen wichtigsten Werken immer wieder angeschrieben hat.<sup>35</sup> In Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) finden sich ständige Interferenzen zwischen dem laikalen Schema der *novela picaresca* und einer theologischen Sicht der Welt von Seiten des Protagonisten, Interferenzen auch zwischen der profanen Form des Romans und der religiösen Gat-

32 Bereits der Jesuit Juan de Mariana sieht in seinem *Tratado contra los juegos públicos* (1609) im Theaterbesuch eine so genannte Todsünde. Vgl. Claire-Marie Jeske, *Letras profanas und letras divinas im Widerstreit: Die Debatte um die moralische Zulässigkeit des Theaters im spanischen Barock* (Frankfurt a.M.: Vervuert, 2006), S. 118.

33 Matthias Bauer, *Romantheorie*, S. 23.

34 Auch von geistlicher Seite wurde dann, wenn die profane Kultur in den Bereich der religiösen übergriff, ganz entschieden für eine Trennung der beiden Bereiche plädiert. Dies ist im Laufe des 17. Jahrhunderts immer wieder der Fall gewesen, etwa wenn – nicht nur klerikale – radikale Theatergegner dagegen angingen, dass *comedias* mit religiösen Inhalten (z.B. *comedias de santos*) oder überhaupt auch *autos sacramentales* aufgeführt werden. Die heute (immer noch) verbreitete Auffassung, die Kirche habe diese Formen des Theaters besonders gefördert, ist nicht zutreffend. Es handelte sich vielmehr zu großen Teilen um einen Zugriff der laikalen Kultur auf religiöse Phänomene, weil diese – Höllenstürze oder Engelsflüge – für das zeitgenössische Publikum besonders theaterwirksam waren. Vgl. die detaillierte Darstellung der Argumentation nicht nur im Fall der besonders theaterfeindlichen Jesuiten bei Claire-Marie Jeske: *Letras profanas und letras divinas im Widerstreit*, passim.

35 Zu dem schwer aufzuklärenden Verhältnis der beiden Autoren vgl. Monique Joly, «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema», in *La invención de la novela*, S. 269-276.

tung der christlich-moralisch wertenden Predigt, zwei Formen, die Alemán (sehr zum Ärger von Cervantes) immer wieder mischt. Diese – die Gattung des Romans grundsätzlich und gleichsam von innen heraus in Frage stellende – Aufhebung der Trennung zwischen den beiden Kulturen findet sich etwa auch in Lope de Vegas Schäferroman *Los pastores de Belén* (1612), dem religiösen Gegenstück seines profanen Schäferromans *Arcadia* (1598), einem Musterbeispiel für die in der spanischen Literatur so vielfach zu findenden *a lo divino*- Fassungen profaner Texte. Die *Pastores de Belén* heben die Grenze zur religiösen Literatur immer wieder auf, indem sie in den gattungstypisch eingeschobenen kurzen Geschichten auch die (Liebes-) Geschichten biblischer, alttestamentarischer Gestalten – von Jakob und Rahel, von David und Bathseba, von Amnon und seiner Schwester Thamar oder von der keuschen Susanne – aufnehmen. Dies aber bedeutet nichts weniger als die Rücknahme des anthropologischen Reflexionspotentials des Romans als profaner Gattung oder, wie es bei Avalle-Arce heißt, im Gegensatz zur «apoteosis del amor humano» in der *Arcadia* ein klar erkennbarer «esfuerzo de aniquilar la novela pastoril profana».<sup>36</sup>

Genau dieser Weg, der im 16. Jahrhundert bereits von dem Augustinermönch Malón de Chaide (1530-1589) mit seinem 1588 veröffentlichten «Roman» über die neutestamentarische Gestalt der Maria Magdalena<sup>37</sup> eingeschlagen wurde und auf den sich auch die verschiedenen *a lo divino*-Versionen von Schäfer- und Ritterromanen begeben hatten, führte zu jenen angeblichen, von Begoña Ripoll so gelobten Romanen von Lozano, dessen große «Romantrilogie» aus den Jahren 1652 bis 1663 die Figur des alttestamentarischen Königs David zum Protagonisten hat. In ihr verwendet Lozano die Romanform, um – ganz im Sinne seiner Funktion als kirchlicher Amtsträger, auf die auf dem Titelblatt klar hingewiesen wird, und mit dem deutlichen Hinweis im Untertitel, dass es sich um »historias

36 Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, <sup>2</sup>1974), S. 272. Avalle sieht diesen – nicht in einen größeren Zusammenhang gestellten – Versuch allerdings als gescheitert an, mit dem ebd. angeführten Argument «¡[...] qué hermosos versos destiló el corazón del pecador arrepentido [sc. der gealterte Lope de Vega] al acometerla [sc. die *a lo divino*-Version des Romans]!».

37 Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, 3 Bde., edición, prólogo y notas de Felix García, Clásicos castellanos (Madrid: Espasa Calpe, 1947-1958). In seinem ausführlichen Vorwort charakterisiert Malón die beiden hier angesprochenen Kulturen im Übrigen sehr deutlich, wenn er der negativ gesehenen Lektüre der Romane, die von diesseitiger Liebe und Leidenschaft handeln, das positive Lesen des *Flos sanctorum*, der Heiligenlegenden, entgegenstellt, die diese Liebe und Leidenschaften vermeiden und die entsprechenden Triebe und Leidenschaften auf das Jenseits ausrichten. In gleichem Sinn kontrastiert er die religiöse Liebesdichtung der «cantares de Salomón», d.h. des alttestamentarischen Hohen Liedes, mit den Liebesliedern in Montemayors *Diana*, dem Gründungsmanifest des profanen Schäferromans.

sagradas« handelt<sup>38</sup> – religiöse Inhalte und Verhaltensmuster zu transportieren und zu propagieren. Für die Beurteilung der weiteren (Nicht-)Entwicklung des spanischen Romans im 18. Jahrhundert ist es sicher hilfreich, darauf hinzuweisen, dass Lozanos zweifelsohne in die Kultur der *letras divinas* gehörende Texte, die weit eher in den Bereich der Hagiographie und der narrativ ausgestalteten Predigt als in den des authentischen Romans fallen,<sup>39</sup> zwischen 1700 und 1800 noch zahlreiche Auflagen erhalten<sup>40</sup> und das potentielle Romanlesepublikum zurück zu religiösen Lesestoffen gelenkt haben.<sup>41</sup>

38 Cristóbal Lozano, *David perseguido y alivio de lastimados: Historia sagrada paraphraseada con varias historias humanas y divinas* (1652), *El rey penitente David arrepentido: Historia sagrada autorizada con lugares de Escrituras morales y exemplos* (1656) und *El gran hijo de David más perseguido, Iesu Cristo nuestro señor: Historia sagrada* (1663). Die bislang umfassendste Studie zu Lozano stammt von Joaquín de Entrambasaguas, «El doctor don Cristóbal Lozano», in *Estudios y Ensayos de investigación y crítica de la leyenda de Rosamunda y Jovellanos* (Madrid: CISC, 1973), S. 267-419.

39 Dies mag sowohl der ausführliche Titel von *El Hijo de David más perseguido* belegen als auch die Ansiedlung des Buchs beim hohen Klerus und der Inquisition: *Jesv Christo Señor nuestro: Historia Sagrada parafraseada con Oraciones panegíricas; glosas dulces, vidas y historias de Santos [...] Al Ilustrísimo Señor don Juan Brabo de Asperilla, Obispo de Cartagena, del Consejo de su Majestad. [...] A costa de Francisco Serrano de Figueroa, Familiar y Notario del Sant Oficio y Mercader de Libros. El doctor don Cristóbal Lozano*, Entrambasaguas, «El doctor don Cristóbal Lozano», S. 381. Anders als Begoña Ripoll ordnet Entrambasaguas diese David-Texte völlig zu Recht nicht als Romane, sondern weit zutreffender als «obras ascético-históricas» (allerdings mit narrativen Strukturen) ein. Entrambasaguas, «El doctor don Cristóbal Lozano», S. 292. Sie zeigen David als Figur, die – trotz aller Verfehlungen – den christlichen Normen vorbildhaft entspricht. Darin widersprechen sie einem wirklichen Roman wie *Dem König David Bericht* von Stefan Heym (1972), der sehr nachdrücklich eine Figur zeigt, die aus völlig anderen als den christlichen Normen und Motiven handelt.

40 In seiner Untersuchung zu Lozano listet Joaquín de Entrambasaguas die Ausgaben der Werke von Lozano bibliographisch auf. Nach dieser Aufstellung erschienen vom *David perseguido* die drei Teile zunächst jeweils getrennt: Teil I 1652, 1653, 1656, 1661, 1664, 1668, 1672, 1674 (2 Ausgaben); Teil II 1659, 1664, 1668, 1673, 1680; Teil III 1661, 1664, 1670, 1675. Im folgenden Zeitraum erschienen die drei Teile jeweils zusammen: 1698, 1713, 1716, 1729, 1733, 1740 (2 Ausgaben), 1745, 1749, 1750, 1759, 1771 (2 Ausgaben), 1787, 1791. Die Fortsetzung dieses dreiteiligen Romans, *El Rey penitente David arrepentido*, erschien 1656, 1666, 1674, 1716, 1726, 1745, 1761, 1776, sowie in einer Prachtausgabe des 18. Jahrhunderts ohne Jahresangabe. Eine weitere Fortsetzung, *El Hijo de David más perseguido* (d.i. Jesus Christus) erschien wiederum in drei Teilen: Teil I 1663, 1671, 1676; Teil II 1665, 1669, 1675, 1678; Teil III 1675, 1678. Die drei Teile erschienen dann zusammen: 1716 (2 Ausgaben), 1733, 1740, 1749, 1761 sowie auch hier eine nicht datierte Prachtausgabe.

41 Damit kehrt Lozano den Weg um, den der Roman im 18. Jahrhundert in England genommen hat, wo sich diese profane Gattung systematisch aus der Frömmigkeitsliteratur heraus entwickelt hat, wie Herbert Schöffler überzeugend nachgewiesen hat: Herbert Schöffler, *Protestantismus und Literatur: neue Wege zur englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts* (Leipzig: Tauchnitz, 1922; 2. unveränderte Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958).

Wird so die profane Form des Romans von der theologischen Seite her wieder vereinnahmt und damit in ihrem Grundanliegen rückgängig gemacht,<sup>42</sup> so zeigt ein anderes gleichfalls sehr erfolgreiches Werk von Lozano ein weiteres Verfahren, wie der Roman im 17. Jahrhundert von innen her aufgehoben wurde. Wie der Untertitel seiner *Soledades de la vida, y engaño del mundo* (1663) – »novelas y comedias« – deutlich macht, enthielt das umfangreiche Werk (die Erstausgabe enthielt rund 450 Seiten im – romanuntypischen – weiten Raum bietenden Quartformat) auch den Text einiger *comedias* und eines *auto sacramental*.<sup>43</sup> Dieser zunächst vielleicht überraschende Sachverhalt der Mischung von Roman und Theater hatte zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits eine gewisse Tradition, hatte doch Tirso de Molina bereits 1621 in seinen als Romane angesehenen *Cigarrales de Toledo* drei *comedias* und 1635 in seinen *Deleytar aprovechando* drei *autos sacramentales* (und drei narrativ ausgestaltete Heiligenviten) eingebaut.<sup>44</sup> Diese Kombination von Roman und Theater-texten, speziell von unterhaltsamen *comedias*, führt nun endgültig zurück zur Ausgangsthese dieses Beitrags, dass der Roman, wie es sich hier andeutet, zunächst durch das Theater ergänzt und dann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch die *comedia* als Lesestoff weitgehend ersetzt worden ist. Diesen umfassenden, kulturgeschichtlich höchst relevanten und im Detail noch nicht erforschten Vorgang mögen nunmehr einige Zahlen belegen. Dabei ist allerdings vorzuschicken, dass die Buchstatistik

---

42 Vgl. meine frühere und im Einzelnen belegte Beschreibung dieses Vorgangs: «Für die Epoche des Barock lässt sich nun sehr deutlich feststellen, dass die «säkularisierten Voraussetzungen» des Romans im Laufe des 17. Jahrhunderts systematisch zurückgenommen oder – anders ausgedrückt – durch eine erneute Öffnung der bereits erreichten «säkularen Welt-sicht» hin zum Religiösen aufgehoben werden. So vollzieht sich eine (Wieder-) Auflösung der Grenzen zwischen dem Säkular-Profanen und dem traditionellen Bereich des Religiösen, dergestalt dass dieses letztere wiederum zur Norm und Maxime allen realen und fiktionalen Handelns wird.» Manfred Tietz, «Die Entgrenzung des spanischen Romans im 17. Jahrhundert als Voraussetzung seines Niedergangs», in *Entgrenzungen: Studien zur Geschichte kultureller Grenzüberschreitungen. Festgabe des Romanischen Seminars der Ruhr-Universität Bochum für Karl Maurer zur Emeritierung im Juli 1991*, hg. von Rudolf Behrens und Udo L. Figge (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992) S. 253-261.

43 Insgesamt hat Lozano sechs sehr konventionelle *comedias* geschrieben, die trotzdem eine genauere Unersuchung verdienen: *Darse celos por vengarse, Los trabajos de David y finezas de Michol, Los amantes portugueses y querer hasta morir, Herodes Ascalonita y la hermosa Marienna, El estudiante de día y galán de noche, En mujer venganza honrosa* sowie das *auto sacramental Los pastores de Belén*, «su obra más disparatada por todos conceptos». Entrambasaguas, «*El doctor don Cristóbal Lozano*», S. 344.

44 Insbesondere in dem «Roman» *Deleytar aprovechando* wird in systematischer Weise die profane Unterhaltung der religiösen Erbauung untergeordnet und damit auch hier die im 16. Jahrhundert vielfach erreichte Trennung von *letras profanas* und *letras divinas* wieder grundsätzlich aufgehoben – zumindest im Hinblick auf das gebildete Publikum, für das Tirso diese Werke geschrieben hat.

in Spanien noch in den Anfängen steckt, so dass die vorgebrachten Zahlen in vielerlei Hinsicht sicher noch korrekturbedürftig sind.

Die außerordentlich hohe Zahl von Theaterstücken, die im Siglo de Oro produziert wurden, ist zumindest grundsätzlich bekannt. Sie werden auf 10.000 bis 30.000 geschätzt, wobei davon auszugehen ist, dass viele dieser Texte nicht überliefert worden sind. Weniger bekannt sind bislang die zahllosen Drucke dieser Texte, sei es in der Form von *partes* (zwölf *comedias* in einem Band), sei es in der Form von *sueñas*, billigen Drucken jeweils einzelner *comedias*, die, so Germán Vega García-Luengos, mit «el peor papel y los tipos más desgastados» hergestellt wurden.<sup>45</sup> Zu dieser Flut von Drucken und der Form ihrer Rezeption hat der gleiche Autor festgestellt:

La incidencia de los impresos teatrales en los lectores debió de ser muy grande, si juzgamos por el ingente número que alcanzaron en el Antiguo Régimen. En los últimos tiempos, se ha proclamado con insistencia la necesidad de considerar la dimensión escénica del arte dramático, en un intento de superar el monopolio impuesto por la óptica literaria desde los primeros estudios. Y debe ser así. Pero aun más descuidada está su dimensión como lectura. Y no será por falta de indicios de que fuera importante.<sup>46</sup>

Roswitha und Kurt Reichenberger, auf die sich Germán Vega beruft,<sup>47</sup> vermuten, dass etwa 10.000 *comedias* als *sueñas* zum Druck gelangten. Dabei wird geschätzt, dass jeder dieser Drucke viermal aufgelegt wurde und jeder einzelne Druck in einer Auflage von 1.500 Exemplaren erschien. Dies ergäbe für das ganze 17. Jahrhundert eine gewaltige Zahl von 60.000.000 Exemplaren einzelner Theaterstücke oder 600.000 Exemplare pro Jahr für das gesamte 17. Jahrhundert. Ob diese Zahlen in Anbetracht der damaligen spanischen Bevölkerung von höchstens 8.000.000 Einwohnern und einer insgesamt niedrigen Alphabetisierungsrate im Einzelnen zutreffend sein können, sei dahingestellt. Belegt ist auf jeden Fall, dass einzelne Stücke, etwa von Pérez de Montalbán, im 17. (und 18. Jahrhundert) tatsächlich mehr als 30 Mal aufgelegt wurden. Für Calderóns *La vida es sueño* könnte sich die Zahl der Ausgaben sogar auf über 200 belaufen.<sup>48</sup> Wie immer sich diese Zahlen im Einzelnen darstellen, unabweisbar im Rahmen der vorliegenden Überlegungen ist auf jeden Fall,

45 Germán Vega García-Luengos, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», in *Historia del teatro español*, Bd. I, *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, hg. v. Javier Huerta Calvo (Madrid: Gredos, 2003), S. 1289-1320, S. 1306.

46 Vega García-Luengos, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», S. 1310.

47 Vega García-Luengos, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», S. 1310-1311.

48 Vega García-Luengos, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», S. 1310-1312. Vgl. vom gleichen Vf., «El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias», in *Calderón 1600-2000: Jornadas de investigación calderonianas*, hg. von Aurelio González (México D.F.: El Colegio de México – Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Fondo Eulalio Ferrer, 2002), S. 15-33.

dass diese sehr hohen Zahlen der Auflagen von Theaterstücken mit einer stark abnehmenden Zahl von Romanen, sei es als Neuauflage oder sei es als Erstausgaben, korrelieren.

Was aber bedeuten diese Zahlen in ihrem historischen Kontext? Wird hier nicht lediglich eine Form fiktionaler Texte durch eine andere ersetzt, wobei der einzige Unterschied darin besteht, dass die Theaterstücke kürzer und erheblich billiger waren als die längeren und daher teureren Romane? Und gelten für die oben angeführten Überlegungen zur Säkularisierung, Laizisierung und Autonomisierung der Literatur nicht die gleichen Kriterien und Maßstäbe für die *comedia* wie für den Roman, sind doch beide Produkte der Kultur der *letras profanas*? Eine zunächst durchaus denkbare positive Antwort auf diese Frage, die keinen Rückstand, sondern lediglich eine gattungsmäßige Verschiebung in der Literaturproduktion signalisieren würde, lässt jedoch einen ganz wesentlichen Punkt in der historischen Realität des spanischen Theaters außer Acht: den Prozess der – vorsichtig formuliert – Domestikation des Theaters im Laufe des 17. Jahrhunderts,<sup>49</sup> ein Prozess, der sich durch das ganze Jahrhundert zieht und mit dem Schlagwort von der Debatte um die *licitud del teatro*, die moralische Zulässigkeit des profanen Theaters in einer religiös dominierten Gesellschaft, verbunden ist. Diese Debatte erstreckte sich vom Ende des 16. bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts; sie war zweifelsohne die umfassendste Literaturdebatte in Spanien, hat allerdings erst in den letzten Jahrzehnten das verstärkte Interesse der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung gefunden.<sup>50</sup> Diese Debatte wurde von den Vertretern der klerikal-theologischen Kultur initiiert und bestimmt. Mit dieser Debatte kamen diese ihrem Selbstverständnis entsprechend ihrer Pflicht nach, das für das Seelenheil als höchst gefährlich angesehene Theater so einzuschränken, dass die bestehende geistige, moralische und

---

49 Diese Domestikation ließe sich auch deutlicher definieren als «la estrangulación sistemática, la banalización y castración del teatro, es decir, su «purga» de cualquier tipo de pensamiento, de visión antropológica y social discrepantes del discurso dominante. La prueba más inmediata de este hecho es la observación ya tantas veces repetida de que la Inquisición no tuvo que prohibir ningún texto del teatro aureosecular». Manfred Tietz, «Comedia y tragedia», in *Calderón desde el 2000 (Simposio internacional Complutense)*, hg. von José María Díez Borque (Madrid: Ollero & Ramos, 2001) S. 155-184 (S. 173). Es gilt allerdings auch festzustellen, dass diese Strangulierung den schärfsten Gegnern des Theaters immer noch nicht weit genug ging und sie auf ein völliges Verbot drängten, das zeitweilig und lokal (so in Sevilla) durchaus erreicht wurde.

50 Zu den Grundsatzpositionen in dieser Polemik vgl. Manfred Tietz, «Die Debatte um die «moralische Zulässigkeit des Theaters» im spanischen 17. Jahrhundert und ihre Folgen», in *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, hg. von Sybille Große und Axel Schönberger (Berlin: Domus Editoria Europea, 1999), S. 705-732. Eine detaillierte Analyse einzelner Schriften findet sich in der bereits angeführten Arbeit von Claire-Marie Jeske; dort findet sich auch die weitere einschlägige Primär- und Sekundärliteratur.

letztlich auch politische Ordnung nicht in Frage gestellt wird. Da sich ein – durchaus angestrebtes – definitives Verbot des Theaters aus verschiedenen Gründen nicht durchsetzen ließ,<sup>51</sup> wurden durch ein breit angelegtes Zensurwesen, in dem die Selbstzensur eine große Rolle spielte,<sup>52</sup> und durch eine systematische staatliche und kirchliche Kontrolle aller an der Theaterproduktion Beteiligten nach und nach all jene Möglichkeiten genommen, die die *comedia* zu einem laikalen Ort ernsthafter Reflexion gemacht hätten.<sup>53</sup> Übrig blieb in diesem Prozess spätestens ab der Jahrhundertmitte (zu einem Zeitpunkt, an dem Calderón nach seiner Priesterweihe seine *comedia*-Produktion aufgibt bzw. aufgeben muss) die Formel eines intellektuell anspruchslosen Unterhaltungstheaters, die sich grundsätzlich im ständig wiederholten Abspulen eines vorgefertigten Erfolgsschemas erschöpfte, wie es Lope de Vega bereits in seinen Grundelementen in seinem *Arte nuevo de hacer comedias en nuestros tiempos* (1609) charakterisiert hatte und wie es unter anderem Wolfgang Matzat<sup>54</sup> oder Sebastian Neumeister<sup>55</sup> in seiner historischen Realität beschrieben haben. Die anspruchsvolle, nicht ins Religiöse mündende Problematisierung menschlicher Verhältnisse, insbesondere der Umgang mit den irrationalen Leidenschaften und die Transgression der gesellschaftlich und theologisch zulässigen Rollen, ist in diesem Theater letztlich nur Ausnahme, die die Regel bestätigt.<sup>56</sup> Es ist daher kein Zufall, dass dieses Theater mit

51 Neben der Notwendigkeit, dem ‹Volk› auch aus sozusagen ordnungspolitischen Gründen eine stark nachgefragte Form des Vergnügens einräumen zu müssen, war für das Tolerieren der Institution Theater vor allem die Tatsache entscheidend, dass mit einem nicht unerheblichen Teil der Eintrittsgelder das Spitalwesen in den Städten finanziert wurde.

52 In Valladolid, einem der bedeutenden (jedoch weit weniger als Madrid, Sevilla oder Valencia erforschten) Theaterzentren besaß etwa die selbstverständlich stark religiös orientierte *cofradía de San José*, die das Findelhaus betrieb, seit 1575 das vom König verliehene Monopol für alle Theateraufführungen, ein Monopol, das sie erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verlor. Vgl. Teófanos Egido, ‹La cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid›, *Estudios Josefinos XXVII* (1973), 86-89, sowie Germán Vega García-Luengos, ‹La actividad teatral de la Corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)›.

53 Bekanntlich hat sich nur Cervantes mit seinem Versuch, ein auch politisch anspruchsvolles Theater zu schaffen, dieser generellen Tendenz entzogen. Vgl. dazu die neuere Arbeit von Jesús G. Maestro: *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes* (Frankfurt a.M.: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1999).

54 Wolfgang Matzat, ‹Die ausweglose Komödie: Ehrenkodex und Situationskomik in Calderóns *comedia de capa y espada*›, *Romanische Forschungen*, 98 (1986), 58-80.

55 Sebastian Neumeister, ‹La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba y Mejor está que estaba* de Calderón›, in *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, hg. von José María Ruano de la Haza (Ottawa: Dovehouse Editions, 1988), S. 327-338.

56 Man vergleiche nur den Umgang mit den (sexuellen und sonstigen) Leidenschaften in der *Celestina*, wo alle von ihnen betroffenen Gestalten den Tod finden, und die Behandlung eben dieser *pasiones* in den *comedias*, wo die Leidenschaften in der Form der – harmlosen – Liebe(lei) zwischen jungen Leuten dargestellt werden, die in aller Regel zur Heirat, d.h. zur gesellschaftlich und theologisch akzeptierten ‹Domestikation› des Sexualtriebs führen.

einigen wenigen und keineswegs unumstrittenen Ausnahmen nur die *comedia*, nicht aber die Tragödie wirklich kennt,<sup>57</sup> auch wenn es zweifelsohne einzelne große Werke zum Kanon der Weltliteratur beigetragen hat.

Ordnet man nun die vorliegende Charakterisierung von Roman und Theater in José Antonio Maravalls umfassende Beschreibung der Barockkultur als einer «cultura dirigida» ein,<sup>58</sup> so ist durchaus plausibel, warum sich der Roman im spanischen 17. Jahrhundert nicht weiter entwickelt hat und warum er als Lesestoff für breitere Leserschichten durch das Theater ersetzt worden ist. Mit der *comedia nueva* und ihrer ritualisierten Aufführungspraxis war – von staatlicher und kirchlicher Seite durchaus gewollt – eine immense Amüsiermaschine zum Laufen gebracht worden, die das Aufkommen einer ernsthaften profanen Literatur zumindest stark behinderte, wenn nicht gar ganz verhinderte. Dass der damit in enger Verbindung stehende Wechsel vom Roman zur *comedia* als Lesestoff keineswegs nur unmittelbar ökonomische Gründe gehabt hat (etwa den geringen Preis der *sueltas* im Vergleich zu dem weitaus teureren Roman), sondern aus dem Kampf zweier gegensätzlicher Kulturen resultiert, mag aus den bisherigen Ausführungen deutlich geworden sein.

Nun mag man dieser Argumentation entgegenhalten, das Phänomen der zwei Kulturen und ihres Kampfes gegeneinander habe es im Barock auch in anderen europäischen Ländern gegeben und auch anderswo sei das Theater von kirchlicher Seite als Werkzeug des Teufels, als *pompa diaboli*, bekämpft worden. In der Tat gab es in Frankreich eine heftige, von kirchlich-katholischer, aber auch von jansenistischer Seite angestoßene und eifrig vorangetriebene Diskussion um die «moralité du théâtre», die kirchliche, moraltheologische Zulässigkeit des Theaters, in der kein Geringerer als der Kirchenfürst und gebildete Theologe Bossuet als Protagonist aufgetreten ist. Der gleiche Bossuet war im Übrigen der Mittelpunkt des so genannten *Petit concile*, eines informellen, doch durchaus einflussreichen Zirkels von Klerikern (darunter auch Fénelon) und Literaten (darunter u.a. Perrault), die sich, wie Fabrice Preyat gezeigt hat,<sup>59</sup> darum bemühten, das an die profane Kultur verlorene geistige Terrain der religiösen Kultur für das Christentum zurückzugewinnen, es zu rechristianisieren, und so das literarische Feld sowie den autonomen laizistischen

---

Die *comedias de honor* widersprechen diesem Sachverhalt nur scheinbar. In ihnen dient die Thematisierung der Leidenschaften nicht der anthropologischen Reflexion, sondern ganz vorrangig der Erzeugung von Spannung und damit der Unterhaltung (*deleite; entretenimiento*), wie bereits Lope im *Arte nuevo* mit aller wünschenswerten Klarheit festgestellt hat («Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente / [...]»).

57 Tietz, «Comedia y tragedia», S. 169-184.

58 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica* (Barcelona/Caracas/México: Ariel, 21980), S. 131-175.

59 Fabrice Preyat, *Le Petit Concile et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV*, *Ars Rhetorica*, 17 (Berlin: Litt, 2007).



Schriftsteller in das ‹theologische Feld› zu reintegrieren und wieder der klerikalen Vormundschaft zu unterstellen.<sup>60</sup> Im Übrigen hat es auch in den protestantischen Ländern keineswegs an Kämpfen gegen Theater und Roman gefehlt.<sup>61</sup> Diese Sachverhalte sind grundsätzlich bekannt, wenngleich auch noch nicht immer in die Literaturgeschichtsschreibung integriert. Die Sonderstellung Spaniens besteht aber darin, dass es dort der theologisch-klerikalen Kultur gelang, die laikal-literarische Kultur sehr stark zurückzudrängen, während es in den anderen Ländern, wie Marc Fumaroli für Frankreich gezeigt hat,<sup>62</sup> der profanen Kultur gelang, sich aus der Vormundschaft der geistlich dominierten Kultur zu emanzipieren, die *letras divinas* zugunsten der *letras humanas* zurückzudrängen. Es wäre sicher falsch, dem Kampf zwischen den beiden Kulturen vom Standpunkt einer mehr oder minder toleranten oder indifferenten Gegenwart her all seine historisch evidente Schärfe nehmen zu wollen. Dies würde nicht nur zu einem unangemessenen Verständnis der gesamten Kultur des *Siglo de Oro* führen, sondern es auch unmöglich machen, das hier angesprochene Verhältnis von Roman und Theater sowie den evidenten Niedergang der einen Gattung und den außerordentlich überraschenden Aufstieg der anderen im spanischen 17. Jahrhundert wenigstens annäherungsweise zu verstehen.

---

60 «La perte d'autonomie du champ littéraire était pour l'Église la condition *sine qua non* d'une reconnaissance de l'écrivain catholique [...]» Preyat, *Le Petit Concile*, S. 496.

61 Vgl. Wolfgang Martens, ‹Officina Diaboli. Das Theater im Visier des Halleschen Pietismus›, in ders., *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung* (Tübingen: Niemeyer, 1989), S. 24-49, sowie Hellmut Thomke, ‹Die Zügelung und Unterdrückung des Theaters durch die Obrigkeit in den reformierten Staaten›, in *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Bd. 2, hg. v. Dieter Breuer, Barbara Becker-Cantarino, Heinz Schilling und Walter Sparr (Wiesbaden: Harrassowitz, 1995), S. 631-642. Hinsichtlich der scharfen Absage an den Roman bei dem Schweizer Pfarrer Gotthard Heidegger (1666-1704), der durchaus hellsichtig fürchtet, ‹daß sich die Menschen mit vergnüglichen Geschichten über die Ordnung der Welt verständigen könnten›, statt sie als Gottes Schöpfung und seiner strengen Vorsehung unterstellt zu verstehen und den Roman als ‹unlautere Alternative zur Heilsgeschichte› zu sehen, vgl. Matthias Bauer, *Romantheorie*, S. 24-26.

62 Marc Fumaroli, ‹La querelle de la moralité du Théâtre avant Nicole et Bossuet›, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 70 (1970), 1007-1032, und ders., ‹La querelle de la moralité du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle›, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 84 (1990), 65-97.