

Barock

Christoph Strosetzki

1. Einleitung

Das 16. und 17. Jahrhundert Spaniens werden als das „Goldene Zeitalter“ bezeichnet. Während politisch und wirtschaftlich das 17. Jahrhundert als Zeit des Niedergangs der im 16. Jahrhundert erreichten Weltmachtstellung gesehen werden kann, strahlt der kulturelle Bereich im 17. Jahrhundert in einer Blüte, für die Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega und Baltasar Gracián bekannte Beispiele sind. Während die Könige Philipp III. (1598-1621) und Philipp IV. (1621-1655) ihre Macht in die Hand von Günstlingen wie dem Herzog von Lerma, dem Herzog von Uceda und dem Herzog von Olivares legten, schwächte Karl II. (1665-1700) Spanien durch zahlreiche Kriege gegen Frankreich. Nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) verliert Spanien im Westfälischen Frieden seine nördlichen Provinzen, die als die unabhängige Republik der Niederlande anerkannt werden. 1640 hatte sich Portugal aus dem spanischen Königreich gelöst, was zu einer militärischen Schwächung Spaniens führte. 1641 hatten die aufständischen Katalanen den französischen König Ludwig XIII. um Hilfe gebeten. Die dominante Stellung im Handel mit den amerikanischen Kolonien hatten England und die Niederlande übernommen. Nicht nur die Landbevölkerung, auch Teile des Adels, insbesondere die *Hidalgos*, lebten in wirtschaftlich prekären Verhältnissen.

Historischer Kontext

Ungeachtet dessen gab es in den Städten und am Hof Neuerungen. Das Theater wurde zur kulturellen Institution und am Hof genauso beliebt wie beim städtischen Publikum. In der Lyrik beginnt man, die Kunst des Verschlüsseln zu pflegen und gibt dem Leser die Aufgabe, den durch die rhetorischen Mittel des *conceptismo* oder des *culteranismo* versteckten Sinn spielerisch aufzuspüren. Das Spiel mit *engaño* und *desengaño* dominiert in allen literarischen Gattungen, wo eine Täuschung als solche entlarvt und durch die Einsicht in die Wahrheit ersetzt wird. Mit Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares* (1613) setzt die spanische Novellenliteratur ein. Schelmenroman und Schäferroman des 16. Jahrhunderts finden Fortsetzungen, während der Ritterroman mit Cervantes' *Don Quijote* (1605-1615) Gegenstand der Satire wird. An die Stelle der eng an den antiken Schriften orientierten Humanisten sind im 17. Jahrhundert die Moralisten getreten, die sich mit den Sitten der Menschen beschäftigen, die antike Literatur kennen und berücksichtigen, sie aber nicht minutiös zitieren.

Wie ist überhaupt das Verhältnis zwischen der spanischen Renaissance im 16. Jahrhundert und dem spanischen Barock im 17. Jahrhundert zu charakterisieren? Man kann dem Optimismus der Renaissance eine pessimistischere Haltung des Barock gegenüberstellen, zu der der Dreißigjährige Krieg, der auch ein Konfessionskrieg war, geführt haben mag. War es in Frankreich Descartes, der auf der Suche nach einem sicheren Ausgangspunkt für sein Denken zum „cogito, ergo sum“ gelangt, ist die Frage nach der richtigen Erkenntnis der Wirklichkeit in Spanien bei Calderón de la Barca zentral. Dass man im spanischen Barock gern wieder die Sicherheit in bewährten Moralvorstellungen findet, das belegen die gegenüber dem *Lazarillo de Tormes* (1554) viel zahlreicheren moralisierenden Einschübe in Mateo Alemáns Schelmenroman *Guzmán de Alfarache* und die vom Autor Francisco de Quevedo nahegelegte Distanzierung des Lesers von den gesellschaftlichen Aufstiegs Wünschen des Pícaro im *Buscón*. Schon in der gespaltenen Icherzählung des *Guzmán de Alfarache*, bei der das erlebende Ich von dem aus verklärter und gereifter Distanz des vorgerückten Alters erzählenden Ich zu unterscheiden ist, lassen sich (renaissancetypische) Desorganisation und (barocke) Reorganisation beobachten. Der mit moralischen und sozialen Destabilisierungserfahrungen geprägte Lebensweg des Pícaro wird in der Erzählung zu einer Reihe von *Exempla* im Interesse gegenreformatorischer Unterweisung. (Matzat, 2000:272)

2. Die Prosa:

Miguel de Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*

Leben Miguel de Cervantes (1547-1616) schreibt in den letzten Jahrzehnten des 16. und in den ersten des 17. Jahrhunderts und ist gleichermaßen geprägt durch humanistische Autoren wie Erasmus von Rotterdam wie durch die sich verbreitende barocke Weltsicht, die die Aufbruchstimmung und den Optimismus der Renaissance relativiert hat, was in Cervantes' Roman *Don Quijote* zu einer allgemeinen erkenntniskritischen Haltung führt. Cervantes, der von seinen Zeitgenossen als „ingenio lego“, also als ungeschulter laienhafter Geist, bezeichnet wurde, hatte sich sein Wissen als Autodidakt angeeignet. Ob er seine Schulbildung in Sevilla bei den Jesuiten absolviert, ob er einige Lehrveranstaltungen an den Universitäten von Valladolid oder Salamanca besucht hatte, ist ungewiss. Sicher ist, dass er Ende des Jahres 1569 in Rom war, dass er 1571 als Soldat an der Seeschlacht von Lepanto teilnahm und verwundet wurde, dass er 1575 als Kriegsgefangener von Arabern in die Stadt Algier verschleppt wurde, dass er sich 1582 vergeblich um eine Stelle in Amerika bewarb, dass er 1587 als königlicher

Kommissar für die Flotte in Andalusien Öl und Getreide einzukaufen hatte und 1594 als Steuereinnahmer im Raum von Granada und Málaga Geld eintrieb. Vorwürfe von Unregelmäßigkeiten bei der Amtsführung brachten ihm mehrere Gefängnisaufenthalte ein. Während eines Gefängnisaufenthaltes, schreibt er im Vorwort, sei auch der Roman *Don Quijote* konzipiert worden.

Dieser Roman besteht aus zwei Teilen: einem ersten aus dem Jahr 1605 und einem zweiten aus dem Jahr 1615. Mit letzterem grenzt sich Cervantes von der Fortsetzung des ersten Teils ab, die ein Autor namens Avellaneda geschrieben hatte. Ganz allgemein lässt sich sagen, dass Cervantes' Roman auf der Wirkung aufbaut, die literarische Texte ausüben. Während sich der erste Teil aus den Büchern ableiten lässt, die Don Quijote gelesen hat, geht der zweite Teil vom ersten aus, dessen Wirkung den zweiten Teil ebenso bestimmt wie die Wirkung der Ritterromane den ersten. Von den beiden Abenteuerreisen des Helden im ersten Teil bis zur Ausfahrt im zweiten Teil nehmen räumliche und zeitliche Ausdehnung zu. Die erste Ausfahrt dauert sechs, die zweite 30 und die dritte 90 Tage. In der ersten Ausfahrt ist von der Weisheit des Toren noch nichts zu spüren. Lichte Augenblicke, in denen seine nachdenklichen Bemerkungen durch Scharfsinn und breites Wissen gekennzeichnet sind, findet man zunehmend in den späteren Kapiteln. Don Quijote hatte in der Eintönigkeit seines Provinzlebens viel Zeit zum Müßiggang und konnte sich der Lektüre von Ritterromanen widmen. Darüber vernachlässigt er seine Pflichten und verliert seine Urteilskraft, so dass er alles, was er liest, für wahr hält und auch auf seine eigene Zeit überträgt. Er bereitet sein klappriges Pferd vor, das er Rocinante nennt. In Analogie zum Helden des Ritterromans Amadís de Gaula nennt er sich selbst Don Quijote de la Mancha. Nun sucht er eine Dame, die er lieben und mit seinen Taten ehren kann, und findet sie in einem Bauernmädchen, das er Dulcinea del Toboso nennt. Jetzt kann er den Entschluss fassen, als „aventurero“ loszuziehen, als jemand, der sich als Ritter in Gefahr begibt und sich aus eigenem Willen in Abenteuern erprobt. Von außen, d.h. von Zeitgenossen oder vom Leser, betrachtet, erscheint ein solches Verhalten als Verrücktheit. Allerdings ist es jene „locura“, die Erasmus von Rotterdam in seiner Schrift *Encomium Moriae* thematisiert hat und die man auch mit einer Lebenslüge vergleichen könnte, die es auch angesichts von Widerständen in der Realität aufrechtzuerhalten gilt. Besonders in den Abenteuern des ersten Teils ist Don Quijote draufgängerisch und rücksichtslos auf die Einlösung seiner Vorstellungen in der Realität aus. Statt sich über Gründe und Hintergründe der Personen, denen er begegnet, zu informieren, um Missverständnisse und Fehler zu vermeiden, vereitelt er die berechnete Bestrafung des Jungen Andrés, befreit Strafgefangene und wird zum asozialen Wesen, das die öffentliche Ordnung stört. (Neuschäfer, 1974)

Roman

Zu Beginn der zweiten Ausfahrt überredet Don Quijote Sancho, einen Bauern aus der Nachbarschaft, mit ihm als Schildknappe umherzuziehen, indem er ihm verspricht, ihn als Statthalter über eine Insel einzusetzen. Da Sancho wie die Protagonisten der Schelmenromane ein an materieller Knappheit leidender Diener ist, werden mit ihm Elemente des Schelmenromans dem Handlungsschema des Ritterromans gegenübergestellt. Die Figur des Sancho ist mit ihrem alltagstauglichen Realitätssinn zu Beginn des Romans bloßer Kontrast zur Torheit des Helden. Doch schon bald setzt das ein, was man „quijotización“ des Sancho und „sanchificación“ des Quijote genannt hat. (Madariaga, 1926) Erste Realitätsverluste zeigen sich, wenn er Don Quijote bittet, ihm die in einem Gefecht erstrittene Insel zu überlassen (I, 10) oder wenn er ihn um den Heiltrank des Blasius zur Linderung seiner Schmerzen bittet (I, 15).

Im folgenden „Abenteuer“ treffen sie zu Beginn der zweiten Ausfahrt (I, 8) auf dreißig oder vierzig Windmühlen, die Don Quijote als Riesen erscheinen. Sancho versucht vergeblich, ihn aufzuklären. Sein Herr sagt ihm, er kenne sich in Sachen Abenteuer einfach nicht aus. Don Quijote greift die erste Mühle an, wobei sein Speer zerbricht und er mit seinem Pferd durch die Luft geschleudert wird. Er ist nun überzeugt, ein Zauberer habe die Riesen verwandelt, damit er sie nicht besiegen kann. Schon in dieser Episode lassen sich die beiden möglichen Deutungsansätze für den Roman anwenden: Entweder Don Quijote ist eine komische Figur, über die man nur lachen kann. Oder er verkörpert bewundernswerte Ideale, und es ist traurig, dass er an der Realität scheitert.

Capítulo VIII

Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:

–La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.

–¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.

–Aquéllos que allí ves –respondió su amo–, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

–Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

–Bien parece –respondió don Quijote– que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran, antes iba diciendo en voces altas:

–Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

Levantose en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

–Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle, a todo el correr de su asno, y cuando llegó halló que no se podía menear: tal fue el golpe que dio con él Rocinante.

–¡Válame Dios! –dijo Sancho–. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

–Calla, amigo Sancho –respondió don Quijote–, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarle la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. [...]

(Cervantes, 2004:75-76)

Don Quijote sieht es als Aufgabe, die ein Ritter zu erfüllen hat, das Böse in der Welt zu bekämpfen. Deshalb freut er sich, auf Riesen zu treffen, die nicht nur in der Überzahl, sondern auch wegen ihrer Größe besonders gefährlich sind. In Anspielung auf die Theorien von der Legitimität des Krieges, die im 16. Jahrhundert in der Schule von Salamanca aufgekommen waren, bezeichnet er seinen Kampf als gerechten Krieg. Es sei nämlich „gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra“. So kommt es, dass er in den Windmühlen böse Riesen sieht, gegen die er zu Kampf zu ziehen hat. Und auch Sanchos Einwurf, es handle sich doch in Wirklichkeit um Windmühlen, kann er entkräften, indem er darauf hinweist, dass Sancho von Rittersachen nichts versteht. Dass Don Quijote dann von den Windmühlenflügeln erfasst und zu Boden geworfen wird, verändert die Deutung der Wirklichkeit nur partiell. Wieder wirft er Sancho vor, von Ritterdingen nichts zu verstehen, da in der Zwischenzeit ein böser feindlicher Zauberer die Riesen in Windmühlen verwandelt habe, nur um Don Quijote den Triumph eines Sieges über die Riesen zu stehlen. Wo die Guten und wo die Bösen stehen, wird im Schlusssatz ebenso deutlich wie der Gegensatz zwischen Künsten und Ritter

Waffen, wenn die Unterlegenheit der „malas artes“ gegenüber der „bondad de mi espada“ hervorgehoben wird.

Abenteurer

Don Quijotes Abenteuer werden also unterschiedlich wahrgenommen. Im ersten Teil des Werkes dominieren zwei Strukturtypen: Im ersten Fall sagt der Erzähler zunächst, was ein bestimmter Gegenstand oder eine Person in Wirklichkeit ist. Dann erfährt man von Don Quijote, welche davon abweichende Deutung er vornimmt. Gleich zu Beginn (I:2) ist von einem Wirtshaus die Rede, bevor Don Quijote darin eine Burg sieht. Etwas komplizierter ist der vorliegende Fall der Windmühlen, weil hier Don Quijote die Realität als solche nach dem Sturz zur Kenntnis nimmt, bevor er sie dann als verzaubert erklärt, um seine ursprüngliche Deutung beibehalten zu können. Im zweiten Fall hat der Leser keinen Wissensvorsprung: Don Quijote sieht zunächst etwas unklar, bevor er es auf seine Weise erkennt. Was es in Wirklichkeit ist, erfährt der Leser erst später. Dies ist bei der Staubwolke der Fall, in der Sancho und Don Quijote zwei aufeinander losgehende feindliche Heere sehen, bevor der Leser später erfährt, dass es sich um zwei Schafherden handelt (I:18).

Erzähler

Es gibt auch einen dritten Typ von Abenteuern, der im zweiten Teil des Werkes dominiert. Hier erkennt Don Quijote die Erscheinungen als das, was sie sind. Dies liegt daran, dass man sie für seine Vorstellungswelt vorbereitet hat, um sich besser über ihn lustig machen zu können. So erfährt der Leser erst zwei Kapitel später, dass die beiden Ritter, die im 12. Kapitel des 2. Teils auftreten, Sansón Carrasco und Tomé Cecial waren. Die Verunsicherung des Lesers durch die Protagonisten wird noch ergänzt durch den Erzähler, wenn dieser sich nicht festlegt und die Reittiere von drei Bäuerinnen als „tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara aunque más se puede creer que eran borricas“ bezeichnet (II:10).

Verstärkt wird sie durch die Einführung mehrerer Erzähler, eines Autors, eines arabischen Geschichtsschreibers und eines Übersetzers, die alle an der Entstehung des Werkes beteiligt werden und dabei unterschiedliche, nicht selten voneinander abweichende Sichtweisen haben. Wenn die einen die Glaubwürdigkeit der anderen anzweifeln und unterschiedliche „Autoren“ miteinander rivalisieren, dann wird die Relativität der Wahrheit aller Mitteilungen deutlich. Wie dagegen falsches Lesen aussieht, das exemplifiziert Don Quijote, der bei der Lektüre der Ritterromane nicht nur die Ritter als Vorbilder, sondern auch deren Kontext mit allen Randbedingungen übernimmt und der eigenen Realität überstülpt. Die uneingeschränkte Übernahme alles Gelesenen ohne jede vermittelnde Übertragung auf die Verhältnisse des Lesers ist eine Übersteigerung dessen, was gewöhnlich im Leseakt erfolgt. Es handelt sich um eine Parodie des Lesens.

Humanismus

Die Gestalt des Don Quijote ist das einheitsstiftende Element, um das herum 669 weitere Figuren auftreten. Zahlreich sind in beiden Teilen die eingeschobenen Novellen, denen man eine kon-

trapunktische Funktion zugeschrieben hat. Daneben gibt es zahlreiche Dialoge, die zum Teil über die einzelnen Episoden dominieren, so dass die Handlung dann nur noch als Sammlung von *Exempla* erscheint, die Anlass bieten für die Erörterung der einzelnen Themen. Hier ist das Vorbild die gelehrte Dialogliteratur der Antike und des Humanismus. Nicht weniger gelehrt sind die Reden des Don Quijote, die es wie die Dialoge erlaubten, den belehrenden Wert des Romans auf Kosten der bloß unterhaltenden Handlung zu erhöhen und damit einerseits einem von der Zensur und Inquisition aufgestellten Kriterium zu genügen und andererseits dem verbreiteten Anspruch eines *poeta doctus*, eines im humanistischen Sinn gebildeten Autors, zu entsprechen. Nicht zuletzt zeugen die Reden des Don Quijote davon, dass er als Ritter gleichermaßen in den Künsten und Wissenschaften (*letras*) wie in der Beherrschung der Waffen (*armas*) versiert ist. Man hält ihn gar „por un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia“ (II:22). Themen der zahlreichen Reden des Don Quijote sind das Goldene Zeitalter (I:11) und das Leben der fahrenden Ritter im Vergleich zu den Mönchen (I:13). Er redet über das Schlachtengetümmel, als er die Schafherden sieht (I:18), über Vorbilder und Örtlichkeiten der Buße (I:25) und über Ritterbücher und deren Verteidigung (I:49). Im zweiten Teil beklagt er z. B. den Untergang der fahrenden Ritterschaft, unterscheidet Hofritter und fahrenden Ritter und beurteilt irdischen und himmlischen Ruhm (II:1, 6, 8).

Don Quijotes Rede, in der er erörtert, ob die *armas* oder die *letras* wichtiger und wertvoller sind, erstreckt sich über zwei Kapitel, was auf ihre besondere Bedeutung schließen lässt. Nach einem Auftakt zum Kontrast von Sein und Schein in der Ritterwelt wird zunächst das Argument entkräftet, Gelehrsamkeit habe mehr mit dem Verstand zu tun als das Waffenhandwerk, indem die Herstellung des Friedens als Zweck des Krieges und der Waffen hingestellt wird. Dann wird die Frage beantwortet, ob Waffen oder Wissenschaften für den Erhalt einer Gesellschaft wichtiger sind. Und schließlich folgt die Klage, dass in einem Zeitalter von Schießpulver und Feuerwaffen die Tapferkeit des fahrenden Ritters zum Anachronismus geworden ist. Im Folgenden werden Auszüge aus der Rede (I:37, 38) wiedergegeben.

Rede

–Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería. Si no, ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta de este castillo entrara y de la suerte que estamos nos viere, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos? ¿Quién podrá decir que esta señora que está a mi lado es la gran reina que todos sabemos, y que yo soy aquel Caballero de la Triste Figura que anda por ahí en boca de la fama? Ahora no hay que dudar, sino que esta arte y ejercicio excede a todas aquellas y aquellos que los hombres inventaron, y tanto más se ha de tener en estima cuanto a más peligros está sujeto. Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben

lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir y a lo que ellos más se atienen es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo y que las armas sólo con el cuerpo se ejercitan, como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas, o como si en esto que llamamos armas los que las profesamos no se enerrasen los actos de la fortaleza, los cuales piden para ejecutallos mucho entendimiento, o como si no trabajase el ánimo del guerrero que tiene a su cargo un ejército o la defensa de una ciudad sitiada así con el espíritu como con el cuerpo. Si no, véase si se alcanza con las fuerzas corporales a saber y conjeturar el intento del enemigo, los designios, las estratagemas, las dificultades, el prevenir los daños que se temen; que todas estas cosas son acciones del entendimiento, en quien no tiene parte alguna el cuerpo. Siendo, pues, así que las armas requieren espíritu como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más, y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina, porque aquella intención se ha de estimar en más que tiene por objeto más noble fin. [...] Esta paz es el verdadero fin de la guerra, que lo mismo es decir armas que guerra. Prosupuesta, pues, esta verdad, que el fin de la guerra es la paz, y que en esto hace ventaja al fin de las letras, vengamos ahora a los trabajos del cuerpo del letrado y a los del profesor de las armas, y véase cuáles son mayores. [...] Pero dejemos esto aparte, que es laberinto de muy dificultosa salida, sino volvamos a la preeminencia de las armas contra las letras, materia que hasta ahora está por averiguar, según son las razones que cada una de su parte alega. Y, entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de cosarios, y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas. Y es razón averiguada que aquello que más cuesta se estima y debe de estimar en más. Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigilijs, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas a éstas adherentes, que en parte ya las tengo referidas; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que a el estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida. [...] Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra. Pero haga el cielo lo que fuere servido, que tanto seré más estimado, si salgo con lo que pretendo, cuanto a mayores peligros me he puesto que se pusieron los caballeros andantes de los pasados siglos.

Zu Beginn des Textabschnittes wird der Gegensatz von Sein und Schein evoziert. Der Schein trügt, wenn man im fahrenden Ritter nichts Großes und Bedeutendes sieht. Dass die Sinne nur äußeren Schein wahrnehmen, den der Verstand häufig falsch deutet, ist eine Annahme des philosophischen Skeptizismus, der im Barockzeitalter mit den Stichwörtern *engaño* und *desengaño* abgehandelt wird. Wir kommen im Zusammenhang mit Calderón darauf zurück.

Schein und Sein

Dass dennoch der Gebrauch des Verstandes einen höheren Rang hatte als der Gebrauch der Hände, Kopfarbeit wichtiger erschien als Handarbeit, Theorie wichtiger als Praxis, hat eine lange Tradition. Die in der Renaissance verbreiteten *dignitas-* und *miseria hominis*-Traktate leiteten die Würde des Menschen aus dem Geistigen, das er mit dem Göttlichen gemeinsam habe, ab und sahen das Elend des Menschen im Körperlichen, das er mit der übrigen Natur teile und das auch seine Schwäche sei. Daraus abgeleitet wurde auch eine Hierarchie der Dinge, die der Mensch hervorbringt, und der Wissensbereiche, deren er sich bedient. Je größer der geistige Anteil war, desto bedeutender erschienen sie. Die Wissensbereiche der *oficios* beschränkten sich auf einfache praktische Handreichungen, die der *artes mecanicae* waren auf Handarbeit angelegt, während in den *artes liberales* und in Wissenschaften wie Jurisprudenz, Theologie und Medizin geistige Arbeit dominierte. Wollte also eine Wissensdisziplin ihren Rang erhöhen, musste sie belegen, dass in ihr der geistige Anteil eine besonders große Rolle spielt. Eben dies tut Don Quijote, um das Prestige der *armas* zu erhöhen.

Kopf- und Handarbeit

Der Gegensatz selbst zwischen *armas* und *letras* geht zurück auf den mittelalterlichen Standesgegensatz von Adel und Klerus. Während sich letzterer mit Büchern beschäftigte, hatte ersterer mit dem Schwert das Land zu verteidigen. Da auch das Wissen des Klerus mit hohem Ansehen verbunden war, der Klerus aber in der frühen Neuzeit durch die bürgerlichen Gelehrten und Humanisten, die Universitäten besucht hatten, eine Ergänzung und Fortsetzung fand, wurde das Emanzipationsstreben der aus dem Bürgertum stammenden Gebildeten unter dem Vorzeichen von *armas y letras* ausgetragen. Für die *letras* wurde angeführt, dass sie durch Überlieferung der militärischen Heldentaten dauerhafteren Ruhm garantierten, für die *armas* sprach, dass sie die gesamte Gesellschaft mit ihren *letras* verteidigten und vor der Vernichtung schützten.

Und wie steht es mit dem Ruhm des Ritters? Hier lässt sich Pérez de Olivas *Diálogo de la dignidad del hombre* (1546) anführen. Hoffnung auf Verewigung des eigenen Namens durch Ruhm sei ein eitler Trost angesichts der Kürze des Lebens. Den Gebeinen, die ohne Verstand und Sinne im Grab ruhen, nütze der Ruhm nichts. Und da sich die Überlieferung gegenüber der überlieferten Realität verselbstständige, würden z. B. Namen und Taten antiker Gestal-

ten zu Fiktionen der Erzähler. Dem wird entgegengehalten, dass siegreiche Krieger unter Strapazen und mit Tugenden die Sicherheit des Staates verteidigten, so dass ihr Ruhm verdient sei und die Nachwelt zu hervorragenden und tugendhaften Taten ansporne. So habe man Caesar und Alexander, nicht aber ihren Ruhm, töten können.

Militär

Wie ist die Stellung des Vertreters der *armas*, also des Adels, in Cervantes' Zeit? Don Quijotes ritterliche Vorstellungen prallen dreifach auf die damalige politische Realität. Zunächst hatte das stehende Heer mit seiner Artillerie den ritterlichen Zweikampf verdrängt. Auch war die Verwaltung des Landes dem Adel entzogen und einer technokratischen Schicht übertragen worden. Schließlich spielte das Geld für den Warenaustausch eine immer größere Rolle als in der feudalen Gesellschaft, in der der Einzelne nur das für sich beansprucht, was er benötigt, das Übrige aber mit den anderen teilt. Auch in Spanien werden ehemalige Landadlige Höflinge, die sich zum königlichen Hof begeben, um dort Ämter und Zuwendungen zu erlangen. Sie verlieren damit die Selbstbestimmtheit, die sie noch auf ihren Landgütern hatten, gewinnen aber die Nähe zum höfischen Glanz. Das höfische Leben erfordert weniger die Beherrschung der *armas*, mehr jedoch höfliche Umgangsformen, bei denen eher die *letras* hilfreich sind.

3. Das Theater: Calderón de la Barca: *La vida es sueño*

Theaterpraxis

Im 17. Jahrhundert wurde das Theater in Spanien zur Institution. Es wurden Häuser für Theatervorstellungen hergerichtet. Im Corraltheater gab es erschwingliche Plätze für jedermann, so dass ein breites städtisches Publikum erreicht wurde. Einakter mit religiösen Stoffen, die *autos sacramentales*, wurden im Rahmen von Fronleichnamszügen auf prunkvollen Bühnen, die auf Wagen auf der Straße aufgebaut waren, aufgeführt. Und schließlich gab es auch das Theater am Hof, das nicht zuletzt Macht und Glanz des Königs inszenierte.

Die Theaterpraxis unterschied sich in vielfacher Hinsicht von der gegenwärtigen Situation. So wurden die Theaterstücke direkt von den Autoren an die Theaterdirektoren, die ihrerseits den Namen „autores“ hatten, verkauft. Dies hatte zur Folge, dass sich die Autoren für das weitere Schicksal ihrer Stücke wenig interessierten, weshalb die Zuschreibung zahlreicher Stücke zu ihren Autoren heute nicht immer leicht ist. Zudem entstanden Stücke auch in Teamwork.

Da es im Corraltheater kein Scheinwerferlicht gab, begannen die Vorführungen am frühen Nachmittag und nutzten das Sonnenlicht, das infolge der Aussparung des Daches auf die Bühne

schien. Die Theateraufführung selbst bestand hier aus dem eigentlichen Stück mit drei Akten und verschiedenen Umrahmungen und Einfügungen: Am Anfang standen Klopfgeräusche oder Musikstücke, mit denen die Aufmerksamkeit des Publikums gewonnen werden sollte. Es folgte ein Vorprogramm mit einer *loa*, einem Text in Versform. In die Pausen zwischen den Akten wurden kleine Stücke, die *entremeses*, eingeschoben. Das Ende bildete die *mogiganga*, ein lustiges Stück zum Abschluss. Getrennte Plätze gab es im Corraltheater für Frauen und Männer, für den Adel und das einfache Publikum. Während der Adel durch Abonnements der Logen Einfluss auf den Spielplan nehmen konnte, finanzierten die Eintrittsgelder des übrigen Publikums den größten Teil der Ausgaben. Zudem sah die Theaterkonzession vor, dass ein Teil des Gewinns an Laienbruderschaften gezahlt werden musste, die ihrerseits damit den Unterhalt von Krankenhäusern oder die Unterstützung von Armen finanzierten. Die Verknüpfung des Theaters mit gemeinnützigen Zwecken diente seiner Legitimation, die umstritten war. Gegen das Theater führte man an, es verschwende die Zeit, die man für Arbeit oder für nützliche Lektüre verwenden könnte. Erholung war nur als Unterbrechung von Arbeit und zur Wiedergewinnung neuer Kräfte erlaubt. Argumente gegen den Müßiggang galten für jede Art der Unterhaltung gleichermaßen. Theater wurde in einer Reihe mit Glücksspiel, Stierkampf und Tanzvergnügen kritisiert. Zusätzlich belastend für das Theater war der Vorwurf, dass auf der Bühne gezeigte unmoralische Vorfälle ein schlechtes Beispiel seien und dass auch übel beleumdete Schauspielerinnen und Schauspieler die Rollen von Adligen oder Heiligen spielten.

Die drei Theaterformen waren für die Schauspieler eine Chance, da sie in den unterschiedlichen Bereichen tätig werden konnten, je nachdem welches Rollenfach sie hatten, ob die schöne, adlige, reiche und verliebte Dame, der ebenso schöne, adlige, reiche und verliebte Liebhaber, der Machthaber, der ebenso ehrenwerte wie tapfere Alte oder der männliche bzw. weibliche Diener die Spezialisierung war. Letztere erleichterte es den Schauspielern, den häufig wechselnden Spielplan zu bewältigen. Mit Musikern und Hilfspersonal bestand ein durchschnittliches Ensemble aus nicht mehr als zwanzig Personen. Als Besonderheit sei hinzugefügt, dass anders als in England, in Spanien auch Frauen als Schauspieler tätig waren.

Es war dem großen Theaterautor des 17. Jahrhunderts, Lope de Vega, dem Vorläufer Calderóns, zu verdanken, dass in Spanien anders als in Frankreich das Theater nicht der aristotelischen Poetik folgte, sondern eine eigene am Publikum orientierte Ausrichtung erhielt. In seiner *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) formulierte er eine Poetik, die er in seinen zahlreichen Theaterstücken praktizierte. Die anderen Autoren des 17. Jahrhun-

Poetik

derts, wie Calderón, folgten ihm. Vor allem wendet sich Lope gegen die aristotelische Trennung von Komödie und Tragödie. Letztere sollte nach Aristoteles eine Katharsis durch Furcht und Mitleid beim Zuschauer bewirken, in der Gesellschaftsschicht und im Sprachstil hoch angesiedelt sein und ein wichtiges Thema haben, während erstere in einfacher Sprache durch Unbedeutendes das Publikum zum Lachen bringen sollte. Seit Lope fällt also diese Unterscheidung weg und das Theaterstück wird nur noch als *comedia* bezeichnet. Schon die Einführung der meist komisch wirkenden Diener, der *graciosos*, in die Tragödie belegt den Wandel. Kritisch kann gefragt werden, ob trotz Vermischung sprachlicher Stile und gesellschaftlicher Ebenen nicht doch die einen Stücke als Tragödien und die anderen als Komödien zu sehen sind. Man hat sich die Frage gestellt, ob der tragische Ausgang eines Stückes dann gegeben ist, wenn sich die ältere Generation gegenüber der jüngeren durchsetzt, (Vitse, 1983) ob eine „diffused responsibility“ (Parker, 1962) eine eindeutige Schuldzuweisung unmöglich macht oder ob nicht im ganzen Stück bestimmte Effekte, Kleidungsstücke und Bühnenbilder auf Komik oder Tragik hinweisen. (Arellano, 1986) Je nach Stoff und Thematik kann man bei Calderón ernste Stücke, Ehrentragödien und Verwechslungskomödien, mythologische und religiöse Dramen, *autos sacramentales* und Kurzstücke unterscheiden.

Calderón de la Barca (1600-1681) wird als Sohn eines adligen Ratsschreibers in Madrid geboren. Nach dem Besuch einer Jesuitenschule studiert er Jura, schließt sich adligen Kreisen an und tritt 1621 in den Dienst des Condestable de Castilla. Bis zum Jahr 1630 werden schon Theaterstücke von ihm aufgeführt. Besonders bekannte Stücke schreibt er in den Jahren von 1635 bis 1640, bevor er an militärischen Unternehmungen im katalanischen Krieg teilnimmt. Als nach dem Tod der Königin Isabella 1644 Staatstrauer verhängt wird und die Theater deswegen geschlossen werden, endet Calderóns erste Schaffensphase, in der er vor allem für das Corraltheater arbeitet. 1651 setzt die zweite Schaffensperiode ein, in der sich der zum Priester geweihte Calderón auf *autos sacramentales* und Stücke für das Hoftheater beschränkt. Letztere werden zu Gesamtkunstwerken mit Musik und prunkvollen Bühnengestaltungen. Calderón hinterlässt mehr als 120 *comedias*, etwa 80 *autos sacramentales* und zahlreiche *entremeses*.

Das im Folgenden vorgestellte Stück *La vida es sueño* gehört ersterem Typ an. Der Titel des Stückes, das 1630 in einem Madrider Corraltheater aufgeführt wurde, evoziert die in der religiösen und erzieherischen Literatur verbreitete Idee, dass das Leben einem Traum vergleichbar und alles Große dieser Welt ebenso unbeständig wie ein Traumgebilde ist.

Handlung

Ein kurzer Blick sei auf einige Handlungselemente der drei Akte des Stückes geworfen: Im ersten Akt begegnet am Anfang Rosaura

Segismundo. Rosaura war mit ihrem Diener weit gereist, um Astolfo zu finden, der ihr die Ehe versprochen und sie verlassen hat. Die Wiederherstellung der Ehre der Rosaura bildet eine Nebenhandlung mit der Thematik des Ehrendramas, auf die wir hier nicht näher eingehen. Da astrologische Hinweise in Segismundo einen künftigen Tyrannen sahen, wurde er von seinem Vater Basilio vorsichtshalber in einem Turm eingesperrt, wo sich der Hauslehrer Clotaldo um ihn bemühte. Rosaura und Segismundo klagen ihr Leid. Als sich am Hof der Neffe des Königs, Astolfo, um die Nachfolge Basilius bemüht, will der König Segismundo noch eine Chance geben zu beweisen, dass sich die Astrologie irrte. Im zweiten Akt wird Segismundo zunächst betäubt und dann an den Hof geführt, wo er erwacht. Statt aber Wohlverhalten zu üben, wird er zornig und so aggressiv, dass er sogar einen Diener aus dem Fenster ins Meer wirft. Es kommt zum Streit zwischen Basilio und Segismundo, der seinem Vater vorwirft, er habe ihn unter wilden Tieren verrohen lassen. Als Segismundo erneut handgreiflich wird, befiehlt Basilio, Segismundo zurück in den Turm zu führen. Als dieser dort erwacht, hält er das Geschehene für einen Traum. Im dritten Akt ist es zu einem Volksaufstand gekommen, da das Volk Segismundo und nicht Astolfo als Thronfolger haben will. Nachdem die Aufständischen gegen die Truppen Basilius und Astolfos gewonnen haben, wird Basilio dem siegreichen Segismundo vorgeführt. Segismundo unterwirft sich dem Vater, der sich aber nicht rächen will, sondern ihn zum Herrscher macht. In seiner neuen Würde und Weisheit führt er die Geschichte Rosauras, auf die wir nicht weiter eingegangen sind, zu einem guten Ende. Schließlich bestraft er den Soldaten, der Basilio verraten und seine Truppe zu Segismundo geführt hat, als dieser eine Belohnung wünscht.

Die erste der beiden folgenden Stellen zeigt Segismundo während seines kurzen Probeaufenthaltes am Hof, nachdem er den Diener aus Wut aus dem Fenster gestürzt hat. Die zweite Stelle, mit der das Stück schließt, zeigt einen ganz anderen, einen weisen und einsichtigen Segismundo.

SEGISMUNDO.	A mí todo eso me causa enfado. Nada me parece justo en siendo contra mi gusto.	1415
CRIADO 2. ^o	Pues yo, señor, he escuchado de ti que en lo justo es bien obedecer y servir.	1420
SEGISMUNDO.	También oíste decir que por un balcón, a quien me canse, sabré arrojar.	

90	Barock	
CRIADO 2.º	Con los hombres como yo no puede hacerse eso.	1425
SEGISMUNDO	¿No? ¡Por Dios, que lo he de probar! (Cógele en los brazos y éntrase, y todos tras él, volviendo a salir inmediatamente.)	
ASTOLFO.	¿Qué es esto que llego a ver?	
ESTRELLA.	Idle todos a estorbar. (Vase.)	
SEGISMUNDO.	(Volviendo.) Cayó del balcón al mar. ¡Vive Dios, que pudo ser!	1430
ASTOLFO	Pues medid con más espacio vuestras acciones severas, que lo que hay de hombres a fieras hay desde un monte a palacio. [...]	1435
BASILIO.	Bárbaro eres y atrevido: cumplió su palabra el cielo; y así, para él mismo apelo, soberbio y desvanecido. Y aunque sepas ya quién eres, y desengañado estés,	1520
	y aunque en un lugar te ves donde a todos te prefieres, mira bien lo que te advierto: que seas humilde y blando, porque quizá estás soñando aunque ves que estás despierto.	1525
	(Vase.)	1530
SEGISMUNDO.	¿Que quizá soñando estoy, aunque despierto me veo? No sueño, pues toco y creo lo que he sido y lo que soy. Y aunque agora te arrepientas, poco remedio tendrás; sé quién soy, y no podrás, aunque suspires y sientas, quitarme el haber nacido	1535
		1540

desta corona heredero;
 y si me viste primero
 a las prisiones rendido,
 fue porque ignoré quién era,
 pero ya informado estoy 1545
 de quién soy, y sé que soy:
 un compuesto de hombre y fiera.
 [...]

(Calderón de la Barca, 2002:86-87; 90-91)

SEGISMUNDO. A reinar, fortuna, vamos; 2420
 no me despiertes, si duermo,
 y si es verdad, no me aduermas;
 mas, sea verdad o sueño,
 obrar bien es lo que importa;
 si fuere verdad, por serlo; 2425
 si no, por ganar amigos
 para cuando despertemos.
 [...]

BASILIO. Tu ingenio a todos admira.

ASTOLFO. ¡Qué condición tan mudada! 3300

ROSAURA. ¡Qué discreto y qué prudente!

SEGISMUNDO. ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
 si fue mi maestro un sueño,
 y estoy temiendo en mis ansias
 que he de despertar y hallarme 3305
 otra vez en mi cerrada
 prisión? Y cuando no sea,
 el soñarlo sólo basta;
 pues así llegué a saber
 que toda la dicha humana, 3310
 en fin, pasa como sueño.
 Y quiero hoy aprovecharla
 el tiempo que me durare,
 pidiendo de nuestras faltas
 perdón, pues de pechos nobles 3315
 es tan propio el perdonarlas.

(Calderón de la Barca, 2002:128, 159-160)

Tyrann oder
guter König

Der Aufstand gegen einen Tyrannen und seine Absetzung galten in der Traktatliteratur des Siglo de Oro als legitim. Als Tyrann gilt der, der sein Eigeninteresse höher stellt als das Gemeinwohl. Wenn die Anordnungen des Königs nicht rechtens sind, ist Gehorsam nicht geboten. Dies betont auch Segismundo: „En lo que no es justa ley no ha de obedecer al Rey“ (1321-1322). Hier ist anzumerken, dass auch Anordnungen des Königs Gesetzeskraft haben. Im Siglo de Oro war bei Francisco Suárez oder Luis de León die Theorie verbreitet, dass es unterschiedliche Ebenen von Gesetzen gibt, wobei die höchsten Gesetze die göttlichen sind, von denen die natürlichen auf der Ebene des Naturrechts abgeleitet werden. Daraus wiederum sind die menschlichen Gesetze abzuleiten, die auch als positives Recht bezeichnet werden. Was passiert nun, wenn das positive Recht nicht dem natürlichen oder göttlichen entspricht? Schon Thomas von Aquin hatte die Widerstandspflicht kategorisch mit dem Hinweis auf Paulus' Satz begründet, man solle Gott mehr gehorchen als den Menschen. Wenn Basilio dem Naturrecht, das die Fürsorge des Vaters gegenüber dem Sohn vorsieht, durch seine Anordnungen widerspricht, sind Ungehorsam und Aufstand naturrechtlich geboten.

Der Theoretiker Luis de Montesinos ergänzte, Gehorsam sei zwar ein Gebot des Naturrechts, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass sich der Herrscher am Gemeinwohl orientiert. Die Frage stellt sich nun, ob Basilio Segismundo einsperrt, um sein Volk vor ihm zu schützen oder ob er aus Eigeninteresse handelt. Es könnte ja sein, dass Basilios Hauptantriebsfeder der Wunsch ist, jeden Machtverlust zu vermeiden, und dass er Segismundo in den Turm sperrt, um nicht Gefahr zu laufen, die Macht zu verlieren, wenn dieser kraft seines freien Willens erfolgreich alle schlimmen Vorhersagen dementiert. In diesem Fall wäre er tatsächlich solange Tyrann, bis er sich entschließt, Segismundo eine Chance zu geben und ihn am Hof einer Prüfung zu unterziehen.

Machiavellismus

Wenn aber Basilio seinen Sohn im Turm einsperrt, um das Volk vor ihm zu schützen, dann handelt er im Interesse des Gemeinwohls, wenngleich es unmoralisch ist, einen noch Unschuldigen präventiv gefangen zu halten. Machiavelli war es, der dem Herrscher empfohlen hatte, Politik und Moral zu trennen und die unmoralische Handlung im Interesse des Staates als Staatsräson zu rechtfertigen. Diese These wurde im Spanien des Siglo de Oro viel diskutiert, wobei die Antimachiavellisten wie der Jesuit Rivadeneira der Meinung waren, dass langfristig nur moralisches Handeln dem Staat nütze. Als die Bücher Machiavellis ab 1559 verboten waren, beriefen sich seine Anhänger auf Tacitus, der in seinen Werken zur römischen Geschichte zahlreiche Beispiele von Herrschern ohne moralische Skrupel vorgeführt hatte.

Handelt Segismundo richtig, wenn Basilio Segismundo verzeiht, sich des Aufstandes bedient zu haben, während Segismundo den

Anführer der Aufständischen einsperrt, weil er sich gegen ihn, Segismundo, aufgelehnt hat? Hier lässt sich anführen, dass die Strafe des Verräters etwas so Geläufiges gewesen ist, dass das Publikum sich darüber nicht gewundert haben dürfte. Auch war Calderón nicht daran gelegen, dem Publikum einen Aufstand gegen den König in positivem Licht und damit nachahmenswert darzustellen.

Wird durch das Stück die Astrologie widerlegt, die Segismundo ein schlimmes Ende vorausgesagt hatte? Wenn die Astrologie eine negative Prognose macht, dann tritt das Vorhergesagte ein, wenn die Leidenschaften dominieren. Allerdings kann der freie Wille sich dem ungünstigen vorausgesagten Schicksal entgegenstellen und es zu einer positiven Wende bringen. Im Hintergrund steht hier die philosophische Lehre des Thomas von Aquin, dass die höheren Körper in jedem Fall auf die niederen wirken. Die Sterne also, die auf die Körper Einfluss nehmen, sind machtlos gegenüber einem Geist mit freiem Willen, der sich dagegen entscheidet. Segismundo ist bei seinem ersten Auftritt im Palast Opfer der Leidenschaften und der Voraussage, am Ende hat er sich mit seinem freien Willen anders entschieden.

Astrologie

Wie kommt es eigentlich zu Segismundos Sinneswandel? Obwohl er in Clotaldo einen klugen Lehrmeister hatte, hatte er doch den Eindruck, in seinem Turm wild unter wilden Tieren aufzuwachsen. Entsprechend ungezügelt benimmt er sich auch bei seinem ersten Auftritt im Palast. Moralische Tugenden zeichnen ihn erst nach seiner Erfahrung im Palast aus. Paradigmatisch führt hier Calderón die aristotelische Lehre vor, dass moralische Tugenden nur durch Erfahrungen gewonnen werden, die sie zur zweiten Natur werden lassen. Nicht theoretisch im Turm, sondern erst praktisch im Palast war die moralische Wende Segismundos möglich. Der in der spanischen Spätscholastik des Siglo de Oro verehrte Aristoteles geht davon aus, dass der Urzustand der Seele einer „*tabula rasa*“ vergleichbar sei, die erst durch zunehmende Erfahrungen beschrieben werde. Durch Wiederholungen bilden sich Gewohnheiten, im Griechischen „*Hexis*“ genannt, die zur Richtschnur des moralischen Verhaltens werden. Anders als intellektuelle Tugenden sind die moralischen nicht durch bloße Lehre, sondern nur durch Praxis anzueignen. Es wird nur derjenige tapfer sein, der es gewohnt ist, den Gefahren zu trotzen. So spricht Ignatius von Loyola von „*sólidas virtudes*“, die Ergebnis praktischer Erfahrung seien. Bei Segismundo genügte das Schlüsselerlebnis seines kurzen Aufenthaltes im Palast, um praktisch zu erleben, was Untugend bedeutet.

Das spanische Wort *sueño* bedeutet gleichermaßen Traum und Schlaf. Da das Leben mit einem wachen Bewusstseinszustand verbunden wird, erscheint der Titel *La vida es sueño* als Paradox. Mehrfach erfährt man im Stück von „*sueños*“: Zunächst wird er-

Sueño

Die Person, an die sich der Dichter wendet, ist charakterisiert durch den äußeren Schein gesellschaftlichen Prestiges, das sich in Worten wie „púrpura“ und „señor“ ausdrückt, während er sich beim genaueren Hinsehen in seiner wahren Identität als „esclavo“ und „prisionero“ des Reichtums preisgibt. Will er sich von seinen „ansias y el suspiro“ befreien, muss er das, was unter der Metapher Gold zu verstehen ist, richtig lesen und den Reichtum als trügerischen Schein des Goldes deuten. (Fröhlicher, 1997) Was er als Subjekt ist, hängt von seiner Weltdeutung ab. Die Werteskala, an der er sich orientieren kann, geht vom Lehm, „lodo“, bis zu „Dios“. So erhält das Gold eine zweifache Dimension. Als Gegenstand der Habgier gehört es zur eigentlich wertlosen materiellen Welt, während es im Vers 9, auf die Ebene der Seele gehoben, d.h. vergeistigt, den guten Werken und der Wohltätigkeit dienen kann und damit einen neuen symbolischen Wert erlangt. Die Scheinhaftigkeit und die Verlockungen des „tesoro“ werden im zweiten Terzett unter Heranziehung des „lenguaje del cielo“ neu gedeutet: Während dem Armen viel fehlt, mangelt es dem Geizigen und Habsüchtigen an allem. Nicht der objektive Besitz, sondern die subjektive Einstellung bzw. Tugend bestimmt, was der Schatz ist und welche Bedeutung er hat.

Gold, Geld und Reichtum lehnt Quevedo aus mehreren Gründen ab. Das Gold, das in Amerika abgebaut wird, nach Spanien gelangt und den sich ausbreitenden Welthandel fördert, sieht er als Gefahr für die Stabilität der feudalen Ordnung nach mittelalterlichem Modell, die er verteidigen möchte. Reich gewordene Bürger kaufen Land und erwerben Adelstitel. Wenn früher die gesellschaftlichen Rollen klar verteilt waren und man wusste, wer Adliger und wer Viehzüchter war, wer Christ, wer Maure, erscheinen alle diese Rollen dort relativiert, wo das Vorhandensein von Geld Ehre verleiht oder entzieht. Quevedo begrüßt nicht die Zerstörung der mittelalterlichen Ordnung durch zunehmende Bedeutung des Geldes, sondern bedauert sie.

Gold und Geld

Aus christlicher Sicht erscheint Quevedo Habsucht als Sünde gegen Gott, da der Habsüchtige die Priorität von zeitlichem und ewigem Gut vertauscht und letzteres gering schätzt. Obwohl er sich dem Ewigen widmen sollte, verstrickt er sich bei seiner Geschäftstätigkeit in Irdisches und wird von geistigen Dingen abgehalten. In der Scholastik des Thomas von Aquin ist der Kaufmann seinen Lastern Habsucht und Geldgier ausgesetzt, kann die Sünde kaum vermeiden und steht nicht nur am Rande von Gesellschaft und Heilsordnung, sondern ist auch in sich selbst eine gebrochene Persönlichkeit. (Geisler, 1981:39)

Habsucht macht vor nichts halt. Die „gula“, die als Sünde charakterisierte Lust an Einverleibung, führt zur Weltaneignung und zum Abbau von Gold in den lateinamerikanischen Bergwerken, was Quevedo als Frevel an der „Mutter“ Erde sieht. So wundert es

auch nicht, dass das, was so verbrecherisch aus der Erde gewonnen wurde, im alltäglichen Leben nichts Gutes bringt, sondern nur zu Hass und Rache führt. (Geisler, 1981:89) Sie sind Strafen für die menschliche Hybris. Heißt es doch in Quevedos Gedicht an den Goldgräber:

¿Piensa(s) (y es un engaño vergonzoso)
 Que le hurtas riqueza al indio suelo?
 ¿Oro llamas al que es dulce desvelo
 y peligro precioso,
 rubia tierra, pobreza disfrazada
 y ponzoña dorada?

(Quevedo, 2008:111-112)

Gold ist also nur dem Schein nach Reichtum. Hinter seinem schönen Schein stecken Gefahren und Bedrohungen. (Geisler, 1981:103) Häufig sind, wie sich auch oben zeigt, Wörter wie „hurtar“, „robar“ und „ladrón“ im Zusammenhang mit dem Gold und der Welt des Handels. (Arellano, 2003:112)

Stoische Haltung

Aus stoischer Sicht muss Quevedo Reichtum ablehnen, da für den Stoiker die Armut das beste Mittel gegen Untugenden ist. Hinzu kommt, dass das sich Bemühen um Reichtum von der Muße abhält, die dazu dienen soll, über die eigene Situation und die Vergänglichkeit des Lebens nachzudenken. Nur wer sich frei sieht von materiellen Gütern, der kann innere Freiheit und Glück erfahren. Man solle nicht als Eigentum haben wollen, was nicht von einem selbst abhängt. Nur dann nämlich sei man autonom, wenn man von nichts anderem abhängig ist. Von uns hängen Meinungen, Gefühle, Urteile und Willensentscheidungen ab, während materielle Güter wie Macht und Reichtümer nicht von uns abhängen. Nach dem Stoiker Epiktet ist der einzige Weg zur Freiheit die Verachtung dessen, was nicht von uns abhängt. (Otaola González, 2004:60) So erscheint es besser, durch Hunger furchtlos und unbetrübt zu sterben als in Fülle beunruhigt und schlaflos zu leben. Gemäß der Natur kann nur der leben, der sich in seiner Habgier nicht von äußeren Dingen antreiben lässt.

Liebeslyrik

Padece ardiendo y llorando sin que le remedie la oposición de las contrarias calidades.

Los que ciego me ven de haber llorado
 y las lágrimas saben que he vertido,
 admiran de que, en fuentes dividido
 o en lluvias, ya no corra derramado.

Pero mi corazón arde admirado
 (porque en tus llamas, Lisis, encendido)
 de no verme en centellas repartido,
 y en humo negro y llamas desatado.

En mí no vencen largos y altos ríos
 a incendios, que animosos me maltratan,
 ni el llanto se defiende de sus bríos.

La agua y el fuego en mí de paces tratan;
 y amigos son, por ser contrarios míos;
 y los dos, por matarme, no se matan.

(Quevedo, 1974:92)

Der Liebende steht in diesem Sonnet zwischen zwei entgegengesetzten Reaktionen, die durch Feuer und Weinen dargestellt werden. Das Feuer der Liebe steht im Gegensatz zum Wasser der Tränen. Doch wird das Feuer nicht durch das Wasser gelöscht, sondern entgegen den Naturgesetzen nur verstärkt, um den Liebenden zu vernichten. Die Leidenschaft der Liebe führt zu überschwänglichem Glück, aber auch zum Leiden, etwa durch Zurückweisung durch die geliebte Person oder allein schon durch die Heftigkeit des Liebesgefühls. Während also auf der Ebene der Realität Feuer durch Wasser gelöscht wird, werden sie auf metaphorischer Ebene zusammengeführt, um als Feuer der Liebe und Tränen des Liebesleids gemeinsam den Liebenden zu vernichten. (Arellano, 2012:83-98)

Während im ersten Quartett der äußere Ausdruck des inneren Liebesschmerzes durch Weinen und Tränenströme veranschaulicht wird, geht es im zweiten Quartett ausschließlich um das Feuer, das die Liebe entfacht, als Gegenstück. Es wird im Herzen, im Inneren also, angesiedelt. Die Gegensätze von Wasser und Feuer prallen nun im ersten Terzett aufeinander, wobei sich zeigt, dass das Feuer dominiert und durch das Wasser nicht besiegt wird. Das Wasser kann das Feuer nicht löschen. Das zweite Terzett gibt dafür die Erklärung. Beide, normalerweise gegnerischen Kräfte, haben Frieden geschlossen und treten in freundschaftlicher Gemeinsamkeit gegen das lyrische Ich an. Da sie sich gegen ihn verbündet haben, vernichten sie sich nicht gegenseitig, sondern vernichten den Liebenden. Auffällig ist sein Wandel. Während er in den Quartetten noch als handelnde Person dargestellt wird, die weint, vor Liebe brennt und seiner Verwunderung Ausdruck verleiht, erscheint er in den Terzetten nur noch als Austragungsort einer Schlacht, die sich die Gewalten Wasser und Feuer nicht gegeneinander, sondern gegen ihn liefern, der ihnen hilflos ausgesetzt erscheint.

Schon der Titel resümiert das Gedicht: Es geht um den Liebenden, der innerlich brennt und äußerlich Tränen vergießt, wobei das

Weinen den Schmerz nicht mildert. Die häufig in der Lyrik evozierte tröstende Funktion des Weinens fehlt also hier ganz. Im Gegenteil, die Tränen werden hyperbolisch als „fuentes“ und „lluvias“ vergrößert, während die Attribute „dividido“ und „derramado“ jeweils am Versende eine durch den Schmerz hervorgerufene Auflösung andeuten. Das Wort „pero“ zu Beginn der zweiten Strophe kündigt einen Gegensatz zum Vorausgehenden an. Während in der ersten Strophe der äußere Anschein beschrieben wurde, folgt dann die innere Befindlichkeit. Das Feuer wird nun wiederholt und immer wieder verstärkt: Heißt es zunächst „mi corazón arde“ und „en tus llamas [...] encendido“, so folgen „en centellas repartido“ und „en humo negro y llamas desatado“. Die schwarze Farbe des Rauchs bringt eine negative und zerstörerische Komponente. Von formalem Interesse ist auch das durch den eingeklammerten Vers 6 unterbrochene Enjambement „admirado... de no verme“. In Klammern wird hier die geliebte Lisis als Verursacher des Liebesfeuers evoziert und so als unerwarteter Einschub besonders hervorgehoben. Die beiden Terzette nun zeigen das Spiel der Naturgewalten Wasser und Feuer. Bereits das „en mí“ zu Beginn lenkt den Blick auf den Schauplatz der kriegerischen Auseinandersetzung. Kriegerisches Vokabular wird aufgeföhren, wenn die Rede ist von „vencer“, „tratar de paces“, „matar“, „maltratar“ und „defenderse“. Dass es Naturgewalten sind, die antreten, zeigt der hyperbolisch für die Tränen stehende Ausdruck „largos y altos ríos“, der, ohne Artikel verwendet, unbestimmter und allgemeiner erscheint. Offen bleibt, ob das Sonett die zerstörerische Gewalt der Liebe im Allgemeinen als ungezügelter Leidenschaft oder im Besonderen die zerstörerische Wirkung unglücklicher Liebe darstellt.

Luis de Góngora

Góngora (1561-1627) entstammt einer adligen Familie, wird sorgfältig ausgebildet und studiert in Salamanca kanonisches Recht, schließt aber ohne Examen ab. Er erhielt ein Kanonikat an der Kathedrale von Córdoba, wo er trotz zahlreicher Reisen nach Madrid, Valladolid und Cuenca die meisten seiner Werke schrieb. 1617 wird er als Priester Kaplan des königlichen Palastes. Er stand im Kontakt mit den wichtigen Persönlichkeiten seiner Zeit, war aber finanziell nicht gut gestellt. Krank kehrt er 1626 nach Córdoba zurück. Durch seine Dichtung war er zu Lebzeiten berühmt. Sein hermetischer und an Metaphern reicher Stil wurde zum Vorbild auch für andere literarische Gattungen, brachte ihm die Gegnerschaft Quevedos ein und beschäftigte später zahlreiche Kommentatoren. Die Autoren der Generation von 1927 orientierten sich an eben diesem Stil und an Góngora. Die *Fábula de Polifemo y Galatea* entstand in Madrid im Jahr 1613. Sie hat 63 Oktaven, von denen die ersten drei ein Widmungsschreiben an den Conde de Niebla sind, und greift auf die Idyllen von Theokrit und das 13. Buch der *Metamorphosen* des Ovid zurück, die vom Homerischen Zyklus berichten, der sich in die Nereide Galatea verliebte.

Anders als beim Epos stehen in der kurzen lyrischen Gattung des Kurzepos, des spanischen Epilio, nicht die Handlungen, sondern die psychologischen Beschreibungen im Vordergrund. (Ponce Cárdenas, 2001:63) Die auftretenden Figuren sind der antiken Literatur entnommen. Polyphem ist als Hirt in Gestalt eines menschenfressenden Riesen bekannt aus Homers *Odyssee*, wo er auf einer Insel lebt und Odysseus und seine Kameraden bedroht. Später wurde Polyphem zum Verliebten, der ebenso ungeschickt wie vergebens um die Liebe der Nymphe Galatea warb. In Ovids *Metamorphosen* kommt Acis hinzu, in den sich Galatea schließlich verliebt, der aber vom eifersüchtigen Polyphem an einem Fels zerschmettert wird. Während bei Ovid Polyphem im Vordergrund steht, ist bei Góngora Galatea gleichrangig.

In den Strophen 4-22 wird zunächst der Ort des Geschehens dargestellt: die Insel Sizilien. Im Vorgebirge Lilibeo befindet sich die Höhle des Polyphem, der ein furchterregender und riesiger Zyklope ist. Als Gegenstück dazu tritt die von allen Bewohnern der Insel bewunderte Nymphe Galatea auf. Hauptteil des Gedichtes bilden die Strophen 23 bis 42, in denen die Begegnung von Acis und Galatea in Einzelheiten erzählt wird. Acis sieht die Schöne an einem Bach schlafen und tut so, als würde er auch schlafen. Da schleudert Amor einen goldenen Pfeil in die Brust des jungen Mädchens, gerade als diese erwacht und den hübschen jungen Mann erblickt. Eins kommt zum anderen, der idyllische Ort und die entbrannte Liebe führen beide zu einer liebevollen Vereinigung. Von Strophe 43 bis 63 dann allerdings folgt auch schon das dramatische Ende. Polyphem macht sich mit einem Gesang bemerkbar, entdeckt die Liebenden und erschlägt aus Eifersucht den flüchtenden Acis, der am Ende des Gedichtes zu einem Flussgott wird. Es gibt also ein ausgeglichenes Verhältnis der drei Strophengruppen mit 19, 20 und 21 Strophen. Zudem bilden die monströse Dunkelheit des Polyphem und die lichthafte Schönheit der Galatea einen Gegensatz, der auch in der Darstellung der Natur wiederkehrt. Die Gleichzeitigkeit beider Welten wurde als *coincidentia oppositorum* bezeichnet. (Orozco Díaz, 1984:236)

Im Folgenden seien drei zentrale Strophen der Liebe von Galatea und Acis angeführt und anschließend näher betrachtet.

XL

Sobre una alfombra que imitara en vano
 el tirio sus matices (si bien era
 de cuantas sedas ya hiló, gusano, 315
 y artífice tejó la primavera)
 reclinados, al mirto más lozano
 una y otra lasciva, si ligera,
 paloma se caló, cuyos gemidos,
 trompas de Amor, alteran sus oídos. 320

XLI

El ronco arrullo al joven solicita,
 mas con desvíos Galatea suaves
 a su audacia los términos limita
 y el aplauso al concento de las aves. 325
 Entre las ondas y la fruta imita
 Acis al siempre ayuno en penas graves:
 que en tanta gloria infierno son no breve
 fugitivo cristal, pomos de nieve.

XLII

No a las palomas concedió Cupido
 juntar de sus dos picos los rubíes, 330
 cuando al clavel el joven atrevido
 las dos hojas le chupa carmesíes.
 Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,
 negras violas, blancos alhelíes,
 llueven sobre el que Amor quiere que sea 335
 tálamo de Acis ya y de Galatea.
 [...]

(Góngora, 2010:168 [Anm. vgl. 301-309])

Struktur In der Strophe XL machen es sich der kräftige Jäger Acis und die weiße Nymphe Galatea auf einem schönen Blument Teppich bequem, während zwei Tauben bis zu den Ästen der Myrte herabfliegen und miteinander spielen. Dabei scheint es, als würden die turtelnden Tauben mit ihrem Beispiel Acis und Galatea verlegen machen. Der Vers „una y otra lasciva, si ligera,“ unterbricht als Hyperbaton den Satz „al mirto más lozano [...] paloma se caló“. Wenn der Boden mit Blüten bedeckt ist und das Bild fortgesetzt wird durch den Frühling, der die Blumen wie der Wurm die Seide zu Teppichen spinnt, dann wird ein *locus amoenus* evoziert. Man kann auch von einem *beatus ille* sprechen, da die Protagonisten in einer ursprünglichen Situation im engen Kontakt mit der Natur stehen und weit entfernt von Städten, Herrschern, Autoritätspersonen, religiösen Riten oder Zahlungsmitteln sind. In der Strophe XLI wird Acis' Verlangen durch das Turteln der Tauben verstärkt. Dann aber weist ihn Galatea in seine Grenzen zurück: „Mas con desvíos Galatea suaves/a su audacia los términos limita“. Damit werden auch Applaus und Zustimmung zum Gesang der Vögel, die den Sieg der Liebesgöttin feiern wollen, eingeschränkt: „Y el aplauso al concento de las aves“. Acis fühlt sich wie Tantalus, der zur Strafe ewig Hunger und Durst leidet, obwohl er in Reichweite frisches Wasser und verführerische Früchte sieht. Das Zusammenspiel von akustischen und visuellen Eindrücken lässt sich als Synästhesie bezeichnen. In der Strophe XLII schließlich fällt der Kuss

der Vögel der Venus mit dem Kuss von Acis und Galatea zusammen. Als die Liebenden ihr Liebesritual beginnen, wirft Cupido einen vielfarbigen Blütenregen über sie. Obwohl nun physische Einzelheiten ausgelassen werden, ist die Evozierung des Brautbettes und der Verhüllung deutlich genug, da es in der griechischen und römischen Antike Sitte war, Blumen auf das Ehebett zu werfen.

Der für Góngora charakteristische Stil wurde nach ihm benannt und als *estilo gongorista* oder auch als *culteranismo* bezeichnet. Diesem Stil stellte man den für Quevedo und Gracián charakteristischen *conceptismo* gegenüber, wobei Góngora durch eine große Zahl von Metaphern und rhetorische *amplificatio* gekennzeichnet sei, während bei Quevedo weniger rhetorische Ausschmückung zu weniger Dunkelheit und mehr Klarheit der Begrifflichkeit führe. Dass diese Unterscheidung so nicht zu halten ist, haben die von beiden Autoren vorgestellten Gedichte gezeigt. Beide Autoren bedienen sich gleichermaßen rhetorischer Figuren und auch die Lyrik Quevedos erschließt sich nicht auf den ersten Blick.

Stil

Schließlich hält es Baltasar Gracián in „seiner“ Definition für erforderlich, *conceptos* mit unterschiedlichen Gegenständen in Verbindung zu bringen, wie es die Metaphorik tut. So heißt es im zweiten Kapitel seiner *Agudeza y arte de ingenio*: „Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos“. (Gracián, 1969:I, 55) Und: „Es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos“. (Gracián, 1969, ebd.)

5. Prosa conceptista: Baltasar Gracián

Deutlicher als in der Lyrik zeigt sich in Baltasar Graciáns Aphorismensammlung *Oráculo manual y arte de prudencia* (in der Übersetzung von Arthur Schopenhauer *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*), wie kunstvoll der Prosastil des *conceptismo* sein kann. Gracián (1601-1658) war Jesuit und veröffentlichte Schriften, die den Höfling zum taktisch vorteilhaften Leben am Hof anleiten, dem politisch Handelnden Wege weisen, und die zeigen, was den Weisen von der Menge unterscheidet. Wie man sich in der Welt zurechtfinden kann, veranschaulicht sein allegorischer Roman *Criticón*. Es folgt der dritte Aphorismus aus dem *Oráculo manual* mit Schopenhauers deutscher Übersetzung.

3 Llevar sus cosas con suspensión. La admiración de la novedad es estimación de los aciertos. El jugar a juego descubierto ni es de utilidad, ni de gusto. El no declararse luego suspende, y más donde la sublimidad del empleo da objeto a la universal expectación; amaga

misterio en todo, y con su misma arcanidad provoca la veneración. Aun en el darse a entender se ha de huir la llaneza, así como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos. Es el recatado silencio sagrado de la cordura. La resolución declarada nunca fue estimada; antes se permite a la censura, y si saliese azar, será dos veces infeliz. Imítese, pues, el proceder divino para hacer estar a la mira y al desvelo.

(Gracián, 2003:161-162)

3 *Ueber sein Vorhaben in Ungewißheit lassen.* Die Verwunderung über das Neue ist schon eine Wertschätzung seines Gelingens. Mit offenen Karten spielen, ist weder nützlich noch angenehm. Indem man seine Absicht nicht gleich kund giebt, erregt man die Erwartung, zumal wann man durch die Höhe seines Amts Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit ist. Bei Allem lasse man etwas Geheimnißvolles durchblicken und erzeuge, durch seine Verschlossenheit selbst, Ehrfurcht. Sogar wo man sich herausläßt, vermeide man plan zu sein; eben wie man auch im Umgang sein Inneres nicht Jedem aufschließen darf. Behutsames Schweigen ist das Heiligthum der Klugheit. Das ausgesprochene Vorhaben wurde nie hochgeschätzt, vielmehr liegt es dem Tadel bloß: und nimmt es gar einen ungünstigen Ausgang, so wird man doppelt unglücklich seyn. Man ahme daher dem göttlichen Walten nach, indem man die Leute in Vermuthungen und Unruhe erhält.

(Gracián, 2009, Aph. 3)

Die Verschlüsselungs- und Verschleierungstechnik, die er hier für den höfischen Umgang empfiehlt, rät er auch dem Schriftsteller. Da nämlich alles schon mehr oder weniger bekannt sei, könne man Interesse nur dadurch wecken, dass man die Dinge in neuer Verpackung vorstellt, so dass zumindest ihre Entschlüsselung etwas Neues und ein Aha-Erlebnis verspricht. Gracián selbst ist es, der in seinem Werk meisterhaft seinem eigenen Rat folgt.

Bedenkt man nun noch, dass Gracián davon ausgeht, dass Wahrheit das ist, was die Mehrheit der sachverständigen Fachleute dafür hält, wird das Erkenntnisproblem zum Kommunikationsproblem. Heißt es doch im 80. Aphorismus: „Atención al informarse. Vívase lo más de información: es lo menos lo que vemos; vivimos de fe ajena: es el oído la puerta segunda de la verdad y principal de la mentira“. (Gracián, 2003:206) Wenn nun aber die Kommunikation umso erfolgreicher ist, je mehr sie erschwert wird, zeigt sich bei Gracián eine skeptizistische Grundhaltung, die sich nicht zuletzt aus der im Barockzeitalter zentralen Antithese von Sein und Schein, von *engaño* und *desengaño* ergibt.

Bibliographie

Miguel de Cervantes Saavedra
Textausgaben

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Hg. F. Rico, Madrid, Alfabuara, 2004.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote von der Mancha*, ins Deutsche übers. v. S. LANGE, München, Hanser, 2008, 2 Bde.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Hg. H. SIEBER, Madrid, Cátedra, 1980, 2 Bde.

Sekundärliteratur

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976.
- EISENBERG, Daniel, *Cervantes y Don Quijote*, Barcelona, Montesinos, 1993.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del Quijote*, 7. Auflage, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, „Don Quijote como ser social – Nuevo aspecto en la dialéctica cervantina“, in: *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Cátedra, Bd. II, 1974, S. 399-410.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *La Ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.
- PRESBERG, Charles D., *Adventures in paradox. Don Quixote and the western tradition*, University Park, University of Pennsylvania Press, 2001.
- REICHENBERGER, Kurt u. Eva (Hg.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 3 Bde. (I, 2004; II, 2005; III, 2005).
- RICAPITO, Joseph V., *Cervantes' Novelas ejemplares. Between history and creativity*, West Lafayette, Purdue University Press, 1996.
- RIQUER MORERA, Martín de, *Para leer a Cervantes*, Madrid, Acanalado, 2003.
- STROSETZKI, Christoph, *Miguel de Cervantes. Epoche, Werk, Wirkung*, München, Beck, 1991.
- STROSETZKI, Christoph (Hg.), *Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin, Erich Schmidt, 2005.

Pedro Calderón de la Barca

Textausgaben

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño/Das Leben ist Traum*, übers. u. komm. v. H. KÖHLER (Span./Dt.), Stuttgart, Reclam, 2009.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Hg. D. YNDURÁIN, Madrid, Alianza, 2002.

Sekundärliteratur

- ARELLANO, Ignacio, „La comicidad escénica en Calderón“, *Bulletin Hispanique* 88 (1/1986), S. 47-92.
- ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- PARKER, Alexander A., „Towards a definition of Calderonian tragedy“, *Bulletin of Hispanic Studies* 39 (4/1962), S. 222-237.
- POPENBERG, Gerhard, *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München, Fink, 2003.
- PRING-MILL, Robert, *Calderón. Estructura y ejemplaridad*, Hg. N. GRIFFIN, London, Tamesis, 2001.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario*, Madrid, Castalia, 2000.
- STROSETZKI, Christoph, „El Segismundo de Calderón en ‚La vida es sueño‘ y la segunda naturaleza“, *Anuario calderoniano* 4 (2011), S. 333-348.
- STROSETZKI, Christoph, *Calderón*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001.

- TIETZ, Manfred (Hg.), *Teatro calderoniano sobre el tablado*. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos, Stuttgart, Steiner, 2003.
- VITSE, Marc, „Notas sobre la tragedia áurea“, *Criticón* 23 (1983), S. 15-33.

Félix Lope de Vega y Carpio

Textausgaben

- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, „Arte nuevo de hacer comedias/Neue Kunstlehre zur Verfertigung von Dramen in der heutigen Zeit“, übers. u. komm. v. A. EGLSEDER, in: A. EGLSEDER, *Der Arte Nuevo von Lope de Vega*, Frankfurt am Main, Lang, 1998, S. 58 ff.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Hg. E. RODRÍGUEZ, Madrid, Clásicos Castalia, 2011.

Sekundärliteratur

- HAVERBECK, Erwin, „El Arte Nuevo de hacer comedias, una nueva estética teatral“, *Documentos Lingüísticos y Literarios* 14 (1988), S. 7-17.
- MCKENDRICK, Melveena, *Playing the king. Lope de Vega and the limits of conformity*, London, Tamesis, 2000.
- MORRISON, Robert R., *Lope de Vega and the ‚Comedia de santos‘*, New York, Lang, 2000.
- NALDINI, Laura (Hg.), *Lope Félix de Vega Carpio. ‚Quien más no puede‘*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- NITSCH, Wolfram, „Juegos caballerescos en el teatro de Lope de Vega“, in: E. B. CARRO CARBAJAL, L. PUERTO MORO, M. SÁNCHEZ PÉREZ (Hg.), *Libros de caballerías (De ‚Amadís‘ al ‚Quijote‘)*. Poética, lectura, representación e identidad, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, S. 307-317.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

Baltasar Gracián

Textausgaben

- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Hg. E. CORREA CALDERÓN, Madrid, Castalia, 1969, 2 Bde.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, Hg. S. Alonso, 2. Auflage, Madrid, Cátedra, 1984.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Héroe/Oráculo manual y arte de prudencia*, Hg. A. BERNAT VISTARINI u. A. MADROÑAL, Madrid, Castalia, 2003.
- GRACIÁN, Baltasar, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, übers. v. A. SCHOPENHAUER, Hg. O. FREIHERR VON TAUBE, Berlin, Insel, 2009.

Sekundärliteratur

- BRIESEMEISTER, Dietrich, „Baltasar Gracián y Morales“, in: J. NIDA-RÜMELIN, M. BETZLER (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Kröner, 1998, S. 332-337.
- HIDALGO-SERNA, E., *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El ‚concepto‘ y su función lógica*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- LASINGER, Wolfgang: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián. Eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*, Tübingen, Narr, 2000.
- NEUMEISTER, Sebastian und Dietrich BRIESEMEISTER (Hg.), *El mundo de Gracián*, Berlin, Colloquium, 1991.

- NEUMEISTER, Sebastian (Hg.), *Baltasar Gracián. Antropología y estética*, Berlin, tranvía, 2004.
- STROSETZKI, Christoph, „Gracián y la teoría francesa de la conversación“, in: A. EGIDO, F. GIL ENCABO, J. E. LAPLANA (Hg.), *Baltasar Gracián – IV centenario (1601-2001)*, Zaragoza, Institución ‚Fernando el Católico‘ (C.S.I.C.), 2004, S. 311-326.
- STROSETZKI, Christoph, „Elementos escépticos en Gracián“, in: Sebastian NEUMEISTER (Hg.), *Baltasar Gracián: antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlin, 4-7 de octubre de 2001)*, Berlin, Tranvía, 2004, S. 237-265
- WARDROPPER, Nancy Palmer, „Gracián sobre la erudición y la agudeza“, in: J. M. AYALA (Hg.), *Baltasar Gracián. El discurso de la vida*, Barcelona, Anthropos, 1993, S 75-80.

Mateo Alemán

Textausgaben

- ALEMÁN, Mateo, *Der Landstörtzer Guzmán von Alfarache oder Picaro genannt*, übers. v. A. ALBERTINUS, Hg. J. MAYER, Hildesheim/New York, Olms, 1975.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Hg. J. M. MICÓ, Madrid, Cátedra, 1987.

Sekundärliteratur

- CAVILLAC, Michel, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, mit einem Vorwort v. F. RICO, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- MATZAT, Wolfgang, „Barocke Subjektkonstitution in Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache*“, in: J. KÜPPER, F. WOLFEZTEL (Hg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München, Fink, 2000, S. 269-291.
- MCMAHON, Charmaine L., *Desengaño and salvation in Guzmán de Alfarache*, Potomac, Scripta Humanistica, 2005.
- PETERS, Michaela, „Le discours humaniste dans ‚Guzmán de Alfarache‘“, in: M. MICHAUD (Hg.), *Mateo Alemán et les voies du roman au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles*, Poitiers, Université de Poitiers, 2001, S. 95-106.
- SAN MIGUEL, Ángel, „Guzmán de Alfarache“, in: V. ROLOFF, H. WENTZLAFF EGGERBERG (Hg.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1995, S. 63-85.

Francisco de Quevedo y Villegas

Textausgaben

- QUEVEDO, Francisco de, *Antología poética*, Hg. J. M. POZUELO YVANCOS, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, Hg. F. CABO ASEGUINOLAZA, Barcelona, Crítica, 2001.
- QUEVEDO, Francisco de, *Leben des Erzgauners Pablos aus Segovia*, übers. v. H. KOCH, 3. Auflage, Leipzig, Dieterich, 1980.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, Hg. J. M. BLECUA, Madrid, Castalia, 1974.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, Hg. J. M. BLECUA, Barcelona, Booket, 2008.

Sekundärliteratur

- ARELLANO, Ignacio, *Músicos callados contrapuntos. Textos y contextos de la poesía de Quevedo*, Navarra, Cénlit, 2012.

- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- ARELLANO, Ignacio, *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1999.
- CARREIRA VÉREZ, Antonio und Lidia SCHWARTZ (Hg.), *Quevedo a nueva luz*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
- FRÖHLICHER, Peter, „Figuras del lenguaje en la poesía de Quevedo“, in: A. CARREIRA VÉREZ, L. SCHWARTZ (Hg.), *Quevedo a nueva luz*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, S. 213-229.
- GEISLER, Eberhard, *Geld bei Quevedo – Zur Identitätskrise der spanischen Feudalgesellschaft im frühen 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Lang, 1981.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma, *Coordenadas filosóficas del pensamiento de Quevedo – Obras filosóficas y satírico-morales*, San Vicente/Alicante, Editorial Club Universitario, 2004.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

Luis de Góngora y Argote

Textausgaben

- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Hg. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- GÓNGORA, Luis de, *Polyphem*, übers. v. M. Eichenberger, Viernheim, Verlag Viernheim, 1956.

Sekundärliteratur

- ASCUNCE ARRIETA, José Angel, „Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo“, in: C. STROSETZKI (Hg.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro Münster 1999*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001, S. 150-160.
- BRIESEMEISTER, Dietrich, „Gongorismus“, in: G. UEDING (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Niemeyer, 1996, Bd. III, S. 1021-1025.
- CALCRAFT, R. P., *The sonnets of Luis de Góngora*, Durham, University of Durham, 1980.
- FÀBREGA I ESCATLLAR, Valentí, „Die Rezeption der Antike in Góngoras ‚La fábula de Polifemo y Galatea‘ – Farbe, Licht und Schatten in seiner Darstellung der Tageszeiten“, in: S. GROSSE, A. SCHÖNBERGER (Hg.), *Dulce et decorum est philologiam colere*, Berlin, DEE, 1999, S. 211-232.
- MÜLLER, Bodo, *Góngoras Metaphorik*, Wiesbaden, Steiner, 1963.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.