

Christoph Müller (Hrsg.)

**Der Klassizismus
auf der Iberischen Halbinsel**

Ibero-Online.de / Heft 7

This work is licensed under the Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>.

The online version of this work can be found at:
<<http://www.iai.spk-berlin.de/publikationen/ibero-online.html>>



IBERO-ONLINE.DE

El Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano es un centro interdisciplinario que se dedica al intercambio científico y cultural con América Latina, España y Portugal. Alberga la mayor biblioteca especializada en Europa en cuanto al ámbito cultural iberoamericano. Asimismo, es un lugar de investigación extrauniversitaria, y tiene como objetivo la intensificación del diálogo entre Alemania e Ibero-América.

En la serie IBERO-ONLINE.DE se publican textos provenientes de conferencias y simposios llevados a cabo en el Instituto Ibero-Americano. La serie se propone difundir los resultados de las actividades científicas del Instituto más allá del contexto local. Las publicaciones de la serie IBERO-ONLINE.DE se pueden bajar en formato PDF de la página web del Instituto: <<http://www.iberonline.de>>. A pedido especial, los textos de la serie también pueden ser publicados en versión impresa.

Das Ibero-Amerikanische Institut PK(IAI) ist ein Disziplinen übergreifend konzipiertes Zentrum der wissenschaftlichen Arbeit sowie des akademischen und kulturellen Austauschs mit Lateinamerika, Spanien und Portugal. Es beherbergt die größte europäische Spezialbibliothek für den ibero-amerikanischen Kulturraum, zugleich die drittgrößte auf diesen Bereich spezialisierte Bibliothek weltweit. Gleichzeitig erfüllt das IAI eine Funktion als Stätte der außeruniversitären wissenschaftlichen Forschung sowie als Forum des Dialogs zwischen Deutschland, Europa und Ibero-Amerika.

In der Reihe IBERO-ONLINE.DE werden in loser Folge Texte auf der Grundlage von Vorträgen und Symposien veröffentlicht, die am Ibero-Amerikanischen Institut PK stattgefunden haben. Die Reihe dient der Diffusion der Ergebnisse wissenschaftlicher Veranstaltungen des Ibero-Amerikanischen Institutes und soll zu deren Verbreitung über den regionalen Rahmen und die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Veranstaltungen hinaus beitragen.

Die Publikationen der Reihe IBERO-ONLINE.DE können über die Homepage des IAI im PDF-Format heruntergeladen werden: <<http://www.iberonline.de>>. Sie werden bei Bedarf auch als Druckversion aufgelegt.

Composición/Satz: Anneliese Seibt

1ª edición/1. Auflage 2008

ISBN: 978-3-935656-33-5

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, 10785 Berlin

Inhalt

<i>Der Herausgeber</i> Vorwort/Prefacio.....	4
1. Klassizistische Gesellschaften	
<i>Christoph Müller</i> Die <i>Arcádia Lusitana</i> als Indikator für den Epochenwandel in Portugal	7
<i>Anne Begenat-Neuschäfer</i> Gian Vincenzo Gravina und die <i>Arcádia Lusitana</i>	13
2. Textsorten	
<i>Elisabeth Hasse</i> Die Briefliteratur als Verbreitungsmedium aufgeklärten Gedankenguts in Spanien	26
<i>Helmut Siepmann</i> Die vergessene Muse: zur Neupositionierung des Theaters im 18. Jahrhundert in Portugal	37
3. Sprachnorm und Sprachpflege	
<i>Ulrike Mühlischlegel</i> Sprachpflege und Akademiekultur in Portugal im 17. und 18. Jahrhundert	44
<i>Dietmar Osthus</i> Zur Konstruktion einer literarischen Klassik als Bestandteil des sprachnormativen Diskurses zum Portugiesischen des 18. Jahrhunderts	52
4. Rezeption und Weitergabe	
<i>Jan-Henrik Witthaus</i> Zum Klassizismusproblem in der spanischen Presse der Aufklärung	65
<i>Ricarda Musser</i> “Über die Schriftsteller hier muss ich sagen...” Die spanische und portugiesische Literatur in Reisebeschreibungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	80

Vorwort des Herausgebers

Am 11. März 1756 wurde in Lissabon die *Arcádia Lusitana*, die wichtigste klassizistische Dichterakademie Portugals, gegründet. Dieses Datum hat das Ibero-Amerikanische Institut zum Anlass genommen, im Jahr 2006, zum 250. Jubiläum der Gründung dieser Dichterakademie, ein Kolloquium durchzuführen, das sich mit der Epoche der sogenannten "Neoklassik" auf der Iberischen Halbinsel beschäftigt.

Im Zentrum der inhaltlichen Arbeit dieses Kolloquiums stand die Frage, wie neoklassisches bzw. klassizistisches Gedankengut im 18. Jahrhundert die Kultur der beiden iberischen Nachbarländer Spanien und Portugal beeinflusst hat. Außerdem wurde erörtert, wie dieses Gedankengut auf die Iberische Halbinsel gelangte und welche Auswirkungen es auch auf die der klassizistischen Epoche nachfolgende Zeit hatte.

Zwar wurden diese Fragen schwerpunktmäßig aus literatur- und sprachwissenschaftlicher Sicht bearbeitet, aber auch andere benachbarte kulturelle Bereiche wie Musik, Geschichte, Gesellschaft oder Kunst flossen in die Vorträge und Diskussionen ein, was die historische, soziologische und kulturwissenschaftliche Einordnung der in den Vorträgen dargestellten Phänomene erleichterte. Ein solches Vorgehen ist besonders interessant, weil das 18. Jahrhundert und die Aufklärung in Spanien und Portugal im Gegensatz zur französischen Aufklärung in der Vergangenheit oft von der Wissenschaft vernachlässigt wurde und erst in den letzten Jahren immer stärker in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses rückt.

So erfreulich diese Entwicklung ist, so problematisch ist die damit einhergehende Fokussierung auf jeweils eines der beiden Länder, da dabei wichtige Zusammenhänge und Informationen übersehen werden, die für das Verständnis der behandelten Einzelphänomene von zentraler Bedeutung sein können. Dieses Problem der häufig stattfindenden separaten Beschäftigung mit der portugiesischen und der spanischen Kultur wurde in den Vorträgen und Diskussionen durch die parallele Betrachtung beider Kulturen und das Aufzeigen von Ähnlichkeiten und Unterschieden in der Rezeption, Bearbeitung und Weitergabe des aufgeklärten bzw. klassizistischen Gedankenguts in den beiden iberischen Kulturen überwunden.

Die in der vorliegenden Publikation veröffentlichten Aufsätze spiegeln jeweils, bezogen auf eine konkrete Fragestellung, diesen interdisziplinären und auf die ganze Iberische Halbinsel bezogenen Ansatz wider und sollen als Anstoß für die weitere wissenschaftliche Untersuchung des Klassizismus auf der Iberischen Halbinsel dienen. Um die Ergebnisse des Kolloquiums einem möglichst breiten, auch internationalen Publikum zugänglich zu machen, handelt es sich um eine Publikation, die sowohl gedruckt als auch frei im Internet zur Verfügung steht und alle Aufsätze sind mit einer spanisch- oder portugiesischsprachigen Zusammenfassung versehen.

Christoph Müller

Prefacio del editor

El 11 de marzo de 1756 se inauguró en Lisboa la *Arcádia Lusitana*, la academia literaria más importante del Clasicismo en Portugal. En 2006, cuando se cumplió el 250 aniversario de la fundación de esta institución literaria, el Instituto Ibero-Americano organizó un coloquio sobre la época del llamado Neoclasicismo en la Península Ibérica.

El contenido del coloquio se centró en tres preguntas principales: ¿De qué modo el pensamiento y el estilo neoclásico influenciaron las culturas portuguesa y española en el siglo XVIII? ¿Por qué vía llegaron a la Península Ibérica? ¿Cómo afectaron a la época posterior al Clasicismo?

Aunque estas temáticas fueron tratadas principalmente desde el punto de vista de la literatura y la lingüística, las conferencias y discusiones tocaron también aspectos de disciplinas vecinas, como la musicología, la historia, la sociología y la historia del arte, lo cual contribuyó a poner de relieve el respectivo contexto histórico, sociológico y cultural de los fenómenos analizados. Este procedimiento es especialmente interesante y necesario, ya que durante mucho tiempo, al contrario de lo ocurrido con la Ilustración francesa, el siglo XVIII y la Ilustración en España y Portugal no gozaron de mucha atención, siendo en los últimos años cuando este interés empezó a crecer de forma significativa. Pese a la importancia de este avance, el enfoque hasta ahora predominante no deja de ser problemático, ya que en la mayoría de los casos los estudios se centran en uno solo de los países, olvidando el contexto ibérico y las importantes relaciones entre ambas culturas en el siglo XVIII, cuya significación, a su vez, podría ser clave para entender los fenómenos particulares que estaban teniendo lugar en cada uno de los países. En las conferencias y discusiones se pudo salvar el problema del frecuente tratamiento por separado de las culturas portuguesa y española comparándolas y destacando sus semejanzas y diferencias en cuanto a la recepción, tratamiento y transmisión de las ideas ilustradas o clasicistas. De esta forma se subraya que la Ilustración fue un fenómeno cultural que se manifestó en toda la Península Ibérica y que por ello no se puede tratar el Siglo de las Luces por separado en España y Portugal.

Los artículos reunidos en esta publicación, referidos cada uno a una cuestión concreta, reflejan esta aproximación interdisciplinaria y orientada a toda la Península Ibérica y pretenden dar un nuevo impulso a la investigación futura del Siglo de las Luces en España y Portugal. Para facilitar el acceso a los resultados del coloquio a un público amplio e internacional, los artículos están disponibles tanto en versión impresa como en versión electrónica gratuita en Internet y van acompañados de un resumen en portugués o español.

Christoph Müller

1. Klassizistische Gesellschaften

Christoph Müller

Die *Arcádia Lusitana* als Indikator für den Epochenwechsel in Portugal

Resumo: Apesar de, no século XVII e na primeira metade do século XVIII, tanto a cultura como a poética portuguesa serem influenciadas fundamentalmente pelo barroco espanhol, havia, nesta época, vários intuitos de introduzir o pensamento iluminista e o estilo clássico, na literatura (p. ex. Padre António Vieira, Francisco Xavier de Meneses, Luis António Verney).

A tentativa mais significativa de modificar a poética portuguesa e propagar o estilo neoclássico foi a fundação da *Arcádia Lusitana*. No âmbito do arcadismo, os poetas, organizados nesta academia literária, tanto reformularam a poética portuguesa importando, fundamentalmente, toda a teoria literária dos modelos poetólogos da literatura clássica e do classicismo europeu (Aristóteles, Horaz, Boileau, Muratori, Luzán), como produziram uma grande quantidade de textos literários em todos os géneros, correspondente às regras da nova poética.

Mas a *Arcádia Lusitana* deixou de funcionar logo pouco depois – não obstante as várias tentativas dos membros fundadores de a revitalizar – não só por causa dos estatutos muito rigorosos que, em certa medida, limitavam a criatividade dos poetas membros, mas também como consequência duma nova mudança de estilo impulsionada pelos poetas preromânticos. Podemos, assim, considerar a *Arcádia Lusitana* como o indicador das mudanças das épocas estilísticas no Portugal da segunda metade do século XVIII.

Die Dichtungstheorie war im 18. Jahrhundert in ganz Europa durch das Streben nach Erneuerung und Abgrenzung vom Barock geprägt. Der ausufernde und überbordende Stil der barocken Dichtung des 17. Jahrhunderts galt im Zeitalter der Aufklärung als nicht mehr zeitgemäß. Der starke Bezug auf den menschlichen Geist und der Einsatz der *ratio* in der Philosophie der Aufklärung führten bald auch in der Literaturproduktion zur Abkehr von der sprachlich preziösen, auf komplexe philosophische und psychologische Konzepte ausgerichteten Barockdichtung. Dabei waren Begriffe wie *bienséance* und *vraisemblance*, Angemessenheit und Wahrscheinlichkeit oder *bon goût* und *bon sens*, also guter Geschmack und hoher moralischer und ethischer Anspruch, wie sie besonders in der französischen klassischen Literaturtheorie im ausgehenden 17. Jahrhundert geprägt worden waren und sich dann in ganz Europa verbreiteten, stilbildende Charakteristika der neuen klassizistischen Epoche. Die Dichtungstheoretiker der Zeit griffen in diesem Zusammenhang ähnlich wie ihre Vorläufer in der Renaissance auf die Poetiken der antiken Autoritäten – besonders auf die von Aristoteles und Horaz – zurück und bauten deren klare Forderungen in ihren neuen Regelkanon ein.

In Portugal äußerte sich diese Ablehnung gegenüber dem Barock vereinzelt bereits seit dem 17. Jahrhundert. Zwar war die literarische Produktion dort durch die lange Zugehörigkeit zu Spanien zum überwiegenden Teil durch die Konzepte des *culteranismo* und des *conceptismo* geprägt, doch durch den Niedergang der spanischen Macht und damit seiner Vorreiterrolle auf kulturellem Gebiet begannen sich in Portugal Abgrenzungstendenzen gegenüber dem ungeliebten Nachbarn zu ent-

wickeln. Die theoretischen Grundlagen fand man außerhalb der Iberischen Halbinsel besonders in Frankreich und in Italien. Dabei stehen drei portugiesische Persönlichkeiten im Zentrum dieser Erneuerungsbewegung: António Vieira (1608-1697), der in seinem *Sermão da Sexagesima* von 1655 in expliziter Abgrenzung zu den barocken Konzepten stilistische Klarheit und Natürlichkeit sowie die Einheit des behandelten Themas in der religiösen Predigt forderte, Francisco Xavier de Menezes, Conde de Ericeira (1673-1743), der 1697 durch seine Übersetzung des *Art Poétique* von Boileau die Dichtungstheorie der französischen Klassik nach Portugal brachte sowie Luis António Verney (1713-1792), der als *estrangeirado* von Italien aus mit seinem 16 Episteln umfassenden Traktat *Verdadeiro Método de Estudar* aus dem Jahr 1746 das portugiesische Bildungssystem und dabei auch die Rhetorik und die Dichtung erneuern wollte (Vieira 1951-1954, XI: 203-217; Boileau o.J. [nach 1939]; Verney 1949-1952).

Es zeigt sich also, dass die Idee der Erneuerung der portugiesischen Literatur, die Mitte des 18. Jahrhunderts zur Gründung der portugiesischen Dichterkademie *Arcádia Lusitana* führte, kein singuläres Phänomen, sondern ein Konzept der Zeit war, das sich sowohl auf europäische – antike und zeitgenössische – als auch auf portugiesische Vorläufer stützen konnte.

Als wichtigster Theoretiker der *Arcádia Lusitana* ist hier Francisco José Freire alias “Cândido Lusitano” zu nennen, der sich in seiner dreibändigen Poetik *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* am ausführlichsten mit der theoretischen Basis für die Produktion von Literatur beschäftigte. Außerdem war er 1748 der erste portugiesische Gelehrte und Literat, der eine eigenständige poetologische Abhandlung in portugiesischer Sprache verfasste. Zwar macht Luis António Verney in seinem Traktat *Verdadeiro Método de Estudar* auch poetologische Aussagen, doch war dieses Werk – wie oben bereits erwähnt – in erster Linie als pädagogischer Reformversuch des Schulsystems gedacht und nicht als Poetik im eigentlichen Sinn (Freire 1977; Martins 2000: 150-153).

In seiner Poetik äußert Freire nicht nur seine eigenen Ideen, sondern er fasst darin vielmehr die in seinem Sinne richtigen poetologischen Aussagen von Autoritäten unterschiedlicher Nationalitäten zusammen, die “Regeln zur wahren Dichtung” verfasst haben. So findet man im Verlaufe seiner Abhandlung immer wieder Zitate und Verweise auf Aristoteles, Horaz, Boileau, Muratori, Luzán und andere Poetologen. Zum einen verwendet er diese, um seine Argumentation zu untermauern, zum anderen, um mit ihnen Negativbeispiele vorzustellen und sich kritisch mit der seiner Ansicht nach falschen Auffassung von Dichtung auseinander zu setzen. Von diesen Vorbildern waren es neben den in allen Jahrhunderten als solche rezipierten antiken Autoren besonders Nicolas Boileau (1636-1711), Lodovico Antonio Muratori (1672-1750) und Ignácio de Luzán (1706-1754), die Freires Dichtungstheorie beeinflussten. Bei seinem Traktat handelt es sich also um eine regelgerechte klassizistische Poetik, in der die im 18. Jahrhundert von Frankreich aus in ganz Europa verbreiteten Grundsätze der *bienséance*, der *vraisemblance*, des *bon goût* und des *bon sens* die zentrale Basis bilden (Freire 1977).

Mit diesen Regeln lieferte er die theoretische Grundlage für die acht Jahre später gegründete *Arcádia Lusitana*, deren Mitglieder gerade die vom spanischen Barock geprägte portugiesische Dichtung des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ablehnten und eine neue Dichtung schaffen wollten. Die Gründung der *Arcádia Lusitana*, als einer dem Erreichen dieses Ziels gewidmeten Dichterkademie, war also das längst überfällige Ergebnis eines sich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzeichnenden literarischen Reformwillens.

Dichterkademien, *Academias Literárias*, hatte es in Portugal bereits seit dem 17. Jahrhundert gegeben. Zum einen orientierten sich diese "literarischen Akademien" – im heutigen Sinne von Vereinigungen von "Intellektuellen" und Autoren, die sich einem bestimmten Stil oder Thema verschrieben haben und Literatur produzieren – in ihrem Aufbau und ihrer Arbeitsweise an europäischen Vorbildern, zum anderen folgten sie dem jeweiligen Stilgeschmack der Zeit. So sind zum Beispiel die Texte der Mitglieder der *Academia dos Singulares*, die in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts zusammenkam, stilistisch stark vom italienischen und spanischen Barock geprägt (Palma-Ferreira 1982: 9-18, 21-29; Saraiva 1982, I: XVI; Matias 1988).

Die bedeutendste Dichterkademie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die *Academia dos Ocultos*, die, traditionellen Mustern folgend, Literatur im Stile des 17. Jahrhunderts hervorbrachte und die durch die verhältnismäßig lange Dauer ihrer Existenz – die Mitglieder haben sich ohne größere Unterbrechungen über zehn Jahre hinweg (1745-1755) annähernd regelmäßig getroffen – besonders hervorsteht. Sie kann als Vorläufergruppe zur *Arcádia Lusitana* bezeichnet werden, da sie zum einen nach dem Erdbeben von Lissabon nicht mehr zusammentrat und die *Arcádia* sich aus Anlass des Erdbebens formierte und zum anderen, weil einige ihrer Mitglieder, wie Pedro Joaquim António Correia Garção oder Manuel de Figueiredo, später führende Mitglieder der *Arcádia* waren (Palma-Ferreira 1982: 45-69; Saraiva 1982, I: XVI-XVII; Matias 1988: 18-20).

Das große Erdbeben vom ersten November 1755 war also nicht nur der endgültige Auslöser für die architektonische, soziale, wirtschaftliche und politische Erneuerung der portugiesischen Nation. Selbst für die sich schon lange abzeichnenden Bestrebungen, die portugiesische Literatur inhaltlich, stilistisch und strukturell zu reformieren, kann das Erdbeben als Initialzündung angesehen werden. Schon fünf Monate später, als die Arbeiten am Wiederaufbau der portugiesischen Hauptstadt kaum begonnen hatten, am 11. März 1756, kam die klassizistische Dichterkademie *Arcádia Lusitana* auf Initiative von António Dinis da Cruz e Silva erstmals zusammen (Palma-Ferreira 1982: 89-93; Castelo-Branco 1974; Saraiva 1982, I: XVII).

Die *Arcádia* bestand aus einer großen Zahl an Mitgliedern, zu denen bei den meisten bis auf die Namen nur wenige Informationen erhalten sind. Neben den drei Gründungsmitgliedern – António Dinis da Cruz e Silva (*Elpino Nonacriense*), Manuel Nicolau Esteves Negrão (*Almeno Sincero*) und Teotónio Gomes de Carvalho (*Tirse Minto*) – sind bis heute 28 weitere Namen bekannt, unter denen sich auch die Namen der vier Literaten befinden, die zusammen mit Cruz e Silva die Gruppe

der wichtigsten Mitglieder ausmachen und deren Werke größtenteils erhalten sind: Francisco José Freire (*Cândido Lusitano*), die beiden Lyriker Pedro Joaquim António Correia Garção (*Corydon Erimanteu*) und Domingos dos Reis Quita (*Alcino Micénio*) sowie Manuel de Figueiredo (*Lcidas Cíntio*), der als einziger Arkadier in erster Linie Theater verfasst hat (Palma-Ferreira 1982: 92).

Unter der Federführung Cruz e Silvas regelten die Gründer der *Arcádia Lusitana* die Mitgliederzusammensetzung und -struktur der Akademie sowie deren Arbeitsweise in ausführlichen Statuten (Vorbemerkungen und 20 Kapitel), die sich in erster Linie an den Statuten der *Arcadia di Roma* orientierten (Garção 1982, II: 231-247).

In den Vorbemerkungen wird die neue Assoziation in die lange europäische Tradition der Akademien eingereiht. Damit werden ihre Absichten und Ziele festgelegt. Es soll im virtuosen Wettstreit miteinander Altes verbessert und Neues entdeckt werden. Dies sei aber nur dann möglich, wenn sich mehrere Gelehrte gleichzeitig mit demselben Gegenstand oder Thema beschäftigten und sich über ihre Probleme und Erkenntnisse austauschten (Garção 1982, II: 231-234).

Um die angestrebte Einfachheit zu erreichen, wird die Fiktion eines neuen Arkadiens geschaffen, jener von Hirten geprägten griechischen Landschaft südlich des Peloponnes, die im Topos des *locus amoenus* ihren literarischen Niederschlag fand und seit der Antike als Inbegriff der idealen Landschaft gilt. Im ersten Kapitel der Statuten erhält die Akademie deshalb den Namen "Arcádia". Der Versammlungsort wird "Monte Ménalo" genannt. Die Akademiemitglieder sollen sich wie Arkadier verhalten und unter einem Pseudonym auftreten und arbeiten, das der imaginierten Hirtengesellschaft entspricht. Auf diese Weise werden gleichzeitig die eventuell bestehenden sozialen Unterschiede zwischen den Mitgliedern ausgeglichen (Garção 1982, II: 234; Stegagno Picchio 1982: 258).

In diesen ersten Abschnitten der Statuten der *Arcádia* zeigt sich, dass die Gründer eine Dichterakademie einrichten wollten, der die grundlegenden Ideale der Aufklärung und der literarischen Klassizismus als Basis dienten: Einfachheit, *bon goût*, eine annähernd wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Literatur durch gleichberechtigte Akademiemitglieder, der Rückgriff auf Antike und Renaissance unter Umgehung des Barock.

Mit den Statuten war die Arbeitsweise innerhalb der *Arcádia* minutiös festgelegt. Inwieweit diese Regeln und Anweisungen das alltägliche Vorgehen der Mitglieder in den Sitzungen der Dichterakademie beeinflussten, kann heute jedoch nur schwer rekonstruiert werden, da bis auf ganz wenige Ausnahmen alle diesbezüglichen Aufzeichnungen verloren sind. Die tatsächlichen Abläufe der Akademiesitzungen bleiben also unklar, doch setzt man die detaillierten Regeln der Statuten und einzelne Aussagen der Mitglieder in Zusammenhang, lassen sich leicht Gründe für das Auseinanderbrechen der Akademie aufzeigen (Palma-Ferreira 1982: 96).

Die die Arbeit der *Arcádia* streng reglementierenden Statuten waren von Cruz e Silva sicherlich deshalb aufgestellt und von den Gründungsmitgliedern verabschiedet worden, um die Aufgaben gerecht auf alle Mitglieder zu verteilen. Es war jeder Arkadier turnusmäßig mit Aufgaben der Geschäftsordnung befasst, jeder

hatte jedoch genügend Zeit für seine literarische Tätigkeit. Wurden die Statuten eingehalten, waren alle Mitglieder gleichberechtigt und niemand konnte benachteiligt werden.

Dieses Ideal war jedoch schon von Anfang an nur schwer erfüllbar und man war sich in der *Arcádia* dieser Problematik bewusst. So sah sich der eigentliche Motor der *Arcádia*, Correia Garção, in seinen verschiedenen *Dissertações* und *Orações*, die er zwischen 1758 und 1762 bei den Zusammenkünften der Akademie hielt, immer wieder zu eindeutigen Appellen gezwungen, in denen er die Akademiemitglieder sowohl an die Einhaltung der Statuten und der vereinbarten Dichtungsregeln sowie die Vorteile und Notwendigkeit der Zensur erinnert als auch den augenscheinlichen Mangel an Kritikfähigkeit thematisiert. Handelt es sich bei den ersten Vorträgen um teilweise flammende Versuche, die Akademie und ihre Ideale zu retten, zeigt sich im Verlaufe der Zeit immer stärker eine gewisse Resignation und Desillusionierung in den *Orações*. Die Streitigkeiten und das Desinteresse der Akademiemitglieder waren Anfang der sechziger Jahre schließlich so groß, dass selbst Correia Garção den Kampf um den Zusammenhalt und die Erklärung der Bedeutung der Statuten der Akademie immer mehr aufgab (Garção 1982, II: 149-155, 181-219).

Es waren also die eigentlich positiv intendierten Zensurregelungen und die Verpflichtung der Arkadier, die eigene künstlerische Freiheit den klassizistischen bzw. arkadischen Grundprinzipien von Stil, Form und Inhalt zu unterwerfen, die zu Zerwürfnissen zwischen den Akademiemitgliedern und letztlich zur Auflösung der Akademie führten.

Aus heutiger Perspektive handelt es sich dabei um einen wenig verwunderlichen und logischen Vorgang. Interessant ist dieser Umstand jedoch, wenn man die *Arcádia Lusitana* mit anderen Akademien im 18. Jahrhundert vergleicht, die in anderen Ländern existierten oder sich anderen Künsten widmeten. In der *Arcadia di Roma*, dem direkten Vorbild der portugiesischen *Arcádia*, kam es zum Beispiel auch zu einer inhaltlich motivierten Spaltung in zwei Lager, doch bedeutete die Trennung nicht das endgültige Auseinanderbrechen. Vielmehr existierten beide Lager über fast ein Jahrhundert weiter und breiteten sich sogar mit zahlreichen "Filialen" über ganz Italien aus. Zahlreiche weitere Beispiele für Akademien, deren Mitglieder teilweise schwerwiegende inhaltliche Auseinandersetzungen führten, lassen sich auch sehr leicht in Frankreich finden (z.B. die *Académie des Beaux-Arts*, die immer wieder Künstler, die nicht den Regeln entsprechend malten, nicht zu ihren Ausstellungen zuließ). Doch auch hier führten diese Differenzen nicht zur Auflösung der Akademien. Schließlich galt im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, dem Beobachten und Aufstellen von Regeln besonders in den Naturwissenschaften, aber auch in den Künsten, die Hauptaufmerksamkeit der Gebildeten und Literaten. Diese in der Theorie festgelegten Regeln bildeten dann das Handlungsgerüst für die Praxis der Akademiemitglieder, was – besonders in Frankreich – zur Ausbildung der akademischen Kunst führte, die sich keineswegs durch schlechte Qualität auszeichnete. Das Ausbrechen aus diesem Regelkanon erfolgte eigentlich erst im 19. Jahrhundert, in der Romantik, als die Individualisierung der

Persönlichkeit und damit die Fantasie und die künstlerische Freiheit in den Vordergrund rückten (Müller 2007: 20-23, 41-48).

Dass das Auseinanderbrechen und die endgültige Auflösung der *Arcádia Lusitana* auf deren eigene, in den Statuten festgelegte Handlungsweisen im akademischen Alltag und auf die strenge stilistische, formale und inhaltliche Reglementierung einerseits und andererseits auf die mangelnde Kritikfähigkeit und die fehlende Bereitschaft der portugiesischen Arkadier, sich diesen Regeln zu unterwerfen, zurückzuführen ist, zeigt, wie groß der Drang zur Erneuerung auf literarischem Gebiet unter den Literaten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war. Zum einen bedurften sie der in Portugal neuen klassizistischen Dichtungskonzeption als Basis, um die Literatur endgültig aus dem barocken spanischen Einfluss lösen zu können. Zum anderen war das damit verbundene "Korsett" aus strengen poetologischen, aber auch aus dichtungspraktischen Regeln den Literaten der Zeit bereits zu eng und sie strebten immer mehr nach künstlerischer Freiheit und Individualität. Die *Arcádia Lusitana* war also eine Mischung aus einer regelgerechten, klassizistischen Dichterakademie und einem Zusammenschluss von Dichterpersönlichkeiten, die an einer stetigen Weiterentwicklung der portugiesischen Dichtungskonzeption interessiert waren und sich nicht mit der klassizistischen Regelpoetik zufrieden geben wollten. Vor dem Hintergrund ihrer Gründung, ihrer Existenz und ihrer Auflösung kann sie also als Gradmesser und Indikator für den Übergang vom Barock zum Klassizismus und vom Klassizismus zur (Vor-)Romantik in Portugal bezeichnet werden.

Literaturverzeichnis

- Boileau, Nicolas (o.J. [nach 1939]): *Arte Poética. Tradução do Conde de Ericeira*. Vorwort und Anmerkungen von José Pedro Machado. Lissabon.
- Castelo-Branco, Fernando (1974): "Significado cultural das Academias de Lisboa no século XVIII". In: *Bracara Augusta*, 28, 65-66, S. 31-57.
- Freire, Francisco Joseph (1977): *Arte Poética ou Regras da verdadeira poesia em geral*. Nachdruck der Ausgabe Lissabon 1759. Hildesheim/New York.
- Garção, Pedro Joaquim António Correia (21982): *Obras completas*. 2 Bde. Hrsg. von António José Saraiva. Lissabon.
- Martins, J. Cândido (2000): *Para uma Leitura da Poesia Neoclássica e Pré-Romântica*. Lissabon.
- Matias, Elze M. H. Vonk (1988): *As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII*. 12 Bde. Lissabon.
- Müller, Christoph (2007): *Die Arcádia Lusitana. Gescheitertes Experiment oder nachhaltiger Impuls*. Frankfurt am Main.
- Palma-Ferreira, João (1982): *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lissabon.
- Saraiva, António José (21982): "Introdução". In: Garção, Correia: *Obras completas*. 2 Bde. Hrsg. von António José Saraiva. Lissabon.
- Stegagno Picchio, Luciana (1982): "Garção théoricien de théâtre". In: Dies.: *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise: II, La prose et le théâtre*. Paris.
- Verney, Luís António (1949-1952): *Verdadeiro Método de Estudar*. 5 Bde. Ausgabe und Anmerkungen von António Salgado Júnior. Lissabon.
- Vieira, Padre António (1951-1954): *Obras Escolhidas*. Vorwort und Anmerkungen von António Sérgio und Hernâni Cidade. 12 Bde. Lissabon.

Anne Begeat-Neuschäfer

Gian Vincenzo Gravina und die *Arcádia Lusitana*

Resumo: Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), erudito e jurista oriundo de Nápoles e co-fundador da Arcádia em Roma, é considerado, na península ibérica, uma figura chave do Classicismo italiano e ajudou à criação e orientação da Arcádia Lusitana, através das suas reflexões estéticas e conselhos institucionais.

Até ao presente, a contribuição de Gravina para a resolução da *Querelle des Anciens et des Modernes* e a sua proximidade do livro *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) de Dominique Bouhours têm sido em grande parte subestimadas, uma vez que ainda não estão editados todos os seus manuscritos. Como texto principal é considerado o tratado em dois volumes *Della Ragione Poetica*, que foi publicado em 1708.

Depois de apresentar a evolução histórica da Literatura desde os gregos e romanos até aos italianos e ao Renascimento e de definir o seu decurso, que ele descreve como tendo períodos cíclicos de decadência, Gravina demonstra, na sua obra *Della Ragione Poetica*, que os poetas barrocos não reconheceram o contínuo desenvolvimento histórico e civilizacional e a existência, independente desse desenvolvimento, de valores culturais, humanistas, universais. Dessa forma, eles chegaram à concepção errónea de que a Poesia, para se tornar actual, se poderia libertar do postulado universal do *verosimil*. Em sua substituição, colocaram a poética do maravilhoso (*meraviglioso*) e do surpreendente (*stupor*), que reduz o conceito horaciano *aut delectare volunt aut prodesse* ao mero prazer estético. Gravina, pelo contrário, parte de um sistema de valores universais, o qual reclama que a relação com a realidade, que é apercebida como susceptível de ser alterada em termos civilizacionais, seja feita, sempre de novo, a partir de uma posição claramente definida, na representação artística. O corte com a tradição cultural e com o conceito do *verosimile*, através de autores como Tasso, Guarini e Marino significa para Gravina, não uma partida para novos horizontes, mas sim uma fuga para a arbitrariedade e a autoprojecção. Daí que, em relação à Literatura, ele parte de um desenvolvimento cíclico, dentro do qual um crescente distanciamento do conceito de *verosimile* leva à decadência da arte. A verdadeira renovação da Arte consiste, pelo contrário, na elaboração de conhecimentos científicos aplicados ao conceito de realidade, que se reflectirá artisticamente sobre o *verosimile*, o qual permanece como categoria. Desta maneira, a Arte, na visão platónica, pode atingir formas de conhecimento que permanecem vedadas à Ciência. Os pensamentos de Gravina em *Della Ragione Poetica* orientam-se essencialmente para a compatibilidade dos dois suportes do pensamento que permitem a existência de saber e conhecimento, nomeadamente a *scienza* e a *poesia*.

Devido a estas reflexões fundamentais, que deixam reconhecer Gravina como um precursor de Immanuel Kant, a influência de Gravina sobre a Arcádia Lusitana foi duradoira.

Der aus Neapel stammende Gelehrte, Staats- und Kirchenrechtler sowie Dichter Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), Zeitgenosse Giambattista Vicos (1668-1744), Mitbegründer der Arcadia in Rom und Ziehvater Pietro Trapassis, des späteren Metastasio (1698-1782), gilt als Schlüsselfigur für den klassizistischen italieni-

schen Einfluss in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf der iberischen Halbinsel. In Rom war er insbesondere mit dem spanischen Kleriker Emmanuel Martin befreundet, der ihn zum Studium der griechischen und lateinischen Klassiker angehalten haben soll (San Mauro 2002, LVIII: 756).¹ Der Sprachgelehrte und Jurist Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781), unter anderem Verfasser einer *Oración sobre la Elocuencia española* (1727), einer Sprachgeschichte (1737: *Orígenes de la lengua española*) und einer *Retórica* (1757) sowie der ersten Biographie über Cervantes (1738: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*) bezeichnete sich als sein Schüler (Nikitinski 2004: 24). Gravina war mit seinen ästhetischen wie dramatischen Schriften von erheblicher Bedeutung für die Gründung und Ausrichtung der *Arcádia Lusitana*. Wie seine arkadischen Kollegen Crescimbeni und Muratori nahm er Einfluss auf Ignacio de Luzán (1702-1754), der mit Vico befreundet war und Metastasio übersetzte, sowie auf Francisco José Freire (Cândido Lusitano) (1719-1773) und dessen *Reflexões sobre a lingua portuguesa*. Gravina wurde mit seiner ästhetischen Theorie in Portugal stärker als sein Zeitgenosse und Kontrahent Giovan Maria Crescimbeni (1663-1728), dem ersten *Custode generale* der Arcadia und Autor der *Istoria della volgar poesia* (1698), rezipiert, mit dem er sich 1711 zerstritt. Im Ansehen stand er gleichberechtigt neben dem Historiker und Historiographen der volkssprachlichen italienischen Literatur Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), der 1708 seine vielgelesenen *Riflessioni sopra il buon gusto* veröffentlichte.

Gravinas Wirken ist vielschichtig und vollzieht sich auf mehreren Ebenen: Er formulierte eine neue ästhetische Philosophie, die bis heute häufig als eine rückwärtsgewandte Theorie des Übergangs zur Moderne gedeutet wird und nicht als ihr philosophischer Vorentwurf, welcher den Gegenstand der humanistischen Studien mit dem empirischen Erkenntnisfortschritt der Naturwissenschaften verbinden wollte.² Er galt als enzyklopädisch gelehrte Ausnahmeerscheinung des seiner Zeit zugewandten Intellektuellen, der aufgrund seiner überragenden Kenntnis und Beherrschung der griechischen und lateinischen klassischen Literatur von seinen Zeitgenossen als einer der letzten europäischen Humanisten angesehen wurde ("Gravina" 1949, XVIII: Sp. 769).³ Zudem verfasste er den überwiegenden Teil seines Werkes auf Latein. Darüber hinaus entwarf er als Jurist die institutionellen Grundlagen der Arcadia in Rom, die später als Vorbild für die *Arcádia Lusitana* dienten. So redigierte er 1696 auch die *XII Tavole*, die zehn Statuten auf 12 Tafeln *Pro legibus Arcadum*, gründete allerdings 1711 eine eigene Sozietät, die *Accademia dei Quirini*, die sich freilich nach seinem Tod auflöste und deren Mitglieder dann in den Schoß der Arcadia zurückkehrten. Auch er selbst wurde postum ehrenvoll in die Arcadia zurückgeholt.

Die Arcadia, deren Name eine Anspielung auf Jacopo Sannazaros (ca. 1456-1530) gleichnamiges Hauptwerk, das zwischen 1481 und 1596 entstand, darstellte,

1 Emmanuel Martin ist in den einschlägigen Nachschlagewerken nicht auffindbar.

2 Siehe dazu "Gravina" (1949, XVIII: Sp. 769): "G. fosse, più che altro, un assimilatore, un chiarificatore e un divulgatore, privo d'una grande idea propria da far trionfare".

3 Seine Wirkung auf Locke, Montesquieu und Rousseau wird rühmend hervorgehoben.

wurde am 15. Oktober 1690 mit 14 Literaten im Garten der reformierten Minoritenbrüder von San Pietro in Montorio in Rom gegründet. Zahlreiche Gesprächskreise, sogenannte *Conversazioni*, bekämpften die barocken Auswüchse und suchten den allgemeinen kulturellen Niedergang der Hauptstadt durch enge Abstimmung mit der päpstlichen Kurie abzuwenden. Gravina hatte schon vor seiner Übersiedlung nach Rom einer neuplatonisch ausgerichteten Gelehrtenvereinigung in Neapel, der *Luce Universale*, angehört. In Rom schloss er sich dem Kreis um den aus Turin gebürtigen Abt Paolo Coardi an, in dem er auch Crescimbeni begegnete, der seinerseits Mitglied in der 1674 von Christina von Schweden ins Leben gerufenen *Accademia Reale* war und dort als „omnipresente ispiratore del antibarrocchismo controriformistico romano“ das Wort führte (Compagnino/Nicastro/Savoca 1973: 47). Gravina seinerseits besuchte auch den Kreis um den Anwalt Vincenzo Leoni. Die Arcadia führte nach dem Tode Christinas von Schweden (1689) diese drei *Conversazioni* zusammen („Arcadia“ 1949, IV: Sp. 8) und machte sich zum erklärten gemeinsamen Ziel

[di] ristorare la poesia italiana, mandata quasi e a soquadro dalle barbarie dell' ultimo secolo, d'exterminare il cattivo gusto, e procurare che più non avesse a risorgere, perseguitandolo continuamente ovunque si annidasse e nelle ville più ignote o impensate („Arcadia“ 1949, IV: Sp. 8).

Sie setzte sich damit deutlich von der Form des freien humanistischen Zusammenschlusses ab und gab ihrer Vereinigung präzise Aufgaben und ein klares Profil. An die Stelle des gelehrten humanistischen Kreises, der sich in Muße und im freien Dialog neue Einsichten in Gesamtzusammenhängen erschloss, trat in der Arcadia ein modernes, geradezu verbürgerlichtes Verständnis der Institution, in der genau beschriebene Kompetenzen professionell von erfahrenen und anerkannten Mitgliedern ausgeübt werden sollten. Im Wesentlichen setzte sie unter Crescimbenis Einfluss auf eine Erneuerung der Lyrik: Zu ihren Musterautoren erhob sie aus der Antike Pindar und Anacreon sowie Francesco Petrarca (1304-1374) und Gabriello Chiabrera (1552-1638) in der Moderne (Knapp 1998: 233f.). Der Gründungstext der Arcadia, den Crescimbeni verfasst hatte, legte die Zielsetzungen im Einzelnen fest. Es ging

- um eine Neuausrichtung des ästhetischen Geschmacks und damit um die Ausrichtung und Normierung einer veränderten Literatur und Kultur;
- um die Selbstverständigung der Intellektuellen;
- um die Wirkung dieser Institution im Staat;
- um die Schaffung einer kulturellen Führungsschicht;
- um die Verknüpfung kultureller, sozialer und ethischer Ziele;
- und um die Bedeutung dieser nationalen Institution als Instrument in einer gesamtitalienischen Öffentlichkeit mit veränderten Kommunikationsformen.

Tatsächlich waren unter den Gründungsmitgliedern, die in der Mehrzahl aus Süditalien stammten, auch Turiner, Genuesen und Toskaner, sodass der Prozess der Meinungsbildung als repräsentativ für ganz Italien angesehen werden durfte: „L'Arcadia contribuì ad avvicinare le varie regioni italiane, come a nivellare le

differenze delle varie classi sociali, uguali tutte dinanzi alla siringa di Pan, insegna dell'accademia" ("Arcadia" 1949, IV: Sp. 8). So setzte sich die Vereinigung der Gelehrten und Dichter in Rom zu zwei Dritteln aus Adligen und zu einem Drittel aus Bürgern zusammen und beanspruchte die Vermittlung ihrer Arbeitsergebnisse an ganz Italien, weil sie die sozialen Schichten, wenn man Adel (20,7%) und Klerus (35,2%) zusammennahm, in ihrem Verhältnis zum Bürgertum (46,1%) etwa proportional widerspiegelte. Vergleicht man die Zusammensetzung der Mitglieder in der ersten Periode (1690-1710), der auch Gravina angehörte, mit der zweiten (1711-1728), so ist eine Zunahme von Mitgliedern aus Klerus und Adel festzustellen. Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Arcadia aus ihrer Zusammensetzung nach Stand und Region berechtigt das Selbstbewusstsein nährte, sie repräsentiere die "Repubblica delle Lettere" ("Arcadia" 1949, IV: Sp. 9). Von Anfang an bestand aber einer ihrer Konfliktherde in der unterschiedlichen Bindung an die römische Kurie, welche die Herausbildung des neuen (nationalen) Geschmacks gleichsam unter Kuratel stellen wollte und dafür in Crescimbeni einen willigen Handlanger fand,⁴ während Gravina aus einer stärker laizistisch geprägten Hofkultur in Neapel den Akzent auf den Prozess der gemeinschaftlichen Durchbildung und die Konsensfindung kultureller Grundwerte legte. Aus dieser Perspektive waren Homer und Dante, in der Renaissance dann Matteo Boiardo (1441-1494) und Lodovico Ariosto (1474-1533) entscheidende Vorbilder, die Petrarca's alleinige Verehrung relativierten. Auch schien die Beschränkung auf die Lyrik unter diesem Gesichtspunkt nicht mehr gerechtfertigt: Ähnlich wie Maffei setzte Gravina auf die Erneuerung der Tragödie. Die *Arcadia Lusitana* sah sich in der Folge mit vergleichbaren Auseinandersetzungen konfrontiert.⁵

Auf dem Weg zur Herausbildung eines politischen und kulturellen Konsenses für eine nationale, moderne und bürgerliche Gesellschaft kam den Salons, Gazetten und Debattierclubs der Intellektuellen die wichtige Funktion der sozialen Durchmischung und Abstimmung zwischen Adel und Bürgertum zu. Die Ergebnisse der Sitzungen und Debatten wurden in Zeitungen an die Öffentlichkeit weitergegeben. So wurde 1710 das *Giornale dei Letterati* begründet, an dem der Gelehrte und Tragödiendichter Scipio Maffei (1675-1755) mitwirkte. Von 1737 bis 1740 erschienen unter seiner alleinigen Herausgabe die sechs Bände der *Osservazioni letterarie*. Der schnelle Erfolg gab der Arcadia in Rom recht: Schon bald erreichte sie die Zahl von 1.000 (korrespondierenden) Mitgliedern und gründete von 1699 an sogenannte Außenstellen, *colonie*, mit denen sie auch abgelegene Gebiete wie das Trentino erreichte. Selbst der portugiesische König D. Joao V. trat ihr 1725 bei und unterstützte ihre Tätigkeit durch großzügige Spenden.

4 Siehe dazu Sapegno (1988: 376): "L'Arcadia aveva così di fronte, nell'interpretazione crecimbeniana [...] due linee fondamentali di tradizione poetica a cui rifarsi nella posizione tipica di novità appoggiata sulla tradizione e sugli esempi: la linea petrarchesca con le 'innovazioni' del Di Costanzo, e la linea chiabresca, unica autorizzata nella direzione del classicismo [...]."

5 Siehe dazu Müller (2007). Insbesondere die Ausführungen zu Francisco José Freires Poetik, welche die Tragödie an herausragender Stelle behandelt (Müller 2007: 50f.).

Meinungsverschiedenheiten bestanden von Anfang an, es bildeten sich Flügel nach dem Vorbild der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die sich in ein anacreontisches und in ein petrakistisches Lager schieden. 1709 verfasste Crescimbeni eine gleichnamige *imitatio* des Hirtenromans von Sannazzaro, die zugleich als Geschichte der Arcadia gelesen werden sollte. 1712 erläuterte Gravina den Bruch, den er zusammen mit 30 Mitgliedern vollzog,⁶ in der Streitschrift *Della divisione d'Arcadia*, die er in einem Brief an Scipio Maffei kommentierte. Diesem widmete er wenig später auch die auf Latein verfasste *De disciplina poetarum*, die später ins Italienische übertragen wurde. Maffei hatte 1713 in Modena seine Tragödie "Merope" mit großem Erfolg aufführen lassen, die an Euripides anknüpfte, dessen gleichnamiges Werk verloren war. Er arbeitete mit Luigi Riccoboni (1675-1753), der als "Lelio" die Nouvelle Troupe Italienne nach Paris brachte, an einer umfassenden Erneuerung des italienischen Theaters; insbesondere die Tragödie sollte neue Impulse erhalten. Mit *Merope* beschloss Maffei zugleich auch die theoretische Debatte über die antiken Grundlagen der volkssprachlichen Tragödie, die das ganze 16. Jahrhundert über in Italien um den Vorrang des lateinischen oder des griechischen Einflusses geführt worden war. Maffeis Bemühungen um die Erneuerung des tragischen Genus als der vornehmsten nationalen Gattung, die insofern auch zur kulturellen Einigung Italiens beitragen sollte, fanden Eingang in das Werk Vittorio Alfieris (1749-1803), mit dem Italien sich nach einem Jahrhundert Verspätung auf Augenhöhe der Autoren des *siècle classique* sah.

Postum erschienen von Gravina *De governo civile di Roma* und *De romano imperio* (1828), in denen er in der Nachfolge Dante Alighieris (1265-1321) seine eigene moderne Vision des Universalreichs oder der Universalmonarchie erläuterte, deren einigendes Fundament in der kontinuierlichen Bewahrung und Weiterentwicklung des klassischen humanistischen Erbes liege. Als paradigmatisch für die Verehrung des Altertums darf Gravinas Würdigung der griechischen Dichtkunst in der Gestalt Homers angesehen werden. In der Vision einer radikalen Zugewandtheit zur Moderne, die sich zugleich auf die ununterbrochene Pflege der *studia humanitatis* und damit im Wesentlichen auf eine bewahrende und fortschreitende zivilisatorische Durchbildung der modernen Gesellschaften gründete, lag Gravinas Ansatz zur Überwindung der polemisch verhärteten Positionen in der *Querelle*.⁷

Im Kontext des europäischen Neoklassizismus war Gravinas philosophische Ausrichtung originell und sein institutioneller Einfluss weitreichend, weil er in humanistischer Tradition auf den ganzen Menschen und damit auf grundlegende

6 Der Bruch entsprang der Uneinigkeit zwischen Crescimbeni und Gravina, wie bei der Ämtervergabe zu verfahren sei, hatte aber tiefere Gründe in einer grundsätzlicheren Unterschiedlichkeit: Gravina vertrat die Auffassung, vor einer Wiederwahl sei nach kompetenten freiwilligen Novizen Ausschau zu halten.

7 Einen aufschlussreichen Überblick über die Deutung der wirkungsgeschichtlichen Implikationen der *Querelle* aus italienischer Sicht bietet der Artikel "Boileau" (1949: Sp. 288-290), in dem die französische Auseinandersetzung zwischen Modernen und Alten in den nationalistischen Wettstreit um die kulturelle Vorherrschaft in Europa zwischen Frankreich und Italien eingeordnet wird.

und ganzheitliche Veränderungen zielte. So war er neben Muratori und anderen Persönlichkeiten seiner Zeit auch an der von dem Rechtswissenschaftler Francesco d’Aguirre (1682-ca. 1753) – der von den Zeitgenossen als “uno dei più dotti uomini del [suo] tempo” angesehen wurde – (“Aguirre, Francesco” 1949, Bd. II, Sp. 13) initiierten Reform der Universität Turin beteiligt. Diese galt als das Herzstück der Modernisierungsbestrebungen, welche Vittorio Amedeo II. (1684-1730) einleitete, um eine europäische Verwaltungselite heranzuziehen. Sie mündete konsequent unter seinem Nachfolger Carlo Emanuele III. (1730-1773) mit der großen Reform von 1738 in die Verstaatlichung der öffentlichen Bildung⁸ und machte die Hauptstadt der Savoyer zum Zentrum der Moderne – eine Weichenstellung, die bis in unsere unmittelbare Gegenwart Nachwirkungen zeitigen sollte.

Bis heute wird Gravinas Beitrag an der Überwindung der *Querelle des Anciens et des Modernes* und seine Nähe zu Dominique Bouhours *Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit* (1687) in weiten Teilen unterschätzt, da noch immer nicht alle seine Schriften ediert vorliegen.

Ziel der nachfolgenden Betrachtung ist daher zunächst die Darstellung der ästhetischen Grundgedanken, wie sie erstmals im Kommentar zu Alessandro Guidis *Endimione* 1692 formuliert wurden. Gravina proklamierte hier die Befreiung der Dichtkunst aus der Willkür der Regeln und der Genera durch ihre Grundlegung in der “scienza poetica”, die ihr erlaubt, auf das unverstellte Vorbild der Griechen zurückzugreifen:

Felice in vero, e al pari degli antichi secoli chiaro ed illustre, si dee il nostro riputare, per l’ornamento e splendore che in lui su trasfonde dalle varie e mirabili dottrine; delle quali altre con lo scoprimento di nuove cose produconsi, altre che già eran cadute, risorgono; alter, che furon lungo tempo da tenebrosa ignoranza adumbrate, felicement si avelano. [...] In parte di tanto bene dovrebbe anche esser chiamata la scienza poetica; perché quantunque per numero e perfezione di poetici componimenti finora prodotti sia tal mestiero a sì sublime segno condotto, che si è reso già sicuro, ed ha potuto liberamente scampare dall’oltraggio che potea recargli la corruttela ed il vizio, da cui nel principio di questo secolo gli era per opra di alcuni minacciata ruina; nondimeno la ragione intrinseca de’ movimenti, colori ed affetti poetici, e la vera scienza di questa facoltà o non è intera per non avere gli antichi osservatori con la lor arte abbracciato l’ampio seno di essa, o perché que che i greci filosofi hanno avvertito e ridotto a vere cagioni, caduto nelle mani d’alcuni retori, sofisti, grammatici e critici scarsi di disdegno, e di animo digiuno ed angusto, è stato da loro contaminato e guasto: avendo essi delle scientifiche riflessioni fatte da’ filosofi sopra gli esempi particolari formate, contro la mente de’ filosofi stessi primi e veri insegnanti di esse, leggi universali, e tessuto con quei miserabili precetti infelici legami a quelgl’ingegni che non osano uscir dai termini prescritti, e non ardiscono ergere il volo alle scienze, né sanno spaziare per entro le cose con la scrota della filosofica ragione (Gravina 1857: 249; Sapegno 1988: 379f.).

8 Siehe dazu Navire (2008: 102): “L’università torinese si trovava alla fine del XVII secolo in una crisi gravissima.” Nach der Bestandsaufnahme und der Errichtung neuer Universitätsgebäude dann 1738 die grundlegende Reform der Vereinheitlichung der Ausbildung und der Schaffung neuer Studiengänge (Navire 2008: 118ff.): “Con queste iniziative Torino prese a modificare la caratteristica tradizionale di città militare, fondata sulla celebre Scuola di artiglieria, per divenire un nuovo attivo centro culturale.”

Diese Überlegungen nahm er in den beiden Hauptschriften, der 1696 veröffentlichten *Delle antiche favole* und der 1708 in Leipzig erschienenen *Della Ragion poetica libri due*, wieder auf. Die beiden Bücher der *Ragione Poetica* wurden begeistert rezipiert und 1756, im Gründungsjahr der *Arcádia Lusitana*, ins Französische übersetzt. Sie werden in Beziehung gestellt zu seiner Bewertung der Tragödie, die nicht nur aus der Theorie, sondern auch aus der Praxis erfolgte, da er selbst 1712 in Neapel fünf eigene Tragödien unter dem Titel *Tragedie cinque* veröffentlicht hatte. In einem zweiten Schritt werden aus diesem Umriss der Grundpositionen die Folgerungen für die Rezeption in Portugal abgeleitet.

Es liegt in der Natur dieser Vorgehensweise, dass insbesondere der zweite Teil meiner Ausführungen skizzenhaft bleibt und durch präzisere Textvergleiche zu einem späteren Zeitpunkt ausgefüllt werden muss. Nur angedeutet werden kann aus den gleichen Gründen Gravinas Position im Unterschied zu der Giambattista Vicos, dessen Hauptwerk, *La Scienza nuova*, 1725 erschien.

Gravina wird der philosophischen Strömung des Rationalismus zugeordnet, die in Italien ambivalente Züge aufwies und stark der Rezeption von René Descartes (1596-1650) und Pierre Gassendis (1592-1655) verpflichtet war, indem sie eine kritische Einstellung gegenüber Institutionen und überlieferten Denkmustern induzierte. Ihnen zufolge sollte Politik ohne göttliche Rechte, Religion ohne Mysterium und Moral ohne Dogma ausgeübt werden. Durch seinen Vetter Gregorio Caloprese (1654-1715) war Gravina noch in Neapel mit diesen Denkern vertraut gemacht worden. Hierin begründete sich auch seine frühe Kritik an der jesuitischen Moral, die er in seiner Schrift *Hydra mystica sive de corruptia morali doctrina* (1691) dargelegt hatte. So öffnete sich die Philosophie einerseits zunehmend den Erkenntnissen und den Methoden der Naturwissenschaften. Andererseits war im italienischen Rationalismus aber auch eine gemäßigte restaurative Tendenz präsent, die in der römischen Kurie verbreitet war und für die Christina von Schweden stand. Diese Strömung setzte politisch wie kulturell auf eine allmählich herbeizuführende Einigung Italiens durch die Zurückdrängung der habsburgischen Vorherrschaft – zunächst der spanischen und seit 1707 der österreichischen – im Königreich Neapel, die in der Ästhetik mit einem gedämpften Klassizismus einhergehen sollte. Dieser hatte die Auswüchse des Barocks und des Manierismus zu überwinden. In diesem Zusammenhang standen seit Nicolas Boileaus *Art poétique* besonders Torquato Tasso (1544-1595), Battista Guarini (1538-1612) und Giambattista Marino (1569-1625) im Mittelpunkt der Kritik. Sie waren “die alten” gegenüber den “modernen” Franzosen.⁹ Mit Bouhours und Boileau will Gravina die Exzesse des Barock eindämmen und zu einer Erneuerung der Dichtung in der Wiederherstellung des guten Geschmacks zurückfinden. Zugleich will er aber auch den Ausgangs-

9 Siehe dazu Piccolomini (1984: 34): “Ma l’aspetto antiitaliano della ‘querelle’ si basava anche su un altro equivoco: nella ‘querelle’ i ‘moderni’ sono i francesi e gli ‘antichi’ gli italiani; ma degli autori italiani quelli che da Boileau vengono usati a simboleggiare i vizi di tutta la letteratura italiana non sono i ‘classici’ dell’aureo Trecento, sono bensì i tardo cinquecentisti e i seicentisti, [...] cioè gli italiani moderni, proprio quelli che più du tutti soffrirono della scissione tra scienza e letteratura.”

punkt dieser Ausuferungen beheben, indem er die getrennten Bereiche von Literatur und Wissenschaft miteinander versöhnt und in Beziehung setzt. Dazu stützt er sich auf die Argumentation von Bouhours.¹⁰

Gravinas Rationalismus und seine (unzeitgemäße) Bindung an Dantes Grundvisionen führten zu seiner komplexen und häufig missverstandenen Position, die Kultur und Politik, Philosophie, Moral und Nation gedanklich verbinden wollte. Aus heutiger Sicht fasst Manfredi Piccolomini den Forschungsstand zu Gravinas Bedeutung zusammen, wenn er formuliert: “[S]e ancora oggi Gravina interessa la storia della letteratura, interessa in qualità di teorico e filosofo dell’estetica, non in quanto poeta o autore teatrale” (Piccolomini 1984: 31).

In *Della Ragione Poetica* stellt Gravina die Entwicklung der Literatur von den Griechen über die Römer zu den Italienern bis in die Renaissance dar und bestimmt ihre Perioden als sich zyklisch wiederholende Zeiten der Dekadenz. Er weist darin nach, dass die barocken Dichter die fortschreitende zivilisatorische geschichtliche Entwicklung und das in ihr davon unabhängige Bestehen universeller kultureller, humanistischer Werte nicht erkannt haben. Sie sind daher zu der irrigen Auffassung gelangt, die Dichtung könne sich, um zeitgemäß zu sein, vom universell gültigen Postulat des *verosimile* (häufig unzureichend als “das Wahrscheinliche” übersetzt) lösen. An seine Stelle setzten sie die Poetik des Wunderbaren (*meraviglioso*) und der Verblüffung (*stupor*), welche das horazische *aut delectare volunt aut prodesse* auf den bloßen ästhetischen Genuss (*diletto*) verkürzt. Gravina geht hingegen von einem universal gültigen Wertesystem aus. Dieses bestimmt das Verhältnis des Dichters zur zivilisatorisch veränderbar erfahrenen Realität von einem klar umrissenen Standort aus und verlangt immer wieder neu die künstlerische Darstellung unter dem Postulat des *verosimile*, welches eine wahrhaftige Aussage über die Wirklichkeit fordert. Der Bruch mit der kulturellen Tradition und mit dem Konzept des *verosimile* durch Autoren wie Tasso, Guarini und Marino bedeutet in Gravinas Augen daher nicht Aufbruch zu neuen Ufern, sondern Flucht in Beliebigkeit und ausschließliche Selbstdarstellung. Insofern geht er für die Literatur von einer zyklischen Entwicklung aus, innerhalb der eine zunehmende Entfernung vom Begriff des *verosimile* zum Niedergang der Kunst führt. Häufig korreliert diese Dekadenz mit Zeiten politischen Niedergangs. Die wirkliche Erneuerung der Kunst (und implizit somit eine politische und/oder nationale gesellschaftliche Renaissance) besteht hingegen in der Verarbeitung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in die Auffassung von der Natur und in den Begriff des *verosimile* selbst, der seinerseits als Kategorie Gültigkeit behält. Insofern zielen Gravinas Gedanken in *Della Ragione Poetica* wesentlich auf die Vereinbarkeit der beiden Eckpfeiler des Denkens, die Wissen und Erkenntnis ermöglichen, um *scienza* und *poesia*. *Scienza* umfasst das naturwissenschaftliche, rationale Vorgehen zur Erkenntnisgewinnung, die progressiv und linear angelegt ist und sich auf eine empirische Grundlage stützt. Sie

10 Siehe dazu Piccolomini (1984: 37) mit den entsprechenden Belegstellen bei Bouhours sowie Piccolomini (1984: 38): “La poesia quindi per Bouhours, pur essendo una descrizione della realtà, diventa una metafora di essa quando si attiene al sistema narrativo che le è stato consegnato dalla tradizione.”

steht in einem mimetisch-mechanischen Verhältnis zur *natura*, welche das Material für den Erkenntnisprozess bereitstellt. Im Fortgang des Erkennens werden die Geheimnisse der Natur enträtselt und in nachvollziehbare Gesetzmäßigkeiten übersetzt, aus denen sich allmählich eine rationale Ordnung der Schöpfung erschließt. Auch die Dichtkunst gewinnt ihren Gegenstand im Wesentlichen aus der Natur und auch sie sucht sich ihr nachbildend zu nähern, indem sie die aus der Natur gewonnenen Anschauungen und Einsichten übersetzt. In diesen Aspekten gleichen sich die beiden Pole des Denkens. Allerdings hat die Dichtung – “la poesia, una maga, ma salutare, ed un delirio, che sgombra le pazzie” (Gravina 1992: 11) – nicht zum Ziel, den planvollen und rationalen Gang der Schöpfung in empirisch belegten Gesetzmäßigkeiten zu erfassen. Ihr Modus der Wahrnehmung ist das *verosimile*, mittels dessen sie die *immagine vera* der Natur allerdings nicht plastisch nachbildet, sondern in einem nicht gegenständlichen Material, den Worten und der Rede, erschafft, um diese Wahrheiten auch den einfachen Schichten verständlich zu machen. So heißt es in der berühmten Stelle in *Della Ragione poetica*:

Per lo che la favola è l'essere delle cose trasformato in geni umani; ed è la verità travestita in sembianza popolare perché il poeta dà corpo ai concetti, e con l'animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini visibili le contemplazioni eccitate dalla filosofia síché egli è trasformatore e produttore, dal qual mestiero ottenne il suo nome (Gravina 1992: 16).

Nach Gravinas Auffassung ist damit jede poetische Rede über etwas, gerade wenn sie sich dem *verosimile* verpflichtet, eine Rede in *vesta finta*, d.h. eine Rede *in modo falso=finto*. Der Kern des Begriffes vom *verosimile* zielt jedoch gerade auf den Unterschied zwischen wahr und falsch. Falsch ist nicht das Vorgestellte, in der Kunst Erdachte, sondern das, was nicht der Erkenntnis der Wahrheit dient. Wenn “wahr” und “falsch” an der wahrhaftigen Erkenntnis der Natur mittels der ästhetischen Kategorie des *verosimile* gemessen werden sollen, wird erkennbar, dass auf der Ebene des Materials, das zur Formulierung des Erkannten verwandt wird, der Figur der Allegorie, des Symbols oder der Metapher, in welche die gewonnene Anschauung übersetzt wird, entscheidende Bedeutung beikommt. Jede poetische Rede über die Natur ist dann allegorische oder symbolische Rede. Sie ist nur ein *simile* und kann die Natur nicht realistisch simultan abbilden oder gar widerspiegeln.

Es wird jedoch zugleich auch deutlich, dass die dichterische Nähe zur Natur sich, um sich im Rahmen des *vero* zu bewegen, auf den linear fortschreitenden Prozess der empirischen Verifikation stützen muss. Insofern ist die *scienza* der Annäherung an die Natur durch die *poesia* komplementär. Die *poesia* wird durch die *scienza* gehalten und das Verhältnis, in dem beide zueinander stehen, ist ein sich im Verlauf der Geschichte wandelndes. Die *poesia* gewinnt ihre Einsicht nicht aus der Empirie, sondern aus der Schau im Sinne Platons. Die Schau vollzieht sich nicht linear, sondern sprunghaft, wechselnd und immer auf einen Punkt ganzheitlicher Erkenntnis bezogen. Daher kann die Schau die Dichtkunst überwältigen und sie auf diese Weise sich selbst entheben, sie in einer Verzückung fortreißen, deren sprachlicher Niederschlag eine Lösung aus allen sprachlichen, literarischen und

kulturellen Bindungen bewirken könnte. Deshalb verläuft auch die Geschichte der Entwicklung der Dichtkunst intrinsisch nicht progressiv, sondern zyklisch. Sie kann Moden, Vorlieben, Strömungen oder Denkmustern folgend sich einzelnen Abschnitten ihres Verlaufs näher oder ferner fühlen. Um also den Kompass des *verosimile* nicht zu verlieren, bedarf die Dichtkunst der Kenntnis und Beherrschung ihrer eigenen Geschichte und ihrer eigenen Tradition. Nur fest im humanistischen Fundament des klassischen Altertums und seiner kontinuierlichen Fortentwicklung in der Moderne – Dante ist hier das Vorbild *in assoluto* – vermag die Dichtung sich vor sich selbst zu schützen und in dieser Mäßigung ihre Schau zum Wohl der Allgemeinheit in den Fortgang der Menschheitsgeschichte einzubringen. Sie kann dann, recht verstanden, zum Vordenker der *scienza* und zum Motor der Herausbildung eines neuen Gemeinwesens werden. Gravina rehabilitiert mit seinen Überlegungen die Dichtung im Zeitalter der Naturwissenschaften und er begegnet im Vorfeld engstirnigen Verfechtern eines *bon sens* und eines mechanistisch imitierenden Rationalismus (darin zielt er auf Boileau und dessen Spitzen gegen die italienische Literatur), die den Enthusiasmus des kreativen dichterischen Schauens zunichte machen. Den italienischen Dichtern, die in enger Verbundenheit zur griechisch-römischen Antike stehen, kommt daher eine besondere ästhetische wie gesellschaftliche Verantwortung in der vorbildlichen Weitergabe der *scienza poetica* zu.¹¹ So kann Gravina sein *Libro Secondo* mit dem 33. Kapitel beschließen, in dem er die Nutzenanwendung seines Traktates beschreibt:

Sin qui si è brevemente detto intorno alla vera idea della poesia, ed intorno alla ragione donde le poetiche regole, e le opere de' migliori autori provennero: parendo ciò lume bastante a condurre speditamente gl'ingegni per il corso di questi studij: affincbe per se medesimi possano da' Poeti rintracciar tanto la scienza delle cose universali e divine; quanto la cognizion de' costumi ed affetti; e delle cagioni, onde le umane operazioni son mosse: in modo che facendo de' Poeti buon' uso, e traendo da loro il più sano, ed utile sentimento, ed acquistando colla consuetudine loro copia, e facilità d'espressione; possano gli uomini diventar eloquenti nella prosa, e ne' discorsi familiari, per giovare tanto alle private cose, quanto alle pubbliche. Imperciocchè le dottrine, e le locuzioni riscaldate dentro la poetica fantasia, ed indi tramandate penetrano più altamente, e con più vigour negli intelletti, li quali da simil calore agitate più efficacemente riscaldano, e muovono che secco tratta: avendo al parere di Platone il furor poetico la medesima potestà, che la calamita. Poichè siccome questa a varj anelli de ferro la sua forza comunica; si anche il Poeta di calor divino agitato, agita chi da lui apprende: e questi col lume, e col fervore. Che ha dal Poeta appreso, come con lingua di fuoco riscalda l'ascoltante. Onde la fiamma da una mente sola uscita deriva, e trapassa per gl'intelletti di molti: li quali come a varj anelli dalla virtù divina d'un solo mirabilmente dipendono (Gravina 1992: 119).¹²

11 Siehe dazu auch die Schlussfolgerungen bei Sapegno (1988: 382): "E i poeti italiani in particolare, eredi della tradizione greca-latina, devono essere fedeli a quella lezione essenziale in cui è implicito anche (ben diversamente da una pedissequa imitazione di fatti e forme, da una semplice 'mascherata' all'antcia) l'esempio di come attraverso il mito, con il suo carattere mirabile e verosimile, sensibile e universale, deve essere espressa la natura umana nelle sue storiche condizioni e di come deve essere adempiuto lo stesso compito di fantastica e dilettevole persuasione ad azioni civili e morali, di illuminazione degli uomini."

12 In seinem grundlegenden Kommentar zu *Della Ragione Poetica* zieht Piccolomini (1984: 56) die Verbindungslinien von Gravina zur ästhetischen Philosophie Kants.

Gravinas ästhetische Überlegungen wurden, trotz seiner persönlichen Beziehungen in ganz Europa, nach seinem Tod rasch zu den starren und weniger ausgreifenden Auffassungen Crescimbenis und Muratoris gerechnet, gelten heute als “le esigenze più profonde del rinnovamento antibarocco” (Sapegno 1988: 384) und lieferten im Vorgriff Elemente für das Fundament der neoklassischen Poetik eines Ugo Foscolo (1778-1827) und eines Almeida Garrett (1799-1854) und damit zugleich Ansätze für einen lange anhaltenden italienisch-portugiesischen Dialog, welcher der sorgfältigen Aufarbeitung bedarf. Eingebettet in einen komplexen zeitgeschichtlichen und in der ästhetischen Debatte selbst widersprüchlichen Kontext wurden sie auch in der *Arcádia Lusitana* in zum Teil einander widerstreitenden Strömungen rezipiert und haben auf diese Weise zur institutionellen Selbstaflösung der portugiesischen *Arcádia* beigetragen. Gravinas strenger universalistischer Ansatz kam am reinsten bei António Dinis da Cruz e Silva (Elpino Nonacriense) (1731-1799) und bei Pedro Joaquim António Correia Garção (Corydon Erimanteu) (1724-1772) zum Tragen. Cruz e Silva hatte wie Gravina eine juristische Ausbildung und war als Richter tätig; er verlieh der *Arcádia Lusitana* das institutionelle Gerüst und galt als Integrationsfigur (Müller 2007: 27ff.). Correia Garção stand für die konsequente antibarocke Ästhetik auf der Grundlage solider Kenntnis der antiken Autoren. Aber auch in der Fokussierung auf die moderne (nationale) Tragödie – in Italien beispielhaft bei Vittorio Alfieri (1749-1803) – und in der portugiesischen Auseinandersetzung mit der *Querelle des Anciens et des Modernes*, wie sie Francisco José Freire auch in seiner Übersetzung von Racines *Athalie* (1762) am literarischen Text vertrat, wirkten Gravinas Anstöße weiter. Gravinas Postulat einer recht verstandenen doppelten Bindung der *poesia* an ihre eigene Tradition und an eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit der Realität, welche durchaus dem Fortschritt der *scienza* unterliegt, hat nichts von ihrer Aktualität verloren. So fern auf den ersten Blick der Gedanke liegen mag, diese Deutung der Realität unter die Voraussetzung grundlegender und beständiger humanistischer und zivilisatorischer Werte zu stellen, so sehr bietet sie der *poesia* in der Polis einen Wirkungskreis. Die über Bildung vermittelte und in der praktischen Ausübung geschulte Dichtung schafft einen Schutzwall gegen den Zerfall des Gemeinwesens und setzt ein Fundament gemeinsamer Werte gegen Formen des Niedergangs. In dieser Perspektive kommt auch der gemeinsamen Lektüre und Kritik in der *Arcádia Lusitana* eine übertragene Bedeutung für das Gemeinwesen zu. Ihre institutionelle Auflösung hat nicht verhindert, dass die Impulse zu einer europäischen Debatte gegeben waren und im 19. und 20. Jahrhundert fruchtbar werden konnten.

Literaturverzeichnis

- “Aguirre, Francesco” (1949): In: Treccani, Giovanni et al. (Hrsg.): *Enciclopedia Italiana. Edizione²1949*. Rom, Bd. II, Sp. 13.
- “Arcadia” (1949). In: Treccani, Giovanni et al. (Hrsg.): *Enciclopedia Italiana. Edizione²1949*. Rom, Bd. IV, Sp. 8-11.
- “Boileau” (1949). In: Treccani, Giovanni et al. (Hrsg.): *Enciclopedia Italiana. Edizione²1949*. Rom, Bd. VII, Sp. 288-290.
- Compagnino, Gaetano/Nicastro, Guido/Savoca, Giuseppe (1973): “Il Settecento. L’Arcadia e l’età delle riforme”. In: *Letteratura Italiana Laterza*. Bd. VI.1. Bari.
- Consoli, Domenico (1970): *Realtà e fantasia nel classicismo di Gian Vincenzo Gravina*. Milano.
- “Gravina” (1949). In: Treccani, Giovanni et al. (Hrsg.): *Enciclopedia Italiana. Edizione²1949*. Rom, Bd. XVIII, Sp. 768-769.
- Gravina, Gian Vincenzo (1857): “Discorso sopra L’‘Endimione’ del Guidi”. In: Ders.: *Prose di Gianvincenzo Gravina*. Hrsg. von Pietro Emiliani Guidici. Florenz.
- (1992): *Opere italiane. Della Ragione poetica e Della Tragedia*. Hrsg. von Francesco Folino. Veranlasst vom Centro Studi Gianvincenzo Gravina. Cosenza.
- Knapp, Volker (1998) (Hrsg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart.
- Lo Bianco, Rosalba (2001): *Gian Vincenzo Gravina e l’estetica del delirio*. Palermo.
- Müller, Christoph (2007): *Die Arcádia Lusitana. Gescheitertes Experiment oder nachhaltiger Impuls*. Berlin.
- Navire, Federico (2008): *Torino come centro di sviluppo culturale. Un contributo agli studi della civiltà italiana*. Als Dissertation der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen vorgelegte Schrift. Aachen (Manuskript).
- Nikitinski, Oleg (2004): *Gian Vincenzo Gravina nel contesto dell’Umanesimo europeo. Per una rivalutazione dell’immagine di Gravina*. Neapel.
- Piccolomini, Manfredi (1984): *Il pensiero estetico di Gianvincenzo Gravina*. Ravenna.
- San Mauro, Carla (2002): “Gian Vincenzo Gravina”. In: AAVV: *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Bd. 58. Rom, S. 756-764.
- Sapegno, Natalino (1988): “Il Settecento”. Neue, überarb. u. erw. Aufl. In: *Storia della letteratura Italiana*. Cechi, Emilio/Sapegno, Natalino (Direktoren). Mailand.
- Tiziana Carena (2001): *Critica della ragion poetica di Gian Vincenzo Gravina. L’immaginazione, la fantasia, il delirio e la verosimiglianza*. Mailand.
- Ulivi, Ferruccio (1977): “Gian Vincenzo Gravina”. In: *Letteratura italiana. I Minori*. Bd. III. Mailand, S. 1827-1842.

2. Textsorten

Elisabeth Hasse

Die Briefliteratur als Verbreitungsmedium aufgeklärten Gedankenguts in Spanien

Resumen: La literatura epistolar se presta para difundir ideas ilustradas porque la carta combina verosimilitud y ficcionalidad, individualismo y, en el momento de ser publicada, divulgación pública, lo que la predestina para transmitir ideas ilustradas.

En los siglos XVII y XVIII, viajar y escribir cartas gana importancia en la cultura de una burguesía naciente. El valor de entretenimiento de tales cartas lleva a que la forma epistolar también se utilice cada vez más en la literatura ficcional. Sobre todo en Inglaterra y Francia, las novelas epistolares -muchas de ellas escritas por mujeres- son muy populares en la época.

En España la situación parece ser algo diferente. Justamente la feminización de la literatura epistolar en combinación con una actitud hostil hacia influencias culturales extranjeras se consideran como razones para la (casi) inexistencia de la literatura epistolar en España. Sin embargo, estudios más recientes demuestran que existió tanto la recepción de las novelas epistolares extranjeras en traducción como la producción de tales obras en España. Ciertamente, la forma epistolar sirvió a varios de los autores más conocidos de la Ilustración española para expresar sus ideas como muestran los ejemplos de Mayans y Siscar, Feijóo o Jovellanos y sobre todo las *Cartas marruecas* de José de Cadalso. En ellas el autor se apoya por un lado claramente en los modelos extranjeros mientras por el otro se pone explícitamente en la tradición de crítica cultural española que ve iniciada con el Quijote de Cervantes. Así, Cadalso como los otros autores mencionados aprovecha la forma en boga para transmitir sus interpretaciones de y preocupaciones por la Ilustración en España.

1. Einleitung

Sowohl der Begriff "Brieffliteratur" als auch "Aufklärung" werden gemeinhin nicht unbedingt mit Spanien in Verbindung gebracht. Hier soll aber die Frage gestellt werden, inwiefern die tatsächlich von anderen europäischen Ländern ausgehende geistige Bewegung auch durch diese zeittypische Literaturform Eingang in die spanische Kultur gefunden hat. Dabei ist es zunächst wichtig, den Begriff der Brieffliteratur zu definieren. Bewusst wird nicht ausschließlich vom Briefroman gesprochen, da auch andere Formen epistolarer Schrift interessieren. Unter Brieffliteratur oder *literatura epistolar* sollen im Folgenden sämtliche schriftlichen Zeugnisse verstanden werden, die in Briefform veröffentlicht wurden. Dies können reale Korrespondenzen sein wie z.B. die Briefwechsel von Mayans y Siscar, Briefsteller mit ihren Modellbriefen, Traktate in Briefform, wie sie Feijóo in den *Cartas eruditas* verfasste, Reiseberichte wie die *Cartas* von Jovellanos oder Ponz ebenso wie offensichtlich fiktionale Briefromane, wie die *Cartas Marruecas* von José de Cadalso.

Allen diesen Varianten sind Merkmale gemeinsam, die mit dem realen Brief in Verbindung stehen. Sie erheben auch bei eindeutiger Fiktionalität Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Sie gehorchen gewissen formalen Regeln wie etwa der Anrede eines personalisierten Lesers, Abschiedsformeln und verschriftlichter Rede und erwecken auf diese Weise den Eindruck einer gewissen Privatheit. Den Inhalt eines realen Briefes kennen in den meisten Fällen nur Absender und Adressat, er ist also scheinbar stark individualisiert, was ihn für Außenstehende so lesenswert macht. Sobald außenstehende Leser hinzukommen, kann eine Korrespondenz (sei sie nun real oder nicht) zur Literatur werden.¹ Diese Verquickung von Wahrhaftigkeit und Fiktionalität, Individualismus und Öffentlichkeit macht die Gattung zu einem prädestinierten Medium für aufgeklärtes Gedankengut, in dem eben diese Begriffe Gegenstand der Reflexion sind.

Der Brief wird in der Aufklärung auch dadurch wichtig, dass durch ihn, in Zusammenhang mit der erhöhten Reiseaktivität und verbesserten Publikationsmöglichkeiten, dem Leser Neuigkeiten von überallher zugänglich wurden. Diese Informationen aus der Fremde und über Fremdes haben auf die Leser eine die Wahrnehmung verändernde Wirkung.² Die Briefform wurde eingesetzt, um den fiktionalen Status des Inhalts vor der Leserschaft zu verfremden und das Geschriebene so vertrauenswürdig und real erscheinen zu lassen.

Selbstverständlich ist dies keine Innovation des 17. oder 18. Jahrhunderts, denn seit der Antike gibt es literarische Beispiele, die sich des Briefes aufgrund seiner erhöhten Glaubwürdigkeit und der starken Emotionalität bedienen, so beispielsweise bei Plinius in der Antike, Abaelard und Heloïse im Mittelalter oder Erasmus in der Renaissance. Auch der spanische Barock hält mit Juan Segura's *Processo de cartas* (Segura 1548) und den in Briefform gehaltenen Chroniken aus der Neuen Welt frühe Beispiele der Gattung bereit. Im Folgenden soll untersucht werden, was den besonderen Stellenwert der Briefliteratur im 18. Jahrhundert ausmacht und welche Stellung sie in Spanien einnimmt.

2. Briefliteratur im 17. und 18. Jahrhundert

Die Briefliteratur erlebt in der europäischen Literatur zu Zeiten, in denen die Aufklärung verortet wird, einen besonderen Aufschwung, was sich auf verschiedene Ursachen zurückführen lässt. Mit den Entdeckungen und Eroberungen auf fernen Kontinenten gewinnt der Brief an Gewicht, da ihm, im Gegensatz zu Roman oder Drama, "Augenzeugen"-Qualität beigegeben

1 [...] "to become Novel [...] letters must be read by someone other than the one to whom they are addressed. They must be purloined" (Brown 1977: 17).

2 Thomas O. Beebee (1999: 79) stellt daher die Briefliteratur auch in engen Zusammenhang mit Reiseberichten und der aufkommenden Zeitung, denen er einen gemeinsamen Verfremdungseffekt auf die Wahrnehmungswelt der Leser zuschreibt.

wird (Adorno 1992: 210-228). Er ist dem Publikum daher direkter zugänglich und wirkt stärker sein Weltbild verändernd. Im 17. Jahrhundert war die neue Erkenntnistheorie des Reisens in Europa weitgehend verbreitet. Aus den verschiedensten Gründen, seien es Handel, familiäre Beziehungen, Erziehung und Studium oder Entdeckergeist, werden Reisen unternommen und beeinflussen die kulturellen Veränderungen Europas. Im Zusammenhang mit den Reisen und der zunehmenden Bedeutung von Bildung ist auch der Gelehrtenaustausch und dessen Einfluss auf die epistolare Aktivität nicht zu unterschätzen. Doch nicht nur die Mobilität und die damit verbundene Berichterstattung nimmt zu, auch das Lesepublikum in der Heimat wächst im Zeichen der Verbürgerlichung der Gesellschaft. Und nicht zuletzt verleiht die Möglichkeit, die durch das Reisen gewonnenen Erkenntnisse im Druck zu verbreiten, der Reiseliteratur und damit auch der Reisekorrespondenz zunehmende Bedeutung. Inhalt solcher Schriften sind vielfältiger Natur, so können darin Berichte über das neu Erfahrene ebenso gefunden werden wie Museumskataloge oder Liebesgeschichten (Hazard ²1964: 7). Diese Vielfalt gilt ganz allgemein für den Inhalt von Briefen, die immer von einem Ort versendet werden, an dem der Adressat sich nicht befindet und über diesen Ort oder die dort vorkommenden Geschehnisse berichten. Die Autoren solcher Berichte nutzen die fremden Aufenthaltsorte, um einen neuen, geschärften Blick auf die Zustände und Praktiken im jeweiligen Heimatland zu werfen, wohin die Briefe oder Berichte gesandt werden. Deren Leser erfahren den Exotismus der fremden Kultur, die ihnen die eigene zugleich entfremdet (Beebee 1999: 76).

Mit dem Aufschwung des Briefschreibens aus verschiedensten Gründen geht einher, dass sich auch die Briefsteller immer größerer Beliebtheit erfreuen. Diese Manuale, die mit Modellbriefen darstellen, wie die jeweiligen Empfänger korrekt anzuschreiben sind, werden nicht nur zu ihrem eigentlichen Zweck verwendet, sondern zunehmend als unterhaltsame Lektüre rezipiert. So kommen die darin enthaltenen modellhaften Liebes-, Geschäfts- oder Diplomatenkorrespondenzen fiktionaler Literatur schon sehr nahe.³ Das Schreiben von Briefen ist also einerseits eine persönliche Ausdrucksform im Zeichen des Individualismus, wird andererseits aber in seiner Formelhaftigkeit auch austauschbar.

Ebenfalls im Zusammenhang mit einer Erweiterung der Bildung im Rahmen der Aufklärung und der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft steht die Rolle der Frau. Ganz allgemein werden Frauen in der Literatur präserter, sowohl auf der Seite der Leserinnen als auch auf derjenigen der Schreibenden. So wird vor allem der Briefliteratur zugeschrieben, sie sei weiblich konnotiert, was wiederum mit der Emotionalität von Briefen zu-

3 Bekanntes deutsches Beispiel hierfür ist in Deutschland zum Beispiel Gellert (1751). In Spanien z.B. Marqués y Espejo (1803).

sammenhängt.⁴ Tatsächlich ist es vielleicht weniger das Gefühl als die Form, die Frauen besonders nahe liegt. Briefschreiben gehört zu den wenigen schriftlichen Praktiken, die alphabetisierte Frauen auch zuvor schon widerspruchslos ausüben konnten. Und so kommt es, dass Briefromane von Frauen gegen Ende des 18. Jahrhunderts sowohl in Frankreich als auch in England und Deutschland verbreitet waren, denke man nur an Mme. Graffignys *Lettres d'une Péruvienne* (Graffigny 1747), Eliza Haywoods *Epistles for the Ladies* (Haywood 1749) oder Sophie von La Roches *Fräulein Sternheim* (La Roche 1771). Im Zeitalter der Aufklärung ist die Briefliteratur demnach themen- und geschlechterübergreifend eine wichtige Gattung.

3. Spanien und die Briefliteratur

Hazel Gold führt drei Gründe an, weswegen in der spanischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, im Gegensatz zur französischen oder englischen, nicht von einer besonderen Popularität der Briefform gesprochen werden kann (Gold 1985: 133-143). Zunächst konstatiert sie, dass bis anhin kaum systematische Forschung zu diesem Thema stattgefunden habe. Die geringe Anzahl von Briefromanen im 19. Jahrhundert führt sie insbesondere auf die galophobe Einstellung Spaniens unter der Herrschaft von Fernando VII zurück, unter dem alles, was "afrancesado" schien, abgelehnt wurde. Und schließlich ist es die "Verweiblichung" der Gattung, die ihres Erachtens eine Ablehnung in der spanischen Kultur des Machismo hervorruft.⁵ Überhaupt seien die religiösen und sozialen Bedingungen in Spanien besonders im 18. Jahrhundert der fiktionalen Schrift hinderlich gewesen. Das Private, das der Brief vermittelt, werde in Spanien eher in der Beichte verhandelt als in einem Briefroman veröffentlicht.

Inwiefern kann man Golds Argumentation folgen und was bedeutet dies für die Verbreitung der Briefliteratur und ihren Zusammenhang mit der Aufklärung in Spanien?

Zunächst zur Aufarbeitung der Briefliteratur in der spanischen Literaturwissenschaft. Tatsächlich ist die Zahl der Studien, die Briefliteratur im Spanien des 18. Jahrhunderts behandeln, beschränkt und die Gattung wird als solche marginalisiert. Auch an der Behauptung, im 18. Jahrhundert habe es in Spanien überhaupt keine nennenswerte literarische Produktion gegeben, wird erst allmählich gerüttelt. Unter den neueren Studien, die dem entgegenwirken, ist besonders eine Monographie von Ana Rueda hervorzuheben, die ein beträchtliches Korpus von Briefromanen aufarbeitet (Rueda 2001). Dabei handelt es sich zwar zum Teil auch um Übersetzungen und

4 Thomas O. Beebee (1999: 118-119) stellt diesen Zusammenhang jedoch daher in Frage, dass gerade die von Frauen verfassten Briefromane sehr realistisch und vergleichsweise wenig emotional sind.

5 [...] one must take into account the possible effect of a so-called «feminization» of the epistolary genre (Gold 1985: 135).

Adaptionen von erfolgreichen Werken aus anderen Ländern. Dieser Umstand unterstützt aber die These, dass der Gattung die Funktion des Verbreitungsmediums inhärent ist.

Mit den *Cartas Marruecas* von José de Cadalso beginnend, die vom 14.-25. Juli 1789 im *Correo de Madrid* erschienen, zählt Ana Rueda allein bis ins Jahr 1799 23 briefliterarische Publikationen. Davon sind 14 Übersetzungen von französischen und englischen Vorlagen,⁶ immerhin neun Titel sind jedoch spanische Originale. Zwei davon werden wiederum auch ins Französische übersetzt.⁷

Rueda inventarisiert auch Manuskripte, deren Publikation von der Inquisition verboten oder verhindert worden sind. Das vergleichsweise strenge religiöse Klima war, wie auch Hazel Gold feststellt, der Gattung nicht förderlich. Dies gilt aber nicht spezifisch für die Briefliteratur, sondern für fiktionale Werke im Allgemeinen. Die relativ große Zahl an Übersetzungen hingegen und die Tatsache, dass allein im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts einige genuin spanische Briefromane entstehen, zeigt, dass die Gattung auch in Spanien durchaus populär ist. Wie Hazel Gold schon andeutet, liegt der Grund, dass die Briefliteratur in Spanien in Vergessenheit geriet, weniger darin, dass sie dort nicht populär war, sondern dass ihre offizielle Anerkennung schon zur Zeit der Publikation und vor allem auch in der darauffolgenden wissenschaftlichen Rezeption sehr gering war. Nur wenige haben die Mühe auf sich genommen, diese Werke aufzuspüren, geschweige denn kritisch zu bearbeiten.

Das letzte und wichtigste Argument Hazel Golds ist aber die Ablehnung der Gattung als einer feminisierten Form. Die neun spanischen Originale, die Ana Rueda zwischen 1789 und 1799 aufführt, stammen alle aus der Feder von männlichen Autoren. Im Gegensatz zu Frankreich, England und Deutschland, wo oft auch Frauen Briefromane verfassen, scheint dies in Spanien tatsächlich nicht der Fall zu sein. Titel wie *La Leandra* (Valladares de Sotomayor 1797-1807), *La Serafina* (Mor de Fuentes 1798) oder *Cornelia Bororquia* (Gutiérrez 1799) deuten jedoch darauf hin, dass dem Beispiel der französischen und englischen Briefromane insofern gefolgt wird, als Frauen und ihr Briefschreiben darin zumindest thematisch wichtig sind. Es ist interessant, dass einige französische Briefromane von Frauen ins Spanische übersetzt wurden. Dies zeigt deutlich, dass die ausländischen Werke auch oder gerade von Frauen rezipiert und weitervermittelt wurden. Gleichzeitig ist es auch ein Hinweis darauf, dass die Rolle und der Bildungsstand der spanischen Frau gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht grundsätzlich in

6 Es handelt sich um acht Übersetzungen von französischen Werken, eine direkte Übersetzung eines englischen Romans, vier Beispiele aus deren Übersetzungsweg aus dem Englischen über eine französische Fassung führt (Rueda 2001: 9-15).

7 Luis Gutiérrez (1799): *Cornelia Borórquia; ó la víctima de la Inquisición* wird 1803 ins Französische übersetzt; Olavide y Jáurgui (1797-1800): *Evangelio en triunfo ó Historia de un filósofo desengañado* im Jahre 1805.

einem konservativen Zustand verharrt sind, dass also die Aufklärung auch hier ihren Ausdruck findet.

4. Beispiele von aufklärerischer Briefliteratur in Spanien

Um zu zeigen, dass die Briefliteratur tatsächlich nicht nur als Gattung ihren Platz in der spanischen Literaturgeschichte hat, sondern auch tatsächlich zur Begründung und Verbreitung aufgeklärten Gedankenguts dient, sollen hier einige bekanntere Beispiele aus dem 18. Jahrhundert beleuchtet werden.⁸

Die Briefe von Gregorio Mayans y Siscar mit Verlegern inner- und außerhalb Spaniens fallen etwas aus dem Rahmen, da es sich hierbei um erst neuerdings veröffentlichte Korrespondenzen handelt (Mayans y Siscar 1993). Sie sind aber ein augenfälliges Beispiel dafür, wie ein Vertreter der Aufklärung in Spanien dank Briefen in regem Austausch mit außeriberischen Denkern steht. Da er sehr zurückgezogen in Oliva lebt, ist Mayans y Siscar auf die briefliche Kommunikation angewiesen, selbst wenn einige europäische Denker und Verleger ihn auch dort besuchen. Seine Korrespondenz mit den Gelehrten, Verlegern und Buchhändlern Europas führte dazu, dass er verschiedene sowohl ausländische als auch spanische Werke im Ausland veröffentlichen konnte (Mayans y Siscar 1993: 11). Wenn man von einem europäischen Gelehrtennetzwerk ausgeht, in dem aufgeklärtes Gedankengut mittels Korrespondenzen und Reisen ausgetauscht wird, so darf man Spanien aus diesem Prozess also nicht einfach ausklammern. Nebst dem von Mestre Sanchis ausführlich untersuchten Kontakt zu Roque Deville in Lyon führt der wissenschaftliche und verlegerische Austausch über den Baseler Juristen Johann Rudolph Iselin bis zur Akademie der Wissenschaften in Berlin, auch nach Venedig und in die Niederlande. Diese von Mestre Sanchis detailliert untersuchten Beziehungen zeigen, dass Briefe dazu dienen, den wissenschaftlichen Austausch voranzutreiben und dass es außerhalb Spaniens durchaus ein Interesse an spanischen Intellektuellen gibt, ebenso wie deren Denken durch Figuren der spanischen Aufklärung wie Mayans y Siscar in Spanien rezipiert, reflektiert und publiziert wird.

Ein weiteres Beispiel der früheren spanischen Aufklärung sind die nun eindeutig für die Publikation geschriebenen und noch zu Lebzeiten veröffentlichten *Cartas eruditas y curiosas* von Benito Jerónimo Feijoo (1742-1760). In ganz anderer Weise dient hier die Briefform zur Verbreitung von aufklärerischem Gedankengut. Feijoo vollführt einen Kunstgriff, indem er seine Lehren und Ideen in eine populäre, leichter verständliche und daher auch didaktisch wirkungsvollere Form bringt. Wie der vollständige Titel schon andeutet, sind die *Cartas eruditas* ein Nachfolgewerk des zwischen 1726 und 1740 publizierten *Teatro crítico y Universal* (Feijoo 1726-1740). Viele der darin in längeren und vor allem schwierigen Traktaten behandelten

⁸ Hierbei handelt es sich um den eingangs definierten weiter gefassten Begriff der Briefliteratur, der auch nicht fiktionale Schriften einschließt.

Themen werden in den *Cartas* erneut aufgenommen. Durch den direkteren, der mündlichen Unterhaltung näher liegenden Stil der Briefe, die eigentlich nur ihrer Form halber so zu nennen sind, wird der Inhalt leichter zugänglich. Obwohl es im Grunde immer noch dieselben Themen sind, so lesen sie sich in der Briefform direkter und kürzer. Auf diese Weise nutzt Feijoo die Briefform als didaktisches Mittel zur Aufklärung im eigentlichen Sinn.

Auch jüngere Vertreter der spanischen Aufklärung bedienen sich des Mediums Brief, um nichtfiktionale Inhalte und Informationen der Leserschaft näher zu bringen. Antonio Ponz versucht mit seinem Werk *Viaje de España*, die kulturellen Besonderheiten der verschiedenen Regionen Spaniens in Reisebriefen darzustellen (Ponz 1776-1794). Auch hier handelt es sich nicht um Briefe, die an einen konkreten Empfänger versandt werden. Wie bei Feijoo sind sie von vornherein zur Veröffentlichung bestimmt und richten sich an ein breiteres Publikum. Allerdings handelt es sich um Erfahrungsberichte von realen Reisen, die Produktionsbedingungen sind denen des privaten (Reise-)briefs ähnlicher als in Feijoos *Cartas*. Zu Beginn ist das Werk als Verteidigung gegen die Briefe des Italieners Norberto Caimo intendiert, durch die Ponz Spanien beleidigt sieht (Caimo 1768). Dabei ist er vor allem darum bemüht, die Kulturdenkmäler Spaniens zu würdigen.

Um möglichst viele Bereiche und Regionen Spaniens in seinem Werk abzudecken, animiert Antonio Ponz auch Freunde, von ihren Reisen zu berichten und so zu seiner Briefsammlung beizutragen. Einer dieser Freunde ist Gaspar Melchor Jovellanos. Als Jovellanos 1782 nach León reist, bittet ihn Ponz, dem Kloster San Marcos einen Brief zu widmen. Jovellanos stimmt zu und verfasst Briefe, auch über seine Heimat Asturien, in die er im Anschluss reist. Zunächst beschreibt er wie geplant Klöster, Kirchen und Baudenkmäler, immer mehr rücken aber die Themen in den Mittelpunkt, die Jovellanos eigentlich am Herzen liegen: der landschaftliche, ökonomische und kulturelle Zustand des Landes. Der erste Brief über San Marcos gelangt noch zu Ponz und erscheint im elften Band seines *Viaje*. Die Briefe über Asturien bearbeitet Jovellanos aber so lange, dass Ponz, der 1792 stirbt, sie nicht mehr zu sehen bekommt. Auch Jovellanos veröffentlicht sie nicht mehr selbst, sie werden lange nach seinem Ableben 1848 zum ersten Mal publiziert (Jovellanos 1848). In seinen immer wieder überarbeiteten Briefen, weist Jovellanos den Leser auf die Missstände in seiner Heimat hin, um die Notwendigkeit von Reformen und neuen Ausbildungsstätten deutlich zu machen. Mit dem von ihm gegründeten "Instituto Asturiano" in Gijón, in dem die praktischen Disziplinen Agronomie, Ökonomie und Naturwissenschaften gelehrt wurden, zeigt er, wie er sich eine praktische Bekämpfung der in seinen Briefen thematisierten Problematik vorstellt.

Dies sind verschiedene Beispiele dafür, wie die aufklärerischen Ideen in nichtfiktionaler Briefform direkt an die Leserschaft gerichtet werden. Wendet man sich aber dem eigentlichen Roman, der Fiktionalisierung der Form zu, so kommt man um Cadalso's *Cartas Marruecas* nicht umhin. Das Werk,

das 1789 als Fortsetzungsroman im *Correo Madrid* und vier Jahre darauf als Buch erschien, ist ein Paradebeispiel für den Einfluss der französischen Aufklärung und dennoch dezidiert spanisch (Cadalso (1789: Nr. 233-Nr. 280; 1793). Die Anlehnung an Montesquieus *Lettres Persanes* wird schon im Titel deutlich. Jedoch erscheint es Cadalso realistischer, seinen briefschreibenden Reisenden im nahegelegenen Marokko anzusiedeln, da seines Erachtens aus dem Orient niemand nach Spanien reisen würde.

Dies spiegelt sich auch in der spanienkritischen Haltung Nuño Nuñez', des spanischen Mentors des jungen marrokanischen Reisenden Gazel. Während Gazel seinem in Marokko verbliebenen alten Lehrer Ben Beley mit naivem Enthusiasmus über die Zustände in Spanien schreibt, schwankt Nuños Haltung zwischen derjenigen eines aufgeklärten Philosophen, der Rückständigkeit in der spanischen Gesellschaft kritisiert und der eines treuen Vasallen der spanischen Monarchie, der sich gegen dekadente Einflüsse aus dem Ausland wehrt. Aufgrund dieser zwiespältigen Haltung wird Nuño Nuñez oft mit Cadalso gleichgesetzt, der selbst sowohl gebildeter Schriftsteller als auch staatsstreuer Militär war. Die Identifikation des Autors mit seiner Figur wird von ihm selbst auch im Vorwort schon angedeutet. Dort schreibt er:

el amigo que me dejó el manuscrito de estas *Cartas*, y que, según las más juiciosas conjeturas, fue el verdadero autor de ellas, era tan mío y yo tan suyo, éramos uno propio; y sé yo su modo de pensar como el mío mismo, sobre ser tan rigurosamente mi contemporáneo, que nació en el mismo año, mes, día e instante que yo; de modo que por todas estas razones, y alguna otra que callo, puedo llamar esta obra mía sin ofender la verdad, cuyo nombre he venerado siempre (frase que nada significa y, por lo tanto, muy propia para un prólogo como éste u otro cualquiera) (Cadalso ⁵2005: 147).

Schon dieses Zitat zeigt aber auch, dass sich Cadalso weniger auf das Modell Montesquieus als auf das große literarische Vorbild Spaniens, nämlich auf Cervantes' *Quijote* beruft. Nicht nur die Geschichte vom zufällig gefundenen arabischen Manuskript ist eine deutliche Anlehnung. Schon im ersten Satz seiner Vorrede erwähnt Cadalso Cervantes namentlich und hebt ihn als Urheber der spanischen Kulturkritik hervor.⁹ Dass die *Cartas Marruecas* stilistisch wenig mit dem *Quijote* gemeinsam haben, erklärt Beebee nun wieder mit dem Argument der Entfremdung. Cadalso kritisiert in seinem Werk die Dekadenz Spaniens. Diese Dekadenz ist unter anderem dafür verantwortlich, dass der *Quijote* außerhalb Spaniens viel wirkungsvoller war und mehr Einfluss auf das Denken und Schreiben hatte. Die Kulturkritik, die Cervantes im *Quijote* vornimmt, wird in Ländern wie Frankreich oder England heftig rezipiert. In Form von Briefromanen setzen französische, englische und andere europäische Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts die

9 "Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado con otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa en las plumas de autores más o menos imparciales" (Cadalso ⁵2005: 143).

von Cervantes angeregte Kulturkritik in ihren eigenen sozialen Räumen um. Und erst mit dem Import dieser literarischen Strömungen kehrt die eigentlich cervantinesische Idee in das Herkunftsland zurück (Beebee 1999: 90-91).

Der Entfremdungseffekt, den Briefe und Berichte über ein "anderes" Land auf den Leser haben, kommt in den *Cartas Marruecas* aber weniger durch den Fremden, Gazel, sondern vielmehr durch den Spanier Nuño zustande. Die Briefe, die auf der fiktionalen Ebene in arabischem Idiom geschrieben sein müssten, sind im Roman alle ins Spanische übersetzt. Die Briefform wird so zur Metapher für den Übersetzungs- oder Übertragungsprozess, dem immer auch eine Veränderung oder gar der Verlust von Bedeutung inhärent ist. Wenn das Briefschreiben in Spanien demnach zur Metapher für den Bedeutungsverlust wird, so wird dieser schließlich als kulturelle Entropie verallgemeinert. So gesehen ist das Spanien des 18. Jahrhunderts in Nuños Augen in einem dauernden Übersetzungsprozess gefangen, da es sich kulturell von allen möglichen nicht spanischen Tendenzen beeinflussen lässt. Explizit nennt er hier den politischen, kulturellen und sprachlichen Einfluss Frankreichs. Diese Kritik bedeutet gleichsam, dass Spanien zu seiner Zeit der eigene Charakter fehle und es verurteilt sei, künftig immer aus anderen Kulturen zu übersetzen, das heißt, den Charakter fremder Nationen zu importieren.

Somit wird deutlich, dass Cadalso in einem gespaltenen Verhältnis zu Frankreich als "Vorbildkultur" steht. In den *Cartas Marruecas* will er die eigene Nation darstellen, ihre historischen Errungenschaften ebenso wie ihre Fehler. Dabei kritisiert er die ihn umgebende Geisteshaltung, nicht aber sein Land. Die französische Aufklärung beeinflusst ihn sowohl in der Wahl der Gattung als auch in seiner philosophischen Haltung, wohingegen er die französischen Moden, die in Spanien Einzug halten, als Gefahr für die eigene Kultur ablehnt.

5. Schlussbemerkung

Zumindest ein Stück weit kann man anhand der angeführten Beispiele die Frage beantworten, ob die Briefliteratur eine Gattung sei, die in der Geisteshaltung in der Politik und in der Gesellschaft Spaniens im 18. Jahrhundert keinen Platz findet.

Allein schon durch diese bekannten Werke lässt sich zeigen, dass die Briefform in ganz unterschiedlicher Weise dazu genutzt wurde, philosophische, politische und gesellschaftliche Themen in einer zugänglichen Form zu präsentieren. Die Themen sind stark durch die aufklärerischen Strömungen in Europa geprägt, zugleich versuchen die Autoren aber auch eine nationale Eigenart zu bewahren. So versucht Feijoo Aufklärung und spanischen Katholizismus zu verbinden und Cadalso beharrt auf den kulturellen und gesellschaftlichen Eigenständigkeiten, die bei allem Fortschritt nicht in Vergessenheit geraten dürfen. Die Tatsache, dass sich Feijoo, Jovellanos und Ca-

dalso des Mediums Brief bedienen, deutet darauf hin, dass die Briefliteratur im 18. Jahrhundert auch südlich der Pyrenäen populär war und noch weiterer Aufarbeitung bedürfte. Dies legt auch die Studie von Ana Rueda nahe. Dabei ist sicherlich zu berücksichtigen, dass die Bedingungen zur Publikation fiktionaler Literatur ganz allgemein durch politische und religiöse Umstände erschwert waren. Der Hauptgrund für die weitgehende Vernachlässigung der spanischen Literatur im Allgemeinen und der Briefliteratur im Besonderen ist jedoch vielleicht die Publikationsgeschichte. Die Beispiele, die Ana Rueda aufführt zeigen, dass auch primär erfolgreiche Werke nach einigen Jahren oder auch Jahrzehnten nicht mehr aufgelegt wurden und somit schlicht in Vergessenheit gerieten.

Literaturverzeichnis

- Adorno, R. (1992): "The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in History". In: *William and Mary Quarterly*. 3rd series, Bd. 49, S. 210-228.
- Beebee, Thomas O. (1999): *Epistolary Fiction in Europe 1500-1850*. Cambridge.
- Brown, Homer O. (1977): "The Errant Letter and the Whispering Gallery". In: *Genre* 10, S. 17.
- Cadalso, José de (1789): "Cartas Marruecas". In: *Correo de Madrid*, Nr. 233-Nr. 280.
- (1793): *Cartas Marruecas del coronel D. Joseph Cadahalso*. Madrid.
- (2005): *Cartas marruecas/Noches lúgubres*. Hrsg. von Russell P. Sebold. Madrid.
- Caimo, Norberto (1768): *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Mailand.
- Feijoo, Benito Jerónimo de (1726-1740): *Teatro crítico universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. 8 Bde. Madrid.
- (1742-1760): *Cartas eruditas, y curiosas en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Teatro Crítico Universal, impugnando, o reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes*. 5 Bde. Madrid.
- Gellert, Christian Fürchtegott (1751): *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung vom guten Geschmack in Briefen*. Leipzig.
- Gold, Hazel (1985): "Form Sensibility to Intelligibility: Transformations in the Spanish Epistolary Novel from Romanticism to Realism". In: Paolini, Gilbert (Hrsg.): *La Chispa '85. Selected Proceedings. The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. New Orleans, S. 133-143.
- Graffigny, Françoise d'Issembourg d'Happancourt (1747): *Lettres d'une Péruvienne*. Paris.
- Gutiérrez, Luis (1799): *Cornelia Borórquia; ó la víctima de la Inquisición*. 1803 ins Französische übersetzt. O.O.
- Haywood, Eliza (1749): *Epistles for the Ladies*. 2 Bde. London.
- Hazard, Paul (2nd 1964): *The European Mind: 1680-1715*. Cleveland/New York.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1848): *Cartas del señor Don Gaspar Melchor de Jovellanos, sobre el Principado de Asturias, dirigidas a Don Antonio Ponz, inéditas hasta el día y remitidas a la redacción de las Memorias de la Sociedad Económica de La Habana por D. Domingo del Monte*. Habana.
- La Roche, Sophie von (1771): *Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und anderen zuverlässigen Quellen gezogen*. Leipzig.

- Marqués y Espejo, Antonio (1803): *Retórica epistolar, ó arte nuevo de escribir todo género de cartas misivas y familiares, con arreglo á la nueva doctrina de los autores mas célebres, así nacionales como extranjeros*. Madrid.
- Mayans y Siscar (1993): *Epistolario XII. Mayans y los libreros*. Transkription und Studie von Antonio Mestre. Valencia.
- Mor de Fuentes, José (1798): *La Serafina*. Madrid.
- Olavide y Jáurgui, Pablo de (1797-1800): *Evangelio en triunfo ó Historia de un filósofo desengañado*. 1805 ins Französische übersetzt. Madrid.
- Ponz, Antonio (1776-1794): *Viaje de España en que se dá noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. 18 Bde. Madrid.
- Rueda, Ana (2001): *Cartas sin Lacrar. La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*. Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana.
- Segura, Juan de (1548): *Processo de cartas de amores que entre dos amantes passaron*. Toledo.
- Valladares de Sotomayor, Antonio (1797-1807): *La Leandra. Novela original que comprende muchas*. 9 Bde. Madrid.

Helmut Siepmann

**Die vergessene Muse:
zur Neupositionierung des Theaters
im 18. Jahrhundert in Portugal**

Resumo: A poética neoclássica do drama é marcada pelo afastamento do teatro barroco e a viragem para posições mais próximas do classicismo francês. Simplicidade, probabilidade e o apego às normas misturam-se com pedagogia iluminista.

Embora a comédia de Molière seja criticada do ponto de vista de Rousseau, é contudo evidente a sua influência formal. Correia Garção irá adotar o problema do casamento das filhas com um marido indesejado, bem como irá fazer uma reflexão metateatral, ao estilo do 'Impromptu' (*Teatro Novo*).

A imitação das regras clássicas na tragédia não está completa. Importa adaptar o que é veiculado pela tradição àquilo que é da própria época. Nesse contexto, o conceito da verosimilhança pode apresentar-se como um problema para a representação da realidade burguesa. A estilização do teatro aristotélico ressentia-se com a necessidade de ilusão do século XVIII.

A dispersão dos conceitos tendentes a um reordenamento do teatro, a contradição entre os desejos de disciplina e de liberdade impedem uma reorientação do teatro português no século XVIII.

Portugals Theater war im 18. Jahrhundert unter der Dominanz ausländischer Vorbilder. Italien (Metastasio) und Spanien spielten eine ebenso große Rolle wie die volkstümlichen Stoffe, die António José da Silva in seinen Libretti und Puppentheaterstücken verwendete. Wie in Spanien gab es die neoklassische Abwehrbewegung gegen die barock-prunkhaften Aufführungspraktiken.

Das geschah in der Theorie, die die bekannten französischen Begriffe "bien-séance" und "vraisemblance", "bon goût" und "bon sens" als stilbildende Merkmale für Portugal einforderte. Das zweite Buch der *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* von Francisco José Freire ([1759] 1977) widmet sich ganz der Dramatik, vorzugsweise der Tragödie (Kap. 1-21) und Komödie.

Das geschah auch in den Stücken, wenn auch etwa bei Manuel de Figueiredo (1804-1810) die barocken Elemente aus der spanischen Tradition das Bedürfnis nach Einfachheit, Wahrscheinlichkeit und aufklärerischer Pädagogik wieder in Frage stellen könnten.

Der pädagogische Zweck, die belehrende Funktion des Theaters bedingt die Forderung nach formalen, vernunftgerechten Veränderungen. In seiner ersten und zweiten *Dissertação* wünscht Correia Garção (1957-1958, 2: 105ff.) "gute" Tragödien, die Tugenden vermitteln und keine "unregelmäßigen und monströsen", die Laster und Fehlverhalten propagieren.

Insbesondere das Prinzip der Wahrscheinlichkeit einer Handlung muss als Voraussetzung jeder moralischen Wirkung angesehen werden. Das "blutrünstige" Theater englischer Tradition jedenfalls führt nicht zu diesem Ziel. Schreckliche Ereignisse müssen durch die sprachlich-stilistische Gestaltung genug Pathos entwickeln, ohne dass Blut auf der Bühne zu fließen habe.

Die Ausbildung der Schauspieler und die qualitative Verbesserung der Aufführungspraxis findet ihre Problematisierung in den Poetiken, sie wird allerdings wohl erst mit der Gründung des *Conservatório de Arte Dramática* 1836, zu Garretts Zeiten, institutionell verändert.

In der Komödie kommt man mit der Etablierung von Prosakomödien oder der Gestaltung von aktuellen Themen der Forderung der Wahrscheinlichkeit nach. Das Lächerliche dient der Bestrafung des Lasters, die dem Zuschauer zur inneren Befriedigung gereicht. Aus Angst vor der Unregelmäßigkeit, die man bei Lope de Vega und Calderón verwirklicht sieht, kann man der Existenz der Tragikomödie keine Freude abgewinnen.

Ilustres Portugueses, no teatro
Não negueis lugar às vossas Musas

ruft Correia Garção den Portugiesen zu.

Elas, não alheias, publicação
De vossos bons avós os grandes feitos (Garção 1957-1958, 2: 39).

Obwohl der Tragödie der Hauptteil der Reflexionen der Arkadier gewidmet ist, seien hier einige Reflexionen zur Komödie genannt. Zunächst ein Hinweis auf die mangelnde Wertschätzung der französischen Komödie, insbesondere Molières durch Francisco José Freire ([1759] 1977: 123-133). Im Sinne Rousseaus kritisiert Freire nicht die offensichtliche Kunst des Autors, den Zuschauer durch die Komik der Situation und der Charaktere zu amüsieren, sondern den moralischen Wert seiner Komödien. Die Protagonisten Molières neigten zu unmoralischem Handeln, was Rousseau am Beispiel des Misanthropen bereits gesagt hatte (Rousseau ([1758] 1948). Sie seien nicht geeignet, dem Zuschauer als Vorbild für ein tugendhaftes Leben zu dienen.

Kurioserweise steht dagegen das Stück mit dem Titel *Teatro Novo* von Correia Garção in der Tradition Molières und der von ihm gepflegten Gattung des "Impromptu". Das "Impromptu" ist als Metatheater, wenigstens in der nachklassischen Zeit, weitgehend von Molières *Impromptu de Versailles* oder auch von seiner *Critique de l'Ecole des Femmes* beeinflusst: Schauspieler, Autoren und Kritiker besprechen zusammen mit einer minimalen Intrige auf der Bühne Aufgaben, Gepflogenheiten und Missstände des Theaters. Die Geschichte dieser theatralischen Kleinform in Portugal ist noch zu schreiben. In Frankreich reicht das Spektrum von Molière bis zu Jean Cocteaus *Impromptu du Palais Royal* (1962). Dazwischen liegen z.B. Giraudoux' *Impromptu de Paris* und Ionescos *Impromptu de l'Alma* und bei Anouilh *Le songe du critique* (Siepmann 1978: 159-178).

Aber nicht nur die Prinzipien des Theaters, des traditionellen und des zu errichtenden, sind Themen von Garções Stück, sondern auch die Unfreiheit der Töchter in der Wahl ihrer Lebenspartner. Molière hatte die Allmacht der Väter und Erziehungsberechtigten bei der Beschränkung der Freiheiten der zu verheiratenden Mädchen mehrfach kritisiert. Bei Pedro António Correia Garção kommt das bürgerliche Problem der finanziellen Vorteile durch die Hochzeit hinzu. Auch dazu hatte Molière mit seinem "il la prend sans dot" in der 5. Szene des 1. Akts *Avare*

bereits den Grund gelegt (Jouanny 1962, 2: 255ff.). Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) nimmt die doppelte soziale Problematik in seinen Komödien *El sí de las niñas*, *El viejo y la niña* und in *La Comedia Nueva o el Café* wieder auf und zeigt, wie aktuell für das Aufklärungszeitalter die Fremdbestimmung der jungen Frau und ihre Überwindung war.

Das Stück *Teatro Novo* interessiert hier mehr als Exempel der metatheatralischen Reflexion. Wenngleich die dramatische Situation durch die misslungenen oder ungewünschten Hochzeitsabsichten für eine tragische Nuancierung sorgen, bleibt die Ehefrage bei Garção auf die lächerliche und überraschende Forderung des alten “mineiro e compadre Arturo Bigodes” beschränkt, die Protagonistenrolle an der Seite der jungen Aldonsa in dem zu probenden Theaterstück zu spielen. Sein Reichtum prädestiniert ihn zu dieser von allen als absurd betrachteten Forderung, denn ohne seine Sponsorfunktion würde das Theaterprojekt allemal scheitern. Die Minihandlung mündet im Streit und im Auseinanderbrechen der Gruppierung, die das Theater auf neue Bahnen führen sollte: *músico, actor, poeta, arquitecto* und *licenciado* verlassen die Bühne im Streit mit dem Geldgeber. Dieser – natürlich bildet er die lächerliche Figur – sieht auch gar keinen Grund für neue Formen des Theaters:

[...] assas nos bastam
Os teatros que temos em Lisboa.
Nem tudo há-de-ser óperas ou comédia.
Eu caso com Aldonsa e doto Branca (Garção 1957-1958, 2: 38).

Der “mineiro”, Heimkehrer aus der Neuen Welt, fragt, warum die “comédias” von Calderón (1600-1681), Moreto (1618-1669), Bances Candamo (1662-1702) und Salazar y Torres (1642-1675) nichts mehr wert sein sollen (Garção 1957-1958, 2: 32). Genauso wie die neue Mode des italienischen Theaters lehnt er die Reformideen der “Arcádia” ab.

Der Hausherr und Vater Aprígio muss dann am Ende feststellen, dass die Klassiker António Ferreira, Sá de Miranda und Gil Vicente noch auf würdige Nachfolger warten müssen, die ein nationales portugiesisches Theater begründen könnten.

Dieses Theater soll weder griechisch sein noch eine Neuauflage von António Ferreira (Garção 1957-1958, 2: 33f.) und Aprígio applaudiert, wenn der Dichter Gil das arkadische Theater als ein didaktisches Theater definiert. Es soll belehren und nicht nur vergnügen:

Pode nele ensinar-se à mocidade
Guardar as santas leis, a fé devida
À cara pátria, ao príncipe, aos amigos.

Es soll das Laster geißeln:

Pode nele mostrar-se quanto é feio
O pálido semblante da cobiça,
Da avareza infeliz, da triste inveja (Garção 1957-1958, 2: 27).

Gil, der Dichter, hat seine Meinung in der Diskussion mit dem *arquitecto*, der die Kulissen und Aufbauten erstellt, und dem Musiker, der Musik, Tanz und Pantomi-

me integrieren will und Metastasio preist, zu verteidigen. Die regelmäßige Komödie und die tränenreiche Tragödie sind nicht jedermanns Sache. Es scheint aber eine Einigung gar nicht notwendig, da des Dichters Rollenbesetzung für seine Tragödie schließlich zum Abbruch der Diskussion führt. Ob das kleine "Impromptu" eine Chiffre für die Theatersituation überhaupt sein soll? Die Diskussion scheint an der banalen Wirklichkeit zu scheitern.

Die Theorien und die Praxis divergierten. Nicht alle Konzepte der Tragödie, die er selbst formulierte, werden von Manuel de Figueiredo in seinem *Édipo* verwirklicht, den Maria Luisa Borralho neu abdruckt (Borralho 1995: 226-280). Correia Garção lässt in seiner Komödie *Assembleia ou Partida* mit der "Cantata de Dido" ein durchaus barockes Gedicht rezitieren (Garção 1957-1958, 2: 72ff.). Natürlich geht es darum, die bürgerliche Sucht, die Salonkultur des Adels nachzuahmen, zu diskreditieren und das Publikum über den Aufstiegswillen des Geldbürgerturns lachen zu lassen. Lacht es aber über die Dame des Hauses, die von den Gedichten, die *en vogue* sind, begeistert ist oder lacht es über die Arztochter Mafalda, die die Gewohnheit der prunkvollen Einschübe in das Theater parodiert?

Die Unsicherheiten betreffen auch das Konzept der klassischen und antiken Autoren, die im 18. Jahrhundert bereits vielfach gebrochen in den Texten interpretiert wurden. Dabei zeigen sich Schwankungen und Widersprüche. Correia Garção weiß um die unterschiedlichen Arten der Imitation Bescheid:

Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão, e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devemos abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo [...] quem imita deve fazer seu o que imita (Garção 1957-1958, 2: 134ff.).

Ist das so verschieden von Lopes Ansatz des *Arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo*? Wenn es also verschiedene Arten der Imitation gibt, welche ist dann die richtige? Die "Arcádia" wusste nicht immer eine konkrete Antwort zu geben. Das trifft z.B. auf die Frage nach Vers oder Prosa in der Komödie zu. Manuel de Figueiredo benutzt beide Formen für die Komödie. Auch das Problem der Wahrscheinlichkeit findet keine endgültige Klärung. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit wurden in der Poetik des Aristoteles geschieden. Den Tragödienstoff bildet die Wahrscheinlichkeit, d.h. das Geschehen, das hätte geschehen können. Für die Geschichte von Inês de Castro und Dom Pedro gab es einen Mythos, den António Ferreira in das Theater übernommen hat: der von zwei jugendlichen leidenschaftlich Liebenden. Bei Manuel de Figueiredo (*Inês*) erscheinen sie als reife Eheleute mit Kindern, die sich, statt sich um die dem Tod geweihte Mutter zu scharen, als Jugendliche mit Schwertern in den Händen zeigen. Ist der Theaterstoff hier eine unwahrscheinliche Realität, mehr Phantasie als Wahrheit? Liebe, Politik und eher ungewöhnliche Leidenschaft bilden das Fundament des Tragödienstoffs, der mit dem unausweichlichen Tod endet. Wie kann in diesem Kontext eine Heldin dargestellt werden, die sich um das Abendessen kümmert. Die hohe Tragödie verträgt natürlich auch nur schwer die profane Frage, die der erstaunte Ödipus an einen aus Korinth herbeigeeilten Hirten stellen muss:

Ificrates

Senhor

Como é possível

Que apareças em Tebas? (Borrvalho 1995: 244).

Die "Natürlichkeit" der literarischen Sprache könnte auch die Banalität des bürgerlichen Lebens meinen und so manche Elemente des 18. Jahrhunderts in die Stoffe der Vergangenheit tragen. "Einfachheit" und "Natürlichkeit" bedeuten für Correia Garção das zeitgemäße Vokabular, ja sogar den Neologismus, selbst die Herkunft aus der Fremdsprache (Garção 1957-1958, 1: 221f.). Steht das nicht im Widerspruch zur "zeitgerechten" Sprache, die dem Konzept der Wahrscheinlichkeit näher käme?

In der Tragödie führt die Illusion von Realität, die das Illusionstheater anstrebt, zu Dekor und Kulissen, die eine Realität der Bühne verlangen, die anderen aristotelischen Gesetzen zuwiderläuft. Der Adlige, der Minister braucht einen Diener für die notwendigen Dienste, aber Aristoteles fordert die Begrenzung der Zahl der Figuren. Je mehr die Bühne das reale Leben nachahmt, desto schwieriger sind die aristotelischen Einheiten einzuhalten. Um die Objekte eines "realistischen" Dekors von Szene zu Szene oder von Akt zu Akt auszuwechseln, brauchte man den Vorhang, die vierte Wand. Das unterbrach wiederum die Handlung und zerstörte die Illusion des Publikums, einem einheitlichen Geschehen an einem einheitlichen Ort teilzunehmen. Die 24-Stunden-Regel wird von Manuel de Figueiredo zugunsten einer weiteren Annäherung von Handlungs- und Spieldauer aufgegeben, natürlich unter Hinweis auf die Wahrscheinlichkeit: reale Zeit und die Zeit der Aufführung verlangen nach Simultaneität.

Die von Claudie Camlong in jüngster Zeit besorgte Neuauflage (1991) von Manuel de Figueiredos Stück *Farsola* (1757) (Figueiredo 1991) zeigt in einer einleitenden Studie die strukturellen Prinzipien einer einfachen Handlung auf: eine Liebesgeschichte mit Behinderungen und deren schließliche Beseitigung. Die Behinderungen werden durch die Mutter des Bräutigams, die ihren Sohn durch die Verheiratung mit einer "älteren" (es geht um eine Komödie!) Baronin adeln will, und den Brautvater ausgelöst, der den Ruf seiner Tochter durch die Beziehung des Sohnes aus dem Großbürgertum und der Tochter eines Bäckers geschädigt sieht. Die Gegenaktion des Bräutigams führt fast zur Katastrophe. Der Einsatz einer Schreckschusspistole lässt Forderungen nach drastischen juristischen Strafen aufkommen, bevor sich die Spannung löst und eine glückliche Lösung anbahnt: Beide Behinderungen der Liebe erweisen sich als gegenstandslos. Die Baronin ist nur eine falsche Adlige und der Brautvater erkennt in dem vermeintlichen Rufschädiger einen echten Heiratswilligen, dem er seine Tochter anvertrauen kann. Die Aufgabe seines Widerstandes gegen die Eheschließung wird dadurch etwas wahrscheinlicher, dass er bei der Aktion auch seine zweite Tochter versorgen kann, die den bürgerlichen Diener des Bräutigams heiraten möchte.

Von der Struktur her gesehen scheint die Komödie einem Molière-Stück in nichts nachzustehen. Bühnenerfolg und Fortüne stellen sich trotzdem nicht ein.

Liegt es eventuell an der Prosa, die wiederum der Forderung nach "Natürlichkeit" entgegenkam?

Auch in dieser Frage ist die Stellung Figueiredos widersprüchlich. Es lässt sich aber aus seinen drei metadramatischen Stücken (*O Dramático Afinado*; *O Ensaio Cómico*; *Os Censores do Teatro*) und aus den verschiedenen Vorworten bei allem Schwanken zwischen Vers und Prosa schließlich doch die Aussage finden: "O mais prudente me parece escrever as comédias em verso curto, solto" (Figueiredo 1991: 18).

Als Fazit einer durchaus noch besser zu fundierenden Analyse scheint es mir geboten, die Zersplitterung der Konzepte, die alle eine Erneuerung des Theaters fordern, aber differierende Modelle vorschlagen, für den fehlenden Erfolg des neoklassischen Theaters verantwortlich zu machen. So wie die *Arcádia Lusitana* und die *Nova Arcádia* als literarische Akademien an dem Widerspruch zwischen Disziplinierung und individuellem Freiheitsdrang litten oder auch scheiterten, so verhinderten die unterschiedlichen Interpretationen eines "klassischen" Konzepts von Tragödie und Komödie eine erfolgreiche Erneuerung auf dem portugiesischen Theater. Erst der neue Impuls unter Garrett schafft neue und fruchtbare Ansätze, die die europäischen, vom romantischen Geist inspirierten Neuerungen in andere als klassizistische Bahnen lenkten. Das neoklassische Konzept hatte sich durch Mangel an Einheit und Energie nicht durchsetzen können. Das Nachholbedürfnis einer "klassischen" Literatur wurde von dem neuen Stilwillen der Romantik überrollt und kam deshalb nie richtig zum Tragen.

Literaturverzeichnis

- Borrvalho, Maria Luísa Malato da Rosa (1995): *Manuel de Figueiredo – Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa.
- Garção, [Pedro António] Correia (1957-1958): *Obras Completas*. 2 Bde. Hrsg. von António José Saraiva. Lisboa.
- Figueiredo, Manuel de (1804-1810): *Theatro de Manuel de Figueiredo*. 14 Bde. Hrsg. von Domingos A. Sequeira und Francesco Bartolozzi. Lisboa.
- (1991): *Farsola*. Hrsg. von Claudie Camlong. Porto.
- Freire, Francisco José ([1759] ²1977): *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as Principaes*. Lisboa/Hildesheim/New York. Nachdruck der Ausgabe von 1759.
- Jouanny, Robert (1962): *Molière, Œuvres Complètes*. 2 Bde. Bd. II. Paris.
- Rousseau, Jean Jacques ([1758] 1948): *Lettres à d'Alembert sur les spectacles* (édition critique). Hrsg. von Max Fuchs. Lille.
- Siepmann, Helmut (1978): "L'Impromptu ou le double jeu de Molière à Cocteau". In: Baader, Horst: *Onze études sur l'esprit de la satire*. Tübingen/Paris (*Etudes littéraires françaises* 3), S. 159-178.

3. Sprachnorm und Sprachpflege

Ulrike Mühlshlegel

Sprachpflege und Akademiekultur in Portugal im 17. und 18. Jahrhundert

Resumo: O texto apresenta uma breve panorâmica das Academias no Portugal do século XVIII. Investiga as conexões entre a cultura académica e o ideal lingüístico da época e dedica-se especialmente à questão de como este ideal está representado na *Planta* (ou prólogo) do *Dicionário da Língua Portuguesa* (1780).

Im 18. Jahrhundert blühen auf der Iberischen Halbinsel – in Spanien wie in Portugal – die Akademien und Gelehrtenzirkel. Der vorliegende Beitrag soll einen kurzen Überblick über die vielfältige Akademiekultur in Portugal geben und der Frage nachgehen, welche Verbindungen zur sprachpflegerischen Aktivitäten sich ziehen lassen.

Während im Portugal des 17. Jahrhunderts die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen und ihre Kulturen weitgehend voneinander abgeschottet waren und blieben (*cultura popular – mundana – erudita*) (Palma-Ferreira 1982: 19), stellt sich das 18. Jahrhundert als eine Zeit des gesellschaftlichen Wandels und damit der Unsicherheit dar. Dies weckt das Bedürfnis nach klaren sprachlichen Regeln und Normen, nach einer normgebenden Institution sowie einem normativen Text, also in erster Linie einem Wörterbuch (Osthus 2006: 55). Infolgedessen sind vor allem zur Mitte des 18. Jahrhunderts hin in Portugal rege Aktivitäten zur Sprachnormierung und Sprachpflege dokumentiert, es kommt zu einer verstärkten Textproduktion auf diesem Gebiet. Die hier aktiven Kreise sind der Adel, das obere Bürgertum und der gehobene Klerus (vgl. auch Osthus 2006: 63).

Die Zeit der Akademien beginnt in Portugal bereits im 17. Jahrhundert. Es bilden sich Zirkel, die teils öffentliche Sitzungen abhalten und ihre Protokolle und Akten publizieren, teils aber auch den Charakter von geschlossenen Gesellschaften haben und weitgehend im Verborgenen agieren.¹ Unter Letztere fallen, wie schon der Name sagt, die *Academia dos Ocultos*, aber auch die *Arcádia Lusitana*.

Die portugiesischen Akademien sind auf drei Feldern tätig, von denen jeweils beispielhaft einige wichtige Institutionen und Zirkel genannt seien.

Sprache und Literatur: Die *Academia de Generosos* (1649-1667) erfährt mehrere Phasen der Wiederbelebung, so z.B. 1685-1686 und lebt weiter in den *Conferências Eruditas* (1696-1705), aus denen sich wiederum die *Academia Portuguesa* (*1717) entwickelt. Weitere Gruppierungen sind die *Academia dos Singulares* (1628 bzw. 1663²), *Academia dos Unicos* (1691-1692), *Academia dos Anónimos* (1714), *Academia dos Ocultos* (1745-1755³) und *Arcádia Lusitana* (1756-1776). Diese Akademien gründen sich nach europäischen Vorbildern aus Italien (*Accademia della Crusca*, 1582), Frankreich (*Académie Française*, 1635) und Spanien (*Real Academia Española*, 1713).

1 Detaillierte Angaben zu Mitgliedern, Publikationen, Mäzenen, Aktivitäten einzelner Akademien: Palma-Ferreira (1982) und Thielemann (2004), sehr ausführlich auch Matias (1988).

2 Ersteres Datum nach Castelo-Branco (1974: 33), und Forjaz (1964: 192).

3 Nach Thielemann (2006b: 76), ist das Gründungsjahr 1741.

Im Bereich der Wissenschaften finden wir beispielsweise die *Academia Real de História* (1720)⁴ und die *Academia Real das Ciências de Lisboa* (1779).

Außerdem gibt es die *Academias eclesiásticas*, die zu den Theologischen Fakultäten der Universitäten gehörten. Ihre Mitglieder waren größtenteils Geistliche, widmeten sich aber auch weltlichen Themen.⁵

Im Spektrum der – im weiten Sinne verstandenen – portugiesischen Akademie-kultur sind zusätzlich Bereiche zu nennen, auf die hier nur stichwortartig verwiesen werden soll: die Akademien in Brasilien sowie Parodien auf Akademien, also Zirkel, die sich spontan zusammenfanden (oder auch Einzelpersonen), und ihre Kritik an den Akademien oder an Thesen der Akademien dadurch äußerten, dass sie deren Texte parodierten.

Eine Aufstellung aller Akademien in Portugal wird außerdem nicht nur dadurch erschwert, dass ein großer Teil der Akten verlorengegangen ist (so konnte bis heute z.B. keine vollständige Namensliste der Mitglieder der *Real Academia Portuguesa* erstellt werden). Viele Akademien wechselten ihren Namen, ihre Treffen wurden eingestellt und später – eventuell unter einem anderen Namen – wieder aufgenommen. Gelehrte veröffentlichten ihre Manuskripte unter einem fiktiven Herausgeber “Academia de ...” oder nannten eine *Academia* im Titel. Nicht zuletzt dürfen wir darauf hoffen, dass noch längst nicht alle Quellen zur den Akademien in Portugal gehoben sind und die Bibliotheken und Archive weitere Entdeckungen bereithalten.

1. Das Sprachideal

In Folge soll näher auf die Akademien im Bereich Sprache und Literatur eingegangen werden. Diese Personen und Gruppierungen wirken durch ihre Schriften in zweierlei Hinsicht stilbildend: einerseits durch ihre theoretische Ausführungen in Akten, Reden und Traktaten, andererseits auch durch die praktische Anwendung dieser sprachlichen Ideale in den poetischen und poetologischen Texten.

Die von ihnen vertretenen Ideale stehen im 17. Jahrhundert noch unter den Schlagworten *ambiguidade*, *oscurismo* und *gongorismo*: Sie orientieren sich damit an der spanischen Literatur des Barock (*escola hespanhola*) und dem Stil Góngoras, der die klassische Rhetorik betonte und eine eigene Ästhetik schuf, die als *culteranismo* oder *gongorismo* viele Nachahmer fand.

Der offizielle Bruch mit der Tradition des Barock findet in Portugal – zumindest im Bereich der Sprachnormen – mit Verneys *Verdadeiro methodo de estudar* (1746) statt.⁶ Bereits vorher gibt es aber Wegbereiter und Vorläufer, so z.B. das

4 Auch *Academia Real de História Ecclesiastica & Secular*.

5 Beschreibungen und Daten einer Reihe dieser *Academias eclesiásticas* finden sich in Palma-Ferreira (1982: 103-112).

6 Der *Verdadeiro methodo* wurde übrigens bereits 1749 ins Spanische übersetzt. Zu den Bezügen zur portugiesischen Lexikographie vgl. Brauer-Figueiredo (2001: 222-224). Zu den Konzepten von interner Sprachgeschichte und Sprachwandel, Sprachpflege und Norm bei Verney sowie in Monte Carmelos paralexikographischem Text *Compêndio de orthografia* (1767) vgl. Maia 2001 und 2006, auch Thielemann 1999.

Mitglied der *Academia dos Anónimos Leitão Ferreira* mit seiner *Nova arte de concyptos* (1718-1721) (vgl. Thielemann 2004). Hat Verneys Schrift auch Signalwirkung, folgt man seinen dort entwickelten Prinzipien doch nur zögerlich oder gar nicht. Dies gilt z.B. für die dort entwickelte Orthographie.

Im 18. Jahrhundert lauten die Ideale *clareza*, *evidencia* und *Bom Gusto*: Die Klarheit und Schnörkellosigkeit, der Realitätsbezug, die Expressivität der Wörter (*força*), aber auch der angenehme Klang sind die erstrebenswerten Ziele. Man sucht stets das treffende Wort zu finden durch Ausbau des Wortschatzes und durch Bereicherung der Standardsprache durch diatopische, diatechnische und diaphasische Elemente. Die angestrebte Vielfalt im Wortschatz (*copia verborum*) hat aber nach Meinung der zeitgenössischen Sprachpfleger ihre Grenzen in der Aufnahmefähigkeit des menschlichen Geistes. Daher soll der Ausdrucksreichtum der portugiesischen Sprache durch Verfahren wie durch Metonymie und Metapher vervollkommen werden.⁷

Ein bereits vielfältig erforschter Bereich ist die Wirkung der Akademietätigkeiten auf die Rhetorik des Portugiesischen.⁸ Sie wirken aber auch auf die Grammatik, auf Wortschatz und Morphologie und auf die Orthographie der portugiesischen Sprache.⁹ Hier soll nun näher auf die Beziehungen zwischen Akademiekultur, Sprachnorm und Lexikographie eingegangen werden.

2. Akademiekultur und Lexikographie

Für Brasilien ist die Verbindung von Akademiekultur und Lexikographie unzweifelhaft, denn seit Gründung der *Academia Brasileira de Letras* 1897 unter ihrem erstem Präsidenten Machado de Assis stand neben der Literatur immer und oft sogar prädominant die Beschäftigung mit der Lexikographie. Auch die eingangs erwähnten Akademien in Italien, Frankreich und Spanien sind für ihre Wörterbücher berühmt (*Vocabolario della Crusca* 1612, *Dictionnaire de l'Academie Française* 1694, *Diccionario de Autoridades* 1726-1739).

Für Portugal ist dieser Bereich bisher weniger erforscht. Es ist bekannt, dass das Unternehmen des Akademiewörterbuchs im 18. Jahrhundert scheiterte (vom *Diccionario da Lingoa Portuguesa*, 1793, wird später noch die Rede sein). Erst 2001 gelang es, mit dem *Dicionário da língua portuguesa contemporânea* ein zweibändiges Akademiewörterbuch der portugiesischen Sprache zu publizieren. Aber welche Lexikographen waren überhaupt Mitglieder einer der zahlreichen Akademien? Welche Akademiemitglieder haben neben anderen Texten auch Wörterbücher geschrieben? Welche paralexikographischen Texte, verfasst von Akademiemitgliedern, gibt es?

Als prominentestes Akademiemitglied ist der Theatiner-Mönch und gebürtige Franzose Raphael Bluteau zu nennen. Er gilt mit seinem achtbändigen *Vocabulario Portuquez, e Latino* (1712-1728) als der erste portugiesische Lexikograph moder-

7 So Verney im *Verdadeiro methodo de estudar* (1746); vgl. dazu z.B. Haßler (2002: 21).

8 So z.B. Castro (1973), aktuell Thielemann (2006b).

9 Vgl. zu diesen Bereichen jeweils ausführlich Santos (2006), Osthus (2006) und Kemmler (2001).

ner Prägung. 1638 in Frankreich unter dem Familiennamen Chevalier geboren, emigriert er im Alter von sechs Jahren mit seiner Familie nach England und nimmt dort später den Namen des Lord Blutaw an, der die Familie beherbergt. Seine Studien führen Bluteau nach Paris, Reims, Florenz, Verona und Rom, wo er dem Orden der Theatiner beitrifft. 1668 entsendet dieser ihn nach Portugal, wo Bluteau ebenfalls rasch die Landessprache erlernt und sich als Rhetoriker einen Namen macht. Am Hof in Lissabon schätzt man Raphael Bluteau als Ratgeber, Wissenschaftler, Rhetoriker, Schriftsteller, Gesprächs- und Briefpartner. Dennoch gerät er in den Verdacht der politischen Intrige und muss sich deshalb vorübergehend zurückziehen. Seinen Lebensabend verbringt Bluteau – er stirbt 1734 im Alter von 95 Jahren – als geschätzter Gelehrter im Kreis seiner Schüler.

Bluteau kritisiert einerseits fast alle Akademien, gehört andererseits aber selbst einer an: den *Conferências Eruditas*, die sich ab 1696 im Hause von Dom Francisco Xavier de Menezes, des 4. Conde de Ericeira, jeden Sonntag treffen. Bluteau ist dort nur bis 1697 anwesend, als er das Land Richtung Frankreich verlassen muss.¹⁰ In Bluteaus *Prosas Portuguesas* werden Beschlüsse, Reden etc. der Akademiesitzungen aufgenommen, so wird z.B. gleich zu Beginn ein Sitzungsablauf beschrieben. Mit der *Conferência dos Eruditos*, einem Vortrag in der Akademie aus dem Jahr 1696, legt er einen Text zu Sprachnorm und Sprachpflege vor, dessen Schwerpunkt auf dem Bereich des Wortschatzes liegt.¹¹

Ein weiteres Mitglied der portugiesischen Akademiekultur mit ausgeprägter lexicographischer Tätigkeit ist Francisco José de Freire, der unter dem Namen "Cândido Lusitano" an den Treffen der *Arcádia Lusitana* teilnimmt. Er verfasst sowohl den *Diccionario Poético*, eine Sammlung von Sentenzen und Sprichwörtern in zwei Bänden (Lisboa 1765, 2. Auflage 1794) als auch den paralexikographischen Text *Reflexões sobre a lingua portuguesa* (erst 1842 publiziert), in dem er Kritik an Bluteau übt (vgl. dazu Osthus 2006: 57-60).

3. Der *Diccionario da lingua portugueza*: das Sprachideal im Spiegel des Vorworts

1779 wird die *Academia Real das Sciencias de Lisboa* auf Initiative des Duque de Lafões gegründet und dabei von Beginn an von Königin Maria I. unterstützt. Das erste Treffen der Mitglieder findet am 16.01.1780 statt, die erste offizielle Sitzung am 04.07.1780. Zu diesem Zeitpunkt entsteht in der *Classe de Belas Letras* bereits das Projekt eines großen einsprachigen Wörterbuchs. Anders als Spanien sind es aber letztlich nur drei Akademiemitglieder, die mit der Arbeit beauftragt werden – eine Tatsache, die später den Hauptgrund für das Scheitern des Projektes nach dem ersten Band (A – Azurrar) darstellen wird. In Übereinstimmung mit dem Vorgehen der französischen Akademie liegt in Portugal die Erstellung der Einträge bei einem Mitglied und wird nicht nach Buchstabenkombinationen auf alle verteilt.

10 Diese Station seiner Biographie ist immer noch ungeklärt: Nach anderen Quellen befand er sich unter Hausarrest im Kloster von Alcobaça.

11 Ausführlich untersucht bei Thielemann (2001b: 56-91).

Dabei konzentriert sich der größte Teil der Arbeit nochmals auf eine Person: Der Rhetorik- und Poetiklehrer Pedro José Fonseca hat bereits als Autor eines *Lexicum Latinum Lusitani* (Lisboa 1762) lexikographische Erfahrung sammeln können. Die Mitarbeiter bei den Einträgen sind der Bibliothekar und Philosophie-Lehrer Agostinho José da Costa Macedo und Bartolomeu Inácio Jorge. Fonseca verfasst die Widmung und das Vorwort des Akademiewörterbuchs, erstellt die *Planta* und den Autorenkatalog und zeichnet verantwortlich für eine Vielzahl von Einträgen des Buchstabens A (vgl. dazu Malaca Casteleiro 1981).

Nach Gonçalves 2006 arbeitet auch das Akademiemitglied António Pereira de Figueiredo am Wörterbuch mit. Figueiredo ist außerdem Autor des lateinisch-portugiesischen Wörterbuchs *Parvum Lexikon purae et impurae latinitatis, cum Notis & Interpretatione Lusitana* (Lisboa 1760: Francisco Luis Ameno) sowie zahlreicher weiterer Grammatiken und Lehrbücher.

Das Wörterbuch wendet sich dem Wortschatz der klassischen Epoche der portugiesischen Literatur (16. Jahrhundert) zu und belegt die Einträge mit einer Fülle von Autorenzitaten aus dem 14.-17. Jahrhundert. Des Weiteren enthalten die Einträge (heute meist obsolete) Etymologien, diasystematische Angaben, Hinweise zur Konjugation und Rektion der Verben und zur Kollokation von Substantiv bzw. Verb und Adverb. Diese werden wiederum durch Zitate belegt. Die Bedeutungsangaben fallen hingegen knapp aus und bestehen im von der Akademie angestrebten Idealfall lediglich aus einem Synonym oder Antonym.

In Folge soll nun das Vorwort näher betrachtet werden, die PLANTA/ PARA SE FORMAR/ O DICIONARIO/ DA/ LINGOA PORTUGUEZA,/ OFFERECIDA/ Á/ ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS/ DE LISBOA./ NA SESSAO PÚBLICA DE 4 DE JULHO DE 1780,/ E APPROVADA PELA MESMA ACADEMIA EM CONFERENCIA PARTICULAR DE 24 DE/ NOVEMBRO NO DITO ANNO.

Die hier fixierten Leitlinien für die Erstellung des Wörterbuches datieren aus dem Jahr der Akademiegründung.¹² Zunächst widmen die Verfasser sich in einer *Introdução* (I-III) der europaweiten und Jahrhunderte umfassenden Sorge um die Reinerhaltung der Sprache, die sie mit Zitaten von Cicero bis Condillac untermauern. Es folgt das Lob des Portugiesischen für seine Eigenschaften *copia verborum, gravidade, graça laconica*. Die eigentliche *Planta* gliedert sich in 25 Paragraphen, von denen hier nur diejenigen herausgegriffen werden sollen, die sich dem Ziel der Sprachpflege und Norm widmen:

§ I beschreibt das Ziel des Wörterbuchs, alle “vocabulos puramente Portuguezes em todas as suas significações” aufzunehmen, “fixado tudo pelos exemplos dos Autores classicos” (VI). Diese Autoren werden in § II näher definiert: Es sind alle Autoren von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Die Archaismen, die ihre Texte enthalten, werden dabei mit aufgenommen und als Rechtfertigung

12 Ein Manuskriptentwurf des Vorworts findet sich in der *Biblioteca Pública de Évora*, den Vergleich mit der gedruckten Version nimmt Gonçalves (1993: 655-658) vor.

geben die Verfasser der *Planta* an, die *Real Academia Española* und die *Accademia della Crusca* seien ebenso verfahren.

§ III der *Planta* benennt zudem die Ursachen für den Verfall der portugiesischen Sprache: “vindo esta depois com excesso a extragarse quasi de todo pela leitura de livros estrangeiros, especialmente Francezes [...] e mais que tudo pelas pessimas”, hier werden also explizit die französische Sprache und die Lektüre französischer Bücher genannt.

§ VI vermerkt, das Wörterbuch solle den portugiesischen Gesamtwortschatz, ohne Ausnahme, in alphabetischer Reihenfolge enthalten, nach § VII sollen auch Exotismen (“termos privativos das provincias e Conquistas de Portugal”, insofern sie bei den klassischen Autoren auftreten) sowie burleske, vulgäre und familiäre Ausdrücke aufgenommen werden, nicht aber “as palavras que nuamente exprimem objecto deshonesto ou sordido” sowie jene *gira*, die nur “pessoas da infima condição” kennen. Eigennamen finden, so § VIII, nur Eingang, wenn sie auch in übertragenem Sinne gebraucht werden, Termini technici, wenn sie bei den Autoren auftreten. Neologismen sollen dementsprechend gekennzeichnet werden. Außerdem braucht man sie nur, wenn die eigene Sprache arm ist, was ja im Sinne der Akademiemitglieder eigentlich – wie in den anschließenden *Memorias e Louvores* gezeigt wird – beim Portugiesischen nicht der Fall ist.

§ XI beschäftigt sich mit der Orthographie: Die Akademie spricht sich für eine etymologisierend-latinisierende Schreibung aus, äußert aber bereits die Absicht, eine vereinheitlichende Orthographie zu publizieren:

Admittirseha por agora aquella orthographia, que mais se conformar com a etymologia, principalmente latina, e que se estabelece na euphonia e práctica dos eruditos, em quanto a Academia não recebe para seu uso hum systema orthographico, livre de toda a variedade e ordinaria inconstancia.

Orthographische Varianten werden als Lemmata aufgenommen und mit einem Verweis auf den Haupteintrag versehen.

In § XXIII wird explizit die Legitimation der Lemmata durch die klassischen portugiesischen Autoren festgehalten: “As autoridades simplesmente de per si determinarão o merecimento de cada vocabulo, sem que seja necessario ajuntarlhe outra alguma qualificação, por quanto esta só depende do juizo do escritor”.

§ XXIV ruft zur Präzision und Kürze auf, stellt das Wörterbuch in den Dienst der portugiesischen Nation und führt erneut Zitate zum Lob des Portugiesischen an:

O estilo do Diccionario será claro, e descarregado de toda aquella redundante e aparatosa erudição [...]. Isto assim executado, poderseha (me parece) conseguir o fim proposto, que independentemente do minimo interesse pessoal tem por unico objecto o serviço da patria e lustre da Nação Portugueza.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Akademiewörterbuch und vor allem die darin enthaltene *Planta* die sprachlichen und kulturellen Ideale Wohlklang (*euphonia*), Klarheit (*clareza*), Knappheit und Präzision (*concisão*) sowie Nüchternheit (*sobriedade*) vertreten. Um einen reichen Wortschatz zu formen, werden Exotismen, Neologismen und Archaismen, Wörter aus technischen Fachsprachen und aus

unterschiedlichen Stilebenen – unter Ausschluss von Vulgarismen – berücksichtigt. Grundlage und Garant für den *bom uso* ist das Auftreten dieser Wörter bei den portugiesischen Autoren von den Anfängen der portugiesischen Literatur bis zum 17. Jahrhundert, mit einem Schwerpunkt auf dem 16. Jahrhundert. Ob und inwiefern sich diese Leitlinien auch im eigentlichen lexikographischen Text fortsetzen, bleibt zu untersuchen.

Literaturverzeichnis

- Brauer-Figueiredo, Maria de Fátima (2001): “Luis António Verney e o Verdadeiro Método de Estudar”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.): *Século XVIII: Século das Luzes – Século de Pombal*. Frankfurt am Main, S. 213-227.
- Castelo-Branco, Fernando (1974): “Significado cultural das Academias de Lisboa no século XVIII”. In: *Bracara Augusta* 28, S. 31-57.
- Castro, Anibal de Pinto (1973): *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra.
- Forjaz, António Pereira (1964): “As academias: história e renovação”. In: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Ciências* 8, S. 177-197.
- Gonçalves, Maria Filomena (1993): “Lexicografia e ortografia no Dicionário da Academia (1793)”. In: Hilty, Gerold (Hrsg.): *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*. Bd. 4: *Lexicographie*. Tübingen/Basel, S. 651-664.
- Haßler, Gerda (2002): “Sprachbewußtsein und Tradition in der spanischen und portugiesischen Aufklärung”. In: Frank, Christoph/Hänsel, Sylvaine (Hrsg.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*. Frankfurt am Main, S. 15-29.
- (2006): “Dois Antídotos da língua no Século XVIII”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.): *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main, S. 117-131.
- Kemmler, Rolf (2001): “Para uma história da ortografia portuguesa: o texto metaortográfico e a sua periodização do século XVI até à reforma ortográfica de 1911”. In: *Lusorama* 47/48, S. 128-319.
- Maia, Clarinda de Azevedo (2001): “O tratamento das variedades do português nos gramáticos e ortografistas de Setecentos: especial referência a Monte Carmelo”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.): *Século das Luzes – Século de Pombal*. Frankfurt am Main, S. 33-50.
- (2006): “A história da língua portuguesa na produção gramatical e ortográfica do século XVIII. Alguns aspectos em equação”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.): *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main, S. 227-245.
- Malaca Casteleiro, João (1993): “Estudo Linguístico do 1^o Dicionário da Academia (1793)”. In: *Dicionário de Língua Portuguesa, reprodução fac-similada*. Lisboa, S. 11-25.
- Matias, Elze M. H. Vonk (1982): “A Academia dos generosos: uma academia ou uma sequência de academias?”. In: *Revista da Biblioteca Nacional* 2.2, S. 223-241.
- (1988): *As Academias Literárias Portuguesas dos séculos XVII e XVIII*. 12 Bde. Lisboa.
- Mühlischlegel, Ulrike (2000): *Enciclopedia, vocabulario, dictionario. Spanische und portugiesische Lexikographie im 17. und 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main.
- Osthus, Dietmar (2006): “‘Como fazem as outras nações cultas e polidas’. O discurso normativo, as normas linguísticas e as Luzes”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.): *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main, S. 53-66.
- Palma-Ferreira, João (1982): *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa.
- Santos, Isabel Almeida (2006): “*Usus / consuetudo, Auctoritas, Ratio*: a legitimação da actividade gramatical e os fundamentos da linguagem nos autores do século XVIII”. In: Thielemann, Werner

- ner (Hrsg.): *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main, S. 27-51.
- Thielemann, Werner (1999): “‘O português no século das Luzes’: Normvorstellungen und Sprachstand anhand des *Compêndio de Orthografia* (1767) von Frei Luiz do Monte Carmelo”. In: Endruschat, Annette/Schönberger, Axel (Hrsg.): *Neue Beiträge zur portugiesischen Sprachwissenschaft*. Frankfurt am Main, S. 71-104.
- (Hrsg.) (2001a): *Século XVIII: Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main.
- (2001b): “Língua culta – Palavras antiquadas – Plebeísmosin. A linguagem e a sociedade portuguesa na época do Marquês de Pombal”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.): *Século XVIII: Século das Luzes – Século de Pombal*. Frankfurt am Main, S. 51-97.
- (2004): “Zwischen Barock und Neoklassizismus: Die *Academia dos Anonymos*”. In: Boullón Agrelo, Ana Isabel (Hrsg.): *Novi te ex nomine. Estudos filológicos oferecidos ao Prof. Dr. D. Kremer*. Santiago de Compostela, S. 709-720.
- (Hrsg.) (2006a): *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main.
- (2006b): “Entre o barroco e o neoclassicismo: da *Academia dos Anónimos* à *Arcádia Lusitana* (aperfeiçoamento do português como *Grande língua de cultura*)”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.) (2006a): *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main, S. 67-93.

Dietmar Osthus

Zur Konstruktion einer literarischen Klassik als Bestandteil des sprachnormativen Diskurses zum Portugiesischen des 18. Jahrhunderts

Resumo: Em Portugal, o século das luzes foi uma época marcada pelo desenvolvimento de debates sobre normas linguísticas. No discurso normativo a referência aos autores ‘clássicos’ tem um papel decisivo. Nomeadamente os protagonistas do neoclassicismo como Cândido Lusitano vêm no uso dos ‘clássicos’ o modelo a seguir na produção literária. De facto, antes de transformarem autores como António Vieira em modelos exemplares do bom uso, os neoclássicos inventaram a categoria de literatura ‘clássica’. Analisaremos neste artigo dois aspectos: o nascimento e a evolução do conceito de literatura ‘clássica’ como modelo normativo, e, em seguida, a influência dos textos ‘clássicos’ nos julgamentos dianormativos, sobretudo na área da morfologia verbal.

1. Thematische Einführung

Wenn vom “Neoklassizismus” gesprochen wird, so wird diese Begrifflichkeit meist als literatur- bzw. kulturwissenschaftliche Etikettierung verwendet. Es ist keine Frage, dass den Periodisierungen der historisch orientierten Sprachwissenschaft in der Regel nicht literarische Epochen und Strömungen, sondern entweder inner-sprachliche Kriterien wie Lautstand bzw. die Veränderung morphologischer Paradigmen oder außersprachliche, wie z.B. der Status einer Sprache, die Entlehnungstraditionen etc. zugrunde liegen. Unbeschadet dessen ist es nicht zuletzt in der romanischen Sprachgeschichtsschreibung eine bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende Tradition, Sprach- und Literaturgeschichte in einem eng verflochtenen Zusammenhang zu betrachten. Zum einen ist Literatursprache Teil des für die Sprachgeschichte relevanten Kontinuums, zum anderen prägen metasprachliche Bewertungen literarischer Sprachverwendungen das öffentliche Sprachbewusstsein erheblich. Verschiedene Autoren – exemplarisch etwa Mühlischlegel (2000) – haben gezeigt, wie z.B. in der Akademiekultur literarische und metasprachliche Diskurse aufs Engste miteinander verwoben sind. Die für die Sprachwissenschaft höchst wichtige Debatte um sprachliche Normen ist in vielen Fällen eine um literarische Sprachverwendungen oder zumindest eine Debatte um Normen, deren Legitimation in literarischen Autoritäten begründet liegt. So stellt auch für die portugiesische Sprachgeschichte der Neoklassizismus ein wichtiger Zeitabschnitt dar.

Zum Zweck der Legitimation von portugiesischen Sprachnormen, eines *português padrão* bzw. eines *português legítimo*, wird zunächst ein Kanon normativer literarischer Autoritäten konstruiert, dem die generische Bezeichnung “classicos” zugeschrieben wird. Methodisch möchte ich für die Geschichte sprachlicher Normen bzw. der normativen Diskurse analog zur Trennung in eine interne und externe Sprachgeschichte unterscheiden zwischen einer externen und einer internen Normengeschichte. Erstere umfasst grundsätzliche Bewertungen und Modelle zur Legitimation sprachlicher Normen. Letztere beinhaltet konkrete dianormative Bewertungen einzelner sprachlicher Normen.

2. Externe Normengeschichte

Die Stellung von Autoritäten ist immer wieder in eine Analyse sprachnormativer Diskurse einbezogen worden (z.B. Schmitt 2002; Osthus 2005; Polzin-Haumann 2006). Die Berufung auf literarische Autoritäten zur Etablierung bzw. Untermauerung einer Sprachnorm ist z.B. für das Französische wie das Spanische ein verbindendes Moment des 18. Jahrhunderts. Angesichts der vielfältigen Verschränkungen, die im westeuropäischen Sprachdenken bestehen, liegt es nahe zu vermuten, dass diese Entwicklungen nicht folgenlos für Portugal geblieben sind. Zahlreiche Studien der letzten Jahre (Gonçalves 2001; Thielemann 1999; Kemmler 2001) zeugen von den intensiven Bestrebungen im 18. Jahrhundert, in offiziellen Zirkeln wie paragrammatischen bzw. paralexikographischen Schriften eine Norm für das Portugiesische zu etablieren oder zumindest über Normen zu diskutieren. Neben der Frage der Latinität, deren Rolle als Legitimation für einzelne sprachliche Formen einem langsamen Wandel zwischen Humanismus und Spätaufklärung unterworfen ist (Osthus 2004), stellt sich auch die nach sprachlichen Vorbildern innerhalb der portugiesischen Sprach- und Literaturgeschichte. Der portugiesische Neoklassizismus sucht nach französischem Vorbild nachahmenswerte literarische Muster sowohl in antiken als auch in als klassisch kanonisierten Vorbildern der Nationalliteratur. Die Diskussion um die ästhetische Bewertung literarischer Zeugnisse ist nicht zu trennen von der um die Sprachrichtigkeit.

Das wichtigste Zeugnis für die sprachnormativ relevante "Konstruktion" eines literarischen Kanons von Klassikern sind die postum publizierte *Reflexões sobre a lingua portugueza* von Fr. José Freire [Candido Lusitano] (1842). Freires normative Orientierung ist analog zur restaurativen Doktrin der pombalinischen Reformen¹ ganz auf das 16. und frühe 17. Jahrhundert ausgerichtet.² Aus der Ausrichtung an klassischen literarischen Autoritäten wird die Übernahme einer sprachnormativen Konzeption deutlich, die im 18. Jahrhundert sowohl in die maßgeblichen Doktrinen der *Académie française* wie auch der *Real Academia Española*³ eingegangen ist. Die Rezeption der verschiedenen innereuropäischen Normendiskurse, insbesondere der Aktivitäten der spanischen, französischen und italienischen Sprachakademien, wird aus zahlreichen Textpassagen der *Reflexões sobre a Lingua*

1 Im Gesetzestext der pombalinischen Reformen, dem *Alvará régio* vom 28.06.1759, durch den die jesuitischen Schulen ausgelöscht werden und zugleich eine staatliche Schulaufsicht eingeführt wird, spiegelt sich ein Geschichtsbild, demzufolge mit der Übernahme des portugiesischen Bildungssystems Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Jesuiten ein kultureller Niedergang eingesetzt habe.

2 Eine besondere Rolle im Rahmen des Kanons der literarischen Autoritäten spielen die Schriften des P. António Vieira (1608-1697), deren Entstehungszeit schon jenseits der "eigentlichen" klassischen Periode liegt.

3 Schmitt (1988: 91) interpretiert die von der RAE getroffene Auswahl eines "Kanons der Musterautoren" als Übernahme der von der *Académie française* gepflegten Praxis: "Mit der Akademiagrammatik von 1771 gewinnen für das español castizo dieselben Komponenten normative Geltung wie in Frankreich für den bon usage, und so sehr sich sonst ideologisch die zwei Hauptströmungen des nationalistischen, traditionalistischen casticismo und des von den aufgeschlossenen afrancesados bestimmten, aufgeklärten Liberalismus unterscheiden: Wenn es um die gute, korrekte Sprache geht, blicken beide nach Paris".

Portuguesa deutlich. Zunächst stellt Freire die Bildung eines autorisierten Literaturkanons als eine in allen *nações cultas* gängige Praxis dar, womit eine Anbindung an die außerportugiesischen Tendenzen der Sprachpflege deutlich wird:

Parce a muitos supersticioso o cuidado com que alguns Escritores trabalham por escrever com pureza o seu idioma, usando só daquelles termos que teem nos Classicos por defensores. Porem erram nesta parte [como em tudo os mais] estes ignorantes, paracendo-lhes que qualquer palavra, uma vez que se ache em algum auctor, para logo é portugueza, e se pôde usar delle sem o minimo escrupulo. Não fallariam assim se soubessem que todas as nações cultas teem os seus textos⁴ da lingua, e que sem imitar a estes na correção e pureza da linguagem, não se atreve a escrever aquelle que pertende as estimações da critica severa (Freire 1842, I: 32f.).

Als vorbildlich werden die außerhalb Portugals entstandenen Akademiewörterbücher auch hinsichtlich des Umgangs mit literarischen Autoritäten gepriesen. In der Frage, in welchem Rahmen neben den *classicos* der Prosa auch die Dichtung beispielgebend sein kann, verweist Freire wieder auf die gängige Praxis sämtlicher *nações cultas*:

Assentado pois nestes principios concluamos que ainda para a prosa são textos classicos os bons Poetas em pontos de pureza de vocabulos, e correção de Grammatica. Assim o praticam todas as nações cultas, que tem publicado Vocabularios da sua lingua, allegando nelles frequentemente com os exemplos dos seus melhores Poetas (Freire 1842, I: 18).

Genuin nationalspezifische Überlegungen ergeben sich jedoch in der Auswahl der als klassisch anzusehenden Autoren; die Bewertungen und Periodisierungen der verschiedenen Autoren bzw. der Etappen in der portugiesischen Literaturgeschichte entsprechen zwar *grosso modo* den in den neoklassizistischen Diskursen Spaniens üblichen Mustern – gemeinsam ist vor allem die Ablehnung der Barockliteratur –, dennoch können die bei Freire als *classicos* (1842, I: 5-21) definierten Autoren und Texte trotz der zeitlichen Schwerpunktsetzung auf das 16. und 17. Jahrhundert nicht mit einem klar umrissenen goldenen Zeitalter⁵ identifiziert werden. Insofern werden die Prinzipien der selektiv-abstrahierten Sprachnormenkonzeption aus außerportugiesischen Diskursen übernommen, die Bestimmung der Autoritäten selbst passt sich im Rahmen der Doktrinen des Neoklassizismus⁶ den spezifischen portugiesischen Gegebenheiten an.

Der Normenmonismus, d.h. die Vorstellung einer einzigen verbindlichen Sprachnorm, zeigt sich auch in der Annahme einer binären Dichotomie von "rich-

4 "Texto" wird hier in der Bedeutung "maßgebliche Autorität" verwendet.

5 Ein wichtiger Grund besteht hier natürlich auch darin, dass das spanische Siglo de Oro z.T. mit der *União Iberica* zusammenfällt, in der die portugiesischsprachige Nationalliteratur schwieriger Bedingungen hatte als die kastilische. Vázquez Cuesta (1988: 70-93) schreibt in diesem Kontext von einem *colonialismo cultural*, dem Portugal während der Abwesenheit des Hofes unterworfen gewesen sei.

6 Im Vergleich zum spanischen Neoklassizismus, der mit der *Poética* von Luzán (1737) seinen Ausgang nahm (Lapesa⁹ 1981: 425; Lázaro Carreter 1960), setzte der portugiesische Neoklassizismus erst mit einer zeitlichen Verzögerung um etwa zehn Jahre ein. Die Publikation der *Arte Poética* von Freire (1748) kann gemeinsam mit den literaturtheoretischen Betrachtungen des *Verdadeiro Metodo de Estudar* als wichtiger Anstoß betrachtet werden.

tig” und “falsch”. Der richtigen, über die klassischen Autoritäten legitimierten Form steht dabei die falsche, von *ignorantes*, *indoutos* oder dem *vulgo* gebrauchte Form gegenüber. Grundsätzlich ist diese Ausprägung des Sprachrichtigkeitsbewusstseins in der portugiesischen Sprachnormengeschichte nach lateinischem Muster bereits seit Ende des 16. Jahrhunderts fest etabliert; eine Neuerung stellt indes die Orientierung an kanonisierten Formen dar, durch die implizit eine Fixierung wichtiger Bereiche der Sprachverwendung auf einem in der Vergangenheit erreichten Sprachstand propagiert wird. Damit wird hier die Idee einer künstlichen Bremsung der sprachlichen Dynamik bzw. die eines bewussten Eingriffs in den Sprachgebrauch zur Restitution eines verloren gegangenen idealisierten Sprachzustands aufgebracht. Hier lässt sich eine aufschlussreiche Übereinstimmung zwischen den Prämissen der pombalinischen Kultur- und Wissenschaftspolitik, deren propagierte Zielsetzung die Restitution einer vergangenen Größe Portugals war, und den sprachnormativen Idealen des Neoklassikers Freire diagnostizieren.

Eine analoge Sicht auf die portugiesische Sprachentwicklung, die den Topos eines in der Mitte des 17. Jahrhunderts einsetzenden sprachlichen Niedergangs einschließt (Mühlschlegel 2000: 227), wird aus dem einleitenden programmatischen Vorwort des *Diccionario da Lingua Portuguesa* von António de Moraes Silva (1789) deutlich. Ähnlich wie Freire im Studium der klassischen Autoren das angemessene Rezept erkennt, um eine vergangene Qualität der portugiesischen Sprache wiederzugewinnen, wird bei Moraes Silva eine Orientierung an den klassischen Mustern deutlich. Während in den – nicht explizit definierten – goldenen Zeiten der portugiesischen Sprache der gute Sprachgebrauch allein durch den “*simples trato, e commercio dos sabios da Nação*” zu erlangen gewesen sei,

agora vinha a ser empreza laboriosa, e ardua, e que só se podia vencer por meio de hum estudo aturado, e muitas vezes tedioso. Accrescentava a esta difficuldade a damnosa carestia dos bons escritos Portuguezes, muitos dos quaes se não tinham publicado por meio da Imprensa (Moraes Silva 1789: IV).

Deutliche Intertextualitäten zur *Real Academia Española* finden sich in dem von Moraes Silvas Verleger unterzeichneten Widmungsbrief. Deren im Siegel ausgedrücktes Motto “*Limpia, fija y da esplendor*” (vgl. Fries 1984: 25) wird inhaltlich aufgegriffen. Das Wörterbuch der Wissenschaftsakademie solle dazu beitragen “*de a [a lingua materna] restituir á posse de sua antiga abundancia, esplendor e belleza*” (Moraes Silva 1789: IV). Im Unterschied zu Freire, der ausgiebig den Wert einzelner Autoren als sprachliche Vorbilder, somit deren jeweiligen Rang als *classicos* diskutiert, bleibt Moraes Silva in seiner Bestimmung dessen, was als klassisch anzusehen sei, offener. Die Blütezeit des Portugiesischen wird in etwa dem als *bom seculo*⁷ titulierten Zeitraum zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert zugeordnet (Mühlschlegel 2000: 229).

7 Die Anspielungen auf die Programmatik des Wörterbuchs der *Accademia della Crusca*, die im Zusammenhang mit der Blütezeit des Italienischen vom *buon seculo* schreibt, sind offenkundig.

2.1 Wandel im späten 18. Jahrhundert

Ein gewisser Wandel ist für das ausgehende 18. Jahrhundert festzuhalten. Das Konzept der *idade de ouro* verlagert sich in den historischen Betrachtungen, z.B. der akademischen Zeitschrift *Memorias de Litteratura* (1792-1814), von der Jahrhundertwende zwischen 16. und 17. Jahrhundert zurück in die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie etwa an den Beiträgen Antonio Pereira de Figueiredos (1792; 1793) zu zeigen ist. Konkret zeigt sich diese konzeptionelle Verschiebung innerhalb der Epoche, die als Höhepunkt der Literatur- und Kulturgeschichte begriffen wurde, in der Wiederentdeckung João de Barros' als maßgebliche sprachnormative Referenz.⁸ Innerhalb der frühen Akademiedebatten der 1780er Jahre tritt vor allem einer der Protagonisten der pombalinischen Reformen, António Pereira de Figueiredo, als Apologet der Barros-Verehrung in Erscheinung. In zwei Dokumenten aus den Jahren 1781, welche 1792 bzw. 1793 in die *Memorias de Litteratura* aufgenommen wurden,⁹ verteidigt Figueiredo die sprachliche Vorbildfunktion von Barros, wobei er sich nicht auf dessen Grammatik (1540), sondern vor allem auf die historiographischen Texte bezieht. Es gehe in erster Linie nicht darum, zeitgenössische Sprachverwendungen rundum abzulehnen – auch wenn eine deutliche Kritik Figueiredos ganz im Sinne des Krisentopos der portugiesischen Sprache unverkennbar ist –, Ziel sei vielmehr, durch das sprachliche Vorbild zur *Eloquencia Nacional* zu finden:

Mas não se me podendo negar, que todas e cada huma das Linguas cultas da Europa formaõ de si huma Eloquencia propria dellas, a que podemos chamar Eloquencia Nacional; e que tanto he mais Nacional essa Eloquencia, quanto ella participa menos da estranha: Passo já a mostrar, que entre todos os nossos Escritores he Joaõ de Barros aquella, em que mais reluz a Eloquencia da Lingua Portugueza considerada no seu fundo; e que assim merece Barros ser o Escriitor, de cuja liçaõ mais se aproveitam, todos os que apiraõ a fallar bem a mesma Lingua (Figueiredo 1793: 6).

Diese Orientierung an Barros ist auch aus einer Ablehnung späterer Modelle portugiesischer Rhetorik zu begreifen. Insbesondere die barocke und kultistische *Eloquencia* wird als "Entfremdung" von dem vorbildlichen, durch Barros repräsentierten klassischen Stil aufgefasst. Der Wertbegriff der Natürlichkeit wird in Verbindung gesetzt zu einer nicht entstellten Sprachverwendung:

Fallar bem huma Lingua, Senhores, [...] he dizer o que se tem para dizer, explicando-se cada hum pelos termos mais análogos, e mais naturaes da mesma Lingua, ou estes se-

8 Zur Rolle von João de Barros als Verkörperung vorbildlicher Sprachverwendung siehe auch das einleitende Vorwort zur Anthologie *Paladinos da Linguagem* (Campos 1926: XXXV-XXXVII).

9 Die Titel der Beiträge sind programmatisch zu verstehen. "Joaõ de Barros Exemplar da mais solida Eloquencia Portugueza" (1793) stellt eine Verteidigungsrede gegen potentielle Kritik an der sprachnormativen Relevanz von Barros dar. Neben einer Aufzählung der genuinen Qualitäten von Barros weist Figueiredo die These von einer vermeintlich geringen Aktualität von dessen Schriften zurück. Der Beitrag "Espírito da Lingua Portugueza" (1792) stellt eine Vorarbeit zum portugiesischen Akademiewörterbuch dar ("para servir de socorro aos Socios della [scil. da Academia Real das Sciencias], que trabalhaõ em compôr hum Diccionario da nossa Lingua"; 1792: 226). In alphabetischer Reihenfolge listet Figueiredo Lexeme samt Verwendungskontext bei Barros auf. Eingebettet in die Wortliste führt er unter Arcaismos, Hyperbatos oder Metáforas (198ff.) metasprachliche Anmerkungen auf.

jaõ dos que chamaõ proprios, ou sejaõ dos que chamaõ translaticos ou metaforicos (Figueiredo 1793: 6).

Die Natürlichkeit der Diktion, mit der die Ablehnung des *estranho* in der eigenen Sprache verbunden ist, steht antonymisch der gelehrten bzw. gelehrt wirkenden Sprachverwendung gegenüber.

2.2 Rückwärtsge wandte Exegese vs. fortschrittsorientierte Inspiration durch die „Classicos“

Grob können wir zudem ein rückwärtsge wandtes von einem fortschrittsorientierten Sprachentwicklungskonzept unterscheiden. Während Freire prototypisch in der Restauration vergangener Größe ein Mittel gegen die Sprachkrise sieht, wird der Begriff des „Klassikers“ in später entstandenen Sprachreflexionen differenzierter gefasst. Antonio das Neves Pereira thematisiert z.B. kritisch die Frage, in welchem Maße der Rückgriff auf „klassische“ Autoritäten ein Mittel gegen die *decadencia da lingua portuguesa* darstellt. Für Neves Pereira stellen die Klassiker keine absolute Autorität dar. Mit Condillac – hier zeigt sich die für das ausgehende 18. Jahrhundert typische Rezeption der französischen Theoretiker – werden als Klassiker in sprachgeschichtlicher Hinsicht jene Autoren definiert, die durch Weiterentwicklung des sprachlichen Ausdruckspotenzials zum Fortschritt beitragen:

Os authores classicos saõ aquelles, de quem diz Condillac, *que vem e sentem de huma maneira, que lhes he propria, e que para exprimirem esse seu modo de ver e de sentir, saõ obrigados a imaginar novos modos de fallar nas regras da analogia, ou ao menos em se apartar dellas o menos, que he possivel: e deste modo se conformaõ ao genio da Lingoa, e ao mesmo tempo lhe daõ o seu* (Neves Pereira 1793: 153f. [Hervorhebungen im Original]).

Das symbolische Kapital, das mit der Autorität der Klassiker – v.a. Vieiras – verbunden ist, wird an der Wende zum 19. Jahrhundert umgemünzt für eine zeitgenössische Konzeptualisierung von Sprach- und Kulturgeschichte:

Ainda mais: em quanto huma lingoa he escrava da autoridade, naõ se póde esperar, que engrosse muito os seus thesouros. Que progressos? que perfeiçaõ? que riqueza poderia ter huma lingoa, que nunca discrepasse nem um apice das autoridades de hum ou outro seculo? Os escritores da primeira ordem, esses engenhos raros, que apparecem de seculo em seculo, saõ os que ampliaõ os apertados limites da Analogia, e como Legisladores se elevaõ acima do Uso e da autoridade; e isto fez o P. Vieira naõ poucas vezes. Elle com grande destreza deo á nossa huma maravilhosa flexibilidade, qual pedia a novidade, variedade, vivacidade e força de seus pensamentos [...] (Neves Pereira 1793: 161).

Die sklavische Befolgung der klassischen Autorität wird als Hindernis zur Fortentwicklung der Sprache erachtet. Ein Klassiker ist hingegen derjenige, der sich über die normenlegitimatorischen Instanzen von *usus* und *auctoritas* hinwegsetzt.

3. Interne Normengeschichte

Bereits Verney (1746) deutet eine autoritätsfixierte Legitimation von Sprachrichtigkeit bzw. von rhetorischen Modellen an, die sich auf eine unhinterfragte Übernahme tradierter Modelle stützt. Verney diagnostiziert in der *Carta Sexta* des *Ver-*

dadeiro Método de Estudar ebenfalls eine über mehrere Generation weitergegebene Vieira-Verehrung. Jede Kritik auch nur an Einzelpunkten des literarischen oder rhetorischen Œuvres werde vielfach indigniert zurückgewiesen, was auf die Beständigkeit eines hartnäckigen Vorurteils zurückzuführen sei

Criados com o prejuizo, de que o Vieira foi um grande orador; e ouvindo sempre repetir isto aos velhos, que beberam aquela doutrina; nam é maravilha, que digam tantas coizas dele, e que o-imitem cegamente (Verney 1746: 209).

In einem Nebensatz seiner sprachdidaktischen *Carta* spielt Verney zudem auf eine offensichtlich verbreitete Haltung an, “unlogische” orthographische Varianten deshalb zu vertreten, “porque o disse o Vieira” (Verney 1746: 133). Die Vieira-Verehrung stelle daher ein “Vorurteil” seiner Zeitgenossen dar, welches den Blick auf eine vernünftige Gestaltung z.B. orthographischer Normen verstelle.

Freire kann als ein Exempel für diese Haltung einer nahezu exegetischen Auswertung der klassischen Autoren zur Bestimmung der Sprachrichtigkeit angeführt werden, getreu dem Motto:

[s]eguir sempre em tudo o fallar de Vieira, é uma segurissima regra de conseguir não só a pureza, mas o louvor de ter todo o conhecimento das subtilezas do idioma portuguez; porque nenhum outro classico temos, que escrevesse tanto, e sobre tão diversas materias (Freire 1842, I: 2).

Auf nahezu allen Gebieten der Sprache – Lexikon, Syntax, Semantik, Morphologie – werden klassische Autoritäten als Leitlinien des “guten” Sprachgebrauchs erachtet, wie die umfangreichen Kommentare Freires zu einzelnen sprachlichen Formen zeigen. Aufschlussreich tritt diese Haltung dort zutage, wo Freire in Konflikt mit dem zeitgenössischen Sprachgebrauch kommt und er sprachliche Formen zu legitimieren sucht, die vom Standpunkt einer Synchronie des 18. Jahrhunderts als archaisch zu bewerten sind.

Beachtenswerte Divergenzen zeigen sich etwa im Bereich der Verbmorphologie. Zwar kann diese für das Portugiesische – im Vergleich etwa zum Französischen – als einigermaßen stabil gelten, Unsicherheiten ergeben sich aber z.B. in der Frage der Stammalternanz v.a. bei den “seltenen” Verben auf *-ir*. Während in vielen Fällen die literarisch überlieferte Form zugleich diejenige ist, die von den gebildeten Eliten favorisiert wird, bestehen Divergenzen in der Bewertung der Konjugationsparadigmen, z.B. von *consumir* und *construir*:

Feyjó (1734: 254)	<i>Consumir</i> , he irregular; conjugase como <i>Fugir</i> .
Freire (1842, II: 28)	para Vieira era verbo regular <i>consumo</i> , <i>consumes</i> , <i>consumem</i> e não <i>consomes</i> , <i>consome</i> .
Monte Carmelo (1767: 561)	Abusos &c.: <i>consumes</i> , <i>consume</i> (Antig.), Emenda: <i>consomes</i> , <i>consome</i> .
Vieyra Transtagano (1768: 85)	The [verb] [...] <i>consumir</i> ha[s] the same irregularity [scil. wie <i>dormir</i>] in regard to the letter <i>u</i> .
Cunha Rivara (Freire 1842, II: 167)	[...] não se diz agora; <i>construe</i> , <i>destrue</i> , nem <i>consume</i> por <i>consome</i> .

Feyjó (1734: 254)	<i>Construir</i> traduzir, ou verter o Latim em Portuguez. Este verbo conjugase como o verbo <i>Fugir</i> [...] <i>Eu construo, tu constróes, elle constróe.</i>
Freire (1842, II: 30)	<i>Construir</i> , quando significa o mesmo que verter de uma lingua para outra, é verbo irregular, e conjuga-se <i>construo, constróes, constróe</i> &c. Quando val o mesmo que <i>edificar</i> é verbo regular e conjuga-se <i>construo, construes, construes</i> &c.
Vieyra Transtagano (1768: 85)	The [verb] [...] <i>construir</i> ha[s] the same irregularity [scil. wie <i>dormir</i>] in regard to the letter <i>u</i> .
Cunha Rivara (Freire 1842, II: 167)	[C]remos que seguir os Classicos, como aponta o A., é levantar uma questão já pelo uso decidida: não se diz agora <i>construe</i> .

Insbesondere Freire (1842) erweist sich als ein Verfechter der von Monte Carmelo und Cunha Rivara als *antiquado* markierten regulären Form ohne Stammalternanz. Die vorgeschlagene semantische Differenzierung zwischen regelmäßig konjugiertem *construir* (“bauen”) und unregelmäßig konjugiertem *construir* (“übersetzen”) hält einer Überprüfung an historischen Textkorpora nicht Stand¹⁰ und dürfte folglich einen zum Scheitern verurteilten Rettungsversuch der von den *Classicos* verwendeten Konjugation darstellen.

Einen weiteren Bereich morphologischer Unsicherheiten stellen die sogenannten “doppelten” Partizipien (z.B. die im heutigen Portugiesischen noch verbreiteten Doppelformen (*ter*) *pagado, ganhado / pago, ganho* etc.) dar. Freire stellt im zeitgenössischen Sprachgebrauch zahlreiche Abweichungen von denen im Sinne der Klassiker-Exegese “korrekten” Formen fest:

A cada passo contra o uso dos nossos Auctores Classicos encontramos em livros, e ouvimos em conversações *absolvido*, por *absolto*; *afflicto* por *affligido*; *apprehenso* por *apprehendido*; *pretensso* por *pretendido*, *erecto* por *eregido*; *completado* por *completo*; *involvido* por *involto*; *opresso* por *opprimido*; *redemido* em vez de *remido*; *resolvido* em lugar de *resoluto*; *submerso* por *submergido*; *sorprendido* por *sorpreso* (...); *volto* por *voltado*; *asperso* por *aspergido*; *illudido* por *illuso*; *inextinguído*, e *extinguído* por *inextincto*, e *extincto*. Dizem tambem *rompido* em lugar de *roto*; *morrido* em vez de *morto*; *absorbido* por *absorto*; *abstracto* por *abstraido*; *elegido* por *eleito*; *exaurido* por *exhausto*; *enchido* por *cheio*, e outros muitos, que agora nós não lembram (Freire 1842, II:19f.).

Die auf der exegetischen Auswertung der Klassiker beruhende Sprachkasuistik stößt indes in der vielfältigen Sprachwirklichkeit an ihre Grenzen. Tendenziell finden die unregelmäßigen, etymologisch auf das Lateinische zurückzuführenden Partizipien vor allem der zur zweiten und dritten Konjugationsklasse gehörenden Verben auf *-er* und *-ir* eine höhere dianormative Bewertung als die nicht etymologischen, als *abbreviaturas* aufgefassten Formen der ersten Konjugation auf *-ar*, wie sich anhand der Bewertungen von *absolto* vs. *absolvido*, *rompido* vs. *roto* bzw. *sorprezo* vs. *sorprendido* zeigen lässt:

10 Untersucht wurden die Verwendungen innerhalb der Textkorpusdatenbank von <<http://www.wordtheque.com>> sowie des *Corpus Histórico Português* <<http://www.ime.usp.br/tycho/corpus>> (23.09.2005).

Absolto e não *absolvido*. *Absolto* é pronúnciação commum nos Classicos; *absoluto* nos forenses (Freire 1842, II: 40);

rompido em lugar de *roto* hoje só diz a plebe ignorante (Freire 1842, II: 135);

Surprezo ou *sorprezo* e não *surprendido*, dizem os modernos que mais cuidam em falar com pronúnciação correcta (Freire 1842, II: 144).

Aus den unterschiedlichen Auflistungen lässt sich eine hohe Instabilität der Partizipien erschließen. Klare Kriterien für die Sprachrichtigkeit der einen oder anderen Alternativform lassen sich aus den Merklisten nicht erschließen. Normative Divergenzen bestehen so etwa um die Zulässigkeit von *abrido*, das von Cunha (1791: 37) akzeptiert, von Aragão (1812) noch genannt, wenngleich als weniger empfehlenswert eingestuft,¹¹ von Lobato (1770: 166) indes als unzulässig bestimmt wird. Die Form *afflicto* als Partizip zu *affligir* wird von Freire (1842, II: 19; s.o.) zurückgewiesen, von Cunha (1791: 37) als normativ aufgeführt. Das Verb *enxugar* bzw. – als graphische Variante – *enchugar* fordert laut Feyjó das Partizip “*enxuto*, e não *enchugado*” (1734: 296), während Monte Carmelo (1767: 58) beide Formen in der Funktionsdifferenzierung aufführt. Lobato (1770: 162) hingegen zählt *enchugar* samt Partizip *enchugado* zu den Verben, welche “tem o Participio indeclinavel de huma só fôrma por não terem uso na voz passiva”. Das Gesamtbild, das sich aus diesen Bewertungen abzeichnet, ist das eines ausgeprägten – aber dennoch systematischen – Polymorphismus, dem zwar eine deutliche normative Intention entgegenwirkt, die jedoch schon wegen fehlender klarer Kriterien der Formenbewertung wenig erfolgversprechend ist. Das Fortbestehen der relativen Instabilität dieses Bereiches der portugiesischen Verbmorphologie bis in die Gegenwart zeugt sowohl von der schwierigen Regulierbarkeit als auch von der hohen innersprachlichen Dynamik¹² der portugiesischen Partizipialformen.

4. Ergebnisse und Perspektiven

In den sprachnormativen Diskursen zum Portugiesischen zeigt sich die entscheidende Bedeutung der Literatursprache sowohl als Objekt sprachnormativer Aktivitäten als auch als Bezugspunkt für die Bestimmung von Sprachrichtigkeit. Bewertungen der sprachlichen Norm finden sich – wie sich prototypisch bei Freire (1842) oder Pereira (1792/1793) zeigt – eingebettet in literaturkritische Abhandlungen. Die für den portugiesischen Neoklassizismus typische Entwicklung von literarischen Stilkriterien steht in enger Verbindung mit der Normierung auch nicht-

11 “Não protesto pela regularidade de alguns destes Participios; mas sei que tem maior uso no Verso, pela liberdade do seu dialecto, o mais approximado, que pôde considerar-se, ao Latino” (Aragão 1812: 37).

12 Die Brisanz dieses Bereiches für die Sprachnormierung zeigt sich u.a. noch in den Ende des 19. Jahrhunderts virulenten öffentlichen Kontroversen zwischen Cândido de Figueiredo und José Leite de Vasconcellos um die Legitimität der invariablen, heute normativen Partizipialform *aceite* bzw. – in der Graphie des 19. Jahrhunderts *accete* – (< *aceitar*). Während Figueiredo diese mit Hinweis auf die Etymologie bzw. normative Referenzen des 18. Jahrhunderts zurückweist, verteidigt Vasconcellos diese erst im 19. Jahrhundert neu belegte Entwicklung: “A expressão *accete*, como participial, é muito vulgar, e já grammaticos competentes lhe derão nos seus livros [...]. Para que a condena pois o Sr. Figueiredo?” (1893: 6).

literarischen Sprachgebrauchs. Die *Arcadia* trägt etwa zugleich Züge nicht nur einer literarischen, sondern auch bereits einer Sprachakademie.

Die praktische Gestaltung sprachkasuistischer Diskussionen z.B. zur Klärung von inkonstanten Phänomenen der portugiesischen Verbmorphologie zeigt indes, dass die Rückkehr zu Sprachverwendungen der "Klassiker" keine realistische Option im ausgehenden 18. Jahrhundert war. Die Bemühungen eines Francisco José Freire, morphologische Paradigmen nach den historischen Vorbildern – oder auch nur den vermeintlichen Vorbildern, zumal sich die Konjugationsweisen der "Klassiker" selbst uneinheitlich darstellen – auszurichten, dürfen als erfolglos gelten. Die sprachliche Dynamik hat z.T. zu Lösungen geführt, welche die propagierten retroklassischen Formen als archaisch erscheinen lassen. Oder aber die Uneinheitlichkeit in der Verbmorphologie bleibt als bereits in "Klassik" etabliertes und bis in die Gegenwart fortbestehendes Phänomen einfach erhalten.

Der sich in den normenlegitimatorischen Diskursen zeigende Rückbezug auf literarische Autoritäten des als "klassisch" konstruierten *bom século* erfüllt eine wichtige identitätsstiftende Funktion. Die metasprachlichen Bezugnahmen auf die "vorbildlichen" Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts sind Teil der kulturkritischen Auseinandersetzung mit den Eliten der vorpombalinischen Zeit. Das Konstrukt einer portugiesischen Klassik dient angesichts des zeitgenössischen Krisentopos zugleich als Folie, vor der sich ein breites Spektrum unterschiedlicher Programmatiken auftut. Diese reichen von politisch-kulturellen Restaurationsideologien bis zu aufklärerischen Positionen. Insbesondere nach der Entmachtung Pombals finden sich Tendenzen, die Kategorie "Klassik" in fortschrittsorientierter Lesart zu begreifen. Bezeichnend ist dabei, dass sich unter den Bedingungen der Zensur der schwelende Konflikt eher in scheinbar harmlosen, dafür in teilweise polemischer Form ausgetragenen metasprachlichen Auseinandersetzungen um das angemessene "richtige" Schreiben und Sprechen äußert als in offenen politischen Debatten. Im Einzelnen stellt die Erforschung des über metasprachliche Fragen hinaus gehenden Sub-Texts des sprachnormativen Diskurses ein wichtiges Desiderat dar. Dass in den sprachnormativen Diskursen indes nicht ausschließlich eine Auseinandersetzung um rein *sprachliche* Normen geführt wird, steht außer Frage.

Die wichtige Bedeutung des Neoklassizismus als entscheidende Phase des sprachnormativen Diskurses zum Portugiesischen kann jenseits der großen sprach- und literaturgeschichtlichen Implikationen als Indiz für den politisch-kulturellen und ideologischen Umbruch jener Epoche gewertet werden. Die Konstruktion einer literarischen Klassik auch zum Zweck der Herausbildung sprachlicher Normen spiegelt die sich im kulturellen Wandel des 18. Jahrhunderts äußernden Legitimationskrisen bestehender Normen überhaupt. Das Empfinden einer Sprachkrise, das sich in dem Wunsch zur Rückkehr vergangener kultureller Größe äußert, steht in unleugbarem Zusammenhang mit nicht nur sprachlichem Krisenempfinden. Die Gründung der Wissenschaftsakademie in den späten 1770er Jahre fällt just in die Zeit, in dem der despektierliche Blick von Zentraleuropa auf Portugal – nicht zuletzt befördert durch literarische Karikaturen etwa des *Candide* – in Portugal selbst registriert wird. Die Auseinandersetzung zwischen restaurativen und progressiven

Positionen in der Bestimmung sprachlicher Normen setzt sich auf anderen Gebieten durchaus fort. Insofern verdient die Auseinandersetzung mit den hier angesprochenen Diskursen eine über die Linguistik hinausreichende Aufmerksamkeit.

Literaturverzeichnis

- Aragão, Manoel Pedro Thomas Pinheiro e (1812): *Memorias Curiosas para a Grammatica Filosofica da Lingua Portuguesa*. Lisboa.
- Campos, Agostinho de (Hrsg.) (2^a1926): *Paladinos da linguagem*. Paris/Coimbra.
- Cidade, Hermâni (1974): *Cultura Portuguesa XII. Reinado de D. Maria I – Invasões Francesas e Retirada da Corte para o Brasil – A Acção Reformadora de D. Maria I – As Novas Academias – As Artes Plásticas e a Música*. Lisboa.
- Cunha, João Pinheiro Freire da (1791): *Conjugações portuguezas regulares e irregulares*. Lisboa.
- Dias, Francisco (1793): “Analyse, E combinações filosoficas sobre a elocução, e estylo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha, e Camões, segundo o espirito do sabio Programma da Academia das Sciencias, publicado em 17 de janeiro de 1790”. In: *Memorias de litteratura portugueza* 4, S. 26-305.
- Ettinger, Stefan (1976): *Norm und System beim Verb*. Tübingen.
- Feyjó, João de Moraes Madureira (1734): *Orthographia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a lingua portugueza para uso do excellentissimo Duque de Lafoens*. Lisboa.
- Figueiredo, Antonio Pereira de (1792): “Espirito da Lingua Portugueza, Extrahido das Décadas do insigne Escriitor Joaõ de Barros”. In: *Memorias de litteratura portugueza* 3, S. 111-226.
- (1793): “Joaõ de Barros. Exemplar da mais solida Eloquencia Portugueza”. In: *Memorias de litteratura portugueza* 4, S. 5-25.
- Figueiredo, Cândido de (1910-1913): *Problemas de Linguagem*. 3 Bde. Lisboa.
- Freire, Francisco José (2^a1797): *Secretario portuguez, ou methodo de escrever cartas*. Lisboa.
- [Cândido Lusitano] (1842): *Reflexões sobre a lingua portugueza*, Lisboa.
- Fries, Dagmar (1984): *Sprachpflege in der Real Academia Española*. Dissertation. Aachen.
- (1989): “*Limpia, fija y da esplendor*”. *La Real Academia Española ante el uso de la lengua*. Madrid.
- Gonçalves, Maria Filomena (1992): *Madureira Feijó, ortografista do século XVIII: para uma história da ortografia portuguesa*. Lisboa.
- (2001): “Aspectos da historia e da historiografia da língua portuguesa na época pombalina”. In: Thielemann, Werner (Hrsg.): *Século XVIII: Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main, S. 11-31.
- Kemmler, Rolf (2001): “Para uma história da ortografia portuguesa: o texto metaortográfico e a sua periodização do século XVI até à reforma ortográfica de 1911”. In: *Lusorama* 47, S. 128-319.
- Kemmler, Rolf/Schäfer-Prieß, Barbara (2003): “Geschichte der Reflexion über die romanischen Sprachen: Portugiesisch”. In: *RSG*, 1, S. 280-297.
- Lapesa, Rafael (2^a1981): *Historia de la lengua española*. Madrid.
- Lázaro Carreter, Fernando (1960): *Ignacio Luzán y el neoclasicismo*. Zaragoza.
- Lobato, António José dos Reis (1770): *Arte da grammatica da lingua portugueza*. Lisboa.
- Messner, Dieter (Hrsg.) (1994-): *Dicionário dos dicionários*. Salzburg.
- Monte Carmelo, Luís de (1767): *Compendio de orthografia, com sufficientes catalogos, e novas regras*. Lisboa.
- Mühlschlegel, Ulrike (2000): *Enciclopedia, vocabulario, dictionario. Spanische und portugiesische Lexikographie im 17. und 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main.

- Osthus, Dietmar (2004): “‘A Lingua Portugueza não é filha da Latina’. Die Frage nach dem Sprachursprung und ihre Funktion im normativen Diskurs”. In: Gil, Alberto/Osthus, Dietmar/Polzin-Haumann, Claudia: *Romanische Sprachwissenschaft. Zeugnisse für Einheit und Vielfalt eines Faches. Festschrift für Christian Schmitt anlässlich seines 60. Geburtstages*. Bd. I. Frankfurt am Main et al., S. 59-84.
- (2005): “‘O classico mais auctorizado da lingua portugueza’. Vieira als sprachliche Autorität im 18. Jahrhundert”. In: Gil, Alberto/Thielemann, Werner (Hrsg.): *Die Rhetorik António Vieiras. Akten der Sektion “António Vieira und die portugiesische Rhetorik des 17. Jahrhunderts” beim V. Deutschen Lusitanistentag Rostock (25.-28. September 2003)*. Bonn, S. 151-174.
- Pereira, António das Neves (1787): *Mechanica das Palavras em ordem à harmonia do discurso eloquente. Tanto em Prosa como em Verso*. Lisboa.
- (1792/1793): “Ensaio crítico sobre qual seja o uso prudente das palavras de que se serviraõ os nossos bons Escretores do Século XV, e XV, e deixaraõ esquecer os que depois a seguirãõ até ao presente”. In: *Memorias de litteratura portugueza* 4, S. 339-446; 5, S. 152-252.
- (1793): “Ensaio sobre a filologia portugueza por meio do exame e comparaçãõ da locuçãõ e estilo dos nossos mais insignes poetas, que floreceraõ no século XVI”. In: *Memorias de litteratura portugueza* 5, S. 1-151.
- Polzin-Haumann, Claudia (2006): *Sprachreflexion und Sprachbewusstsein. Beitrag zu einer integralen Sprachgeschichte des Spanischen im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main et al.
- RSG = Ernst, Gerhard/Gleßgen, Martin-Dietrich/Schmitt, Christian/Schweickard, Wolfgang (2003-): *Romanische Sprachgeschichte/Histoire linguistique de la Romania. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen. Manuel international des langues romanes*. Berlin/New York. 1. Teilband/Tome 1 (2003), 2. Teilband/Tome 2 (2006).
- Schmitt, Christian (1988): “Typen der Ausbildung und Durchsetzung von Nationalsprachen in der Romania”. In: *Sociolinguistica* 2, S. 73-116.
- (2001): “Sprachnormierung und Standardsprachen”. In: *LRL* I, 2, S. 435-492.
- (2002): “Aspects historiques de la normalisation du système verbal français: le point de vue extra-hexagonal”. In: Sampson, Rodney/Ayres-Bennett, Wendy (Hrsg.): *Interpreting the History of French. A Festschrift for Peter Rickard on the Occasion of His Eightieth Birthday*. Amsterdam/New York, S. 151-179.
- Silva, António de Moraes (1789): *Diccionario da Lingua Portugueza*. Lisboa.
- Thielemann, Werner (1999): “Wörterbücher im 18. Jahrhundert, ihre Traditionen, ihre Wurzeln und ihre Zielstellungen: Bemerkung zum Wörterbuch von Pe. Raphael Bluteau”. In: Große, Sybille/Schönberger, Axel (Hrsg.): *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Bd. II. Berlin, S. 1169-1187.
- (2001): *Século XVIII: Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt am Main.
- Vázquez Cuesta, Pilar (1988): *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*. Mem Martins (orig. 1986: *La lengua y la cultura portuguesas en el siglo del Quijote*. Madrid).
- Vasconcellos, José Leite de (1893): *As ‘Lições de Linguagem’ do Sr. Candido de Figueiredo – Análise crítica*. Porto.
- Verney, Luís António (1746): *Verdadeiro metodo de estudar para ser util à República e à Igreja proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal exposto em varias cartas*. 5 Bde. Valensa.
- Vieyra Transtagano, Anthony (1768): *A New Portuguese Grammar in Four Parts*. London.

4. Rezeption und Weitergabe

Jan-Henrik Witthaus

Zum Klassizismusproblem in der spanischen Presse der Aufklärung

Resumen: El neoclasicismo en España puede caracterizarse como relación mimética no solamente en cuanto a las normas clásicas puestas de manifiesto en las poéticas antiguas. El clasicismo se ve relacionado –a menudo de manera involuntaria– con el “Siglo de Luis XIV”. Así, el movimiento político-cultural fomentado por el Despotismo ilustrado difícilmente se libera de sus vinculaciones francesas. Lo que queda por estudiar, pues, son las estrategias adoptadas por críticos y periodistas que llevan a integrar el modelo clasicista en el contexto español – caracterizado cada vez más por las tendencias de nacionalismo y galofobia.

1. Man mag den Klassizismus im Kontext der spanischen Aufklärung als doppeltes Nachahmungsproblem beschreiben. Zum einen behaupten die sich hier zu Wort meldenden Autoren den Vorbildcharakter der antiken Dichtung und Regelpoetik, der seit der *Querelle* des endenden 17. Jahrhunderts nicht mehr ganz so unumstritten ist und – mit dem wachsenden Stellenwert der Naturforschung – durch andere Anschauungsobjekte direkteren Zugangs ergänzt wird (Kortum 1966). Zum anderen gilt, wenn für die *Lumières*, so umso mehr für das *Siglo de las Luces*, dass der Weg der Französischen Klassik in seiner Aneignung der antiken Poetik, vornehmlich aber im Streben nach Klarheit und Gebietsaufteilung der Stile, vorbildlich und fürderhin nachahmenswert sei. Das heißt die Franzosen gelten in der klassizistischen Prägung ihres Kulturbetriebes und der stilistischen Ausgestaltung der *belles lettres* als paradigmatisch und prägen direkt wie indirekt die diesbezüglichen Debatten Spaniens.¹ Dies hängt schon damit zusammen, dass die Literaturkritik der Französischen Klassik vor allem die Spanier und ihre Barockdichtung traf. Das Echo jenseits der Pyrenäen konnte nur ambivalent ausfallen: Zum einen erbrachte es für die Aufklärung eine Reflexion auf den als minderwertig empfundenen Zustand der Künste und Wissenschaften im eigenen Land sowie – damit verbunden – eine Suche nach den eigenen klassischen Zeitaltern wie eine Neuperiodisierung der nationalen Literaturgeschichte. Zum anderen zeitigte die kulturelle Präsenz des übermächtigen Nachbarn, die spätestens mit dem bourbonischen Dynastiewechsel inauguriert wurde, patriotische Rezeptionsgeschichten, nur allzu häufig wie notorisch begleitet von einem antifranzösischen Affekt (Jüttner 2005: 195-219).

Unter diesen durch Ambivalenz geprägten Vorzeichen lässt sich die *Poetik* von Ignacio de Luzán thematisieren, auch wenn namhafte Fachvertreter wie Russel P. Sebold sich dafür engagiert haben, den französischen “Einfluss” geringer anzusetzen als bisher.² Interventionen wie diejenige Sebolds zeugen indes umso mehr vom Nutzen, virulente Themen des 18. Jahrhunderts wie den Klassizismus, zumal im

1 Hiermit soll der italienische Kultureinfluss, vor allem nach Ankunft der zweiten Gattin Philipps V., Elisabetta Farnese, am spanischen Hofe keineswegs marginalisiert werden. Notwendige Differenzierung findet man etwa bei Antonio Mestre (1976: 36-52). Nichtsdestoweniger ist eine massiv ansteigende französische Kulturpräsenz im 18. Jahrhundert kaum von der Hand zu weisen (Lafarga 1998: 277-281). Eine überaus anregende, wenn auch manchmal überspitzte Einordnung neoklassizistischen Gedankenguts in eine republikanische Denkhaltung findet man bei Onaindía (2002: 71-127).

2 Vgl. die Einleitung des Herausgebers in Luzán (1977: 54): “¿Cuándo acabaremos de enterrar el espectro del afrenchamiento?”.

spanischen Kontext, nicht gesondert zu betrachten, so als wären derlei ästhetische Debatten im Strom des Aufklärungsdiskurses gleichsam wasserdicht verpackt. Im Gegenteil empfiehlt es sich, das literarhistorische Phänomen namens Klassizismus als weitgehend politisiert aufzufassen, das heißt als eine Diskussion, die von der bourbonischen Kulturpolitik, also von einer übergreifenden Reformbewegung, die auch den kulturellen Betrieb erfasst, nicht zu trennen ist. Anliegen wie Duktus, die sich in Luzáns *Poetica* zeigen, geben im weitaus umfassenderen Sinn französische "Prägung" zu erkennen, als durch eine Statistik der konkreten Referenzen evident zu machen wäre. Dass diese Präsenz sich quantitativ sehr viel geringer niederschlägt, kann ganz andere Rückschlüsse zulassen als den, dass man das *afrancesamiento* des 18. Jahrhunderts vollkommen neu zu bewerten habe. Im Detail kann der Verweis auf eine italienische oder andere Quelle sehr wohl unter einem französischen Kultureindruck stehen, insofern nämlich Letzterer in seiner "empfundenen Präsenz" zur Suche nach Ausweichfeldern und Leitbildern animiert. Selbst der universalistische Zug des Klassizismus bzw. die emphatische Rückkehr zur Antike verdiente es, unter diesen Aspekten betrachtet zu werden (Checa Beltrán 1998: 21). Zu erforschen bleibt daher eine "Psychologie" der Rezeptionsprozesse oder des Kulturtransfers.³ Denn "Einflüsse" sind nicht bloß vorhanden, sondern werden vorbereitet, haben Motivationsstrukturen, werden hergestellt, gesteuert, konstruiert wie inszeniert, und hier kann insbesondere die zeitgenössische spanische Presse zu instruktiven Lektüren einladen, ja für neue Lesehaltung im Hinblick auf Autoren wie Luzán sensibilisieren.

Folgt man mithin dem Vorschlag, die Debatte um den Klassizismus in Spanien nicht rein "akademisch" zu führen, sondern umfassend, im Hinblick auf die Nationalisierung der Kulturen im Zuge des 18. Jahrhunderts, so lassen sich thematische Schwerpunkte ausmachen, die rekurrent und durch die französische Diskussion vorgeprägt sind, so in gesonderter Prominenz die Frage vom Nutzen und Nachteil des spanischen Barock, seiner Dichtung im Allgemeinen wie seines Theaters im Besonderen – eine Reizfrage und gleichermaßen Eintrag in jener Liste von Anschuldigungen, die man innerhalb Spaniens oftmals als "Schwarze Legende" wahrgenommen hat.⁴ Umgekehrt erfolgen die Beiträge zur Klassizismuskussion vor dem allgemeinen Hintergrund der Dekadenz der eigenen Künste und Wissenschaften, die sich quasi reziprok zum Aufstieg und zur hohen Reputationen des französischen Literaturbetriebes verhält. Als kommunikativer Ausweg dieses Dilemmas bleibt für viele Beteiligte der Diskussion nur ein unheilvoller *double-bind*, der darauf beruht, ein tatsächliches Reformvorhaben mit französischem Vorbild zu befürworten, aber gleichzeitig die eigene Nation wo irgend möglich gegen die ausländi-

3 Dies darf wohl nach wie vor als Desiderat der hier genannten Forschungsrichtung ausgewiesen werden. Vgl. exemplarisch zu den Grundlinien Espagne/Werner (1988). Die hier vorgebrachten Einschätzungen und ein Teil des Materials verdanken sich dem an der Universität Duisburg-Essen realisierten DFG-Forschungsprojekt: *Kulturtransfer in Europa: das Deutschlandinteresse in der spanischen Presse zur Zeit des aufgeklärten Absolutismus (1736-1808)* unter der Leitung von Siegfried Jüttner.

4 Vgl. zur Thematik und Motivationsstruktur dieses durch Julián Juderías erstmals 1914 geprägten Begriffs Chaunu (1964) sowie die Ausführungen bei Lopez (1977: 319-346).

schen Invektiven in Schutz zu nehmen. Hier wird daher die These formuliert, dass die spanische reformorientierte Presse das bevorzugte Medium darstellt, das diesen *double-bind* ausagiert. Ausgewählte Beispiele der Pressegeschichte können im Folgenden nur eine Skizze der Problemstellung offerieren,⁵ sollen aber immerhin Antworten auf die Frage bereithalten, wie sich ein notorisch vom französischen Nachbarn importiertes Dichtungsideal in diesem Medium verhandeln und kommunizieren lässt und durch welche Strategien seine Zumutbarkeit, Aufnahme und Kolportage ermöglicht wird.

2. Die Diskussion um Stand und Desiderate der spanischen Dichtung findet Eingang ins erste private Presseunternehmen, den *Diario de los literatos*, erschienen in den Jahren 1737-1742. Es handelt sich um eine Zeitschrift, die vor dem Hintergrund einer nach europäischen Standards geschulten Kritik die Publikationen des heimischen Buchmarktes sichtet, auswertet und beurteilt. Ins Leben gerufen wurde das Projekt im personalen Umfeld der Königlichen Bibliothek und es spricht viel für die Annahme, dass es über weite Strecken mit der Unterstützung des Königs, Philipp V., rechnen konnte (Ruiz Ventemilla 1976: 229-258).⁶ Die Rezensenten gingen mit den jeweiligen Schriften alles andere als zimperlich um und nicht zuletzt die beißende Ironie gab bisweilen Anlass zur Entfaltung unendlicher Polemiken und literarischer Kleinkriege, die wohl letztendlich zur Einstellung der Publikation führten.⁷

Luzáns *Poética* (1737) scheint indes vollkommen die hohe Erwartung der Journalisten zu treffen,⁸ die es sich nicht nehmen lassen, das Werk als lang ersehnten und nun endlich erscheinenden Gesetzescodex der spanischen Dichtkunst zu feiern:

De ningun escrito tenia mas necesidad nuestra España, que de una entera, y cabal Poetica. Haviendose propagado tanto en estos Reynos las Colonias del Parnaso, y hallandose la poderosa nacion de los Poetas en la pacifica possession de su natural libertad, sin reconocer mas leyes que los dictámenes de su fantasia, ò los antojos del gusto dominante de cada siglo: parecia tan precisa como acertada providencia, que se formasse un cuerpo bien ordenado de sabias y justas leyes, para contener los sediciosos animos de tan imperiosa Republica [...] (*DL* 1987, IV: 1f.).

Zwar habe es gerade in der Renaissance nicht – so paraphrasiert der Rezensent – an hervorragenden Dichtern gefehlt, nur haben diese aus Gründen der Nachlässigkeit es unterlassen, poetische Regelwerke zu verfassen, die das damalige Prestige der spanischen Poesie hätten untermauern und seine Nachhaltigkeit festigen können.

5 Vgl. die Hinweise bei Werner Krauss (1996: 427-445), die allerdings im Hinblick auf die kulturpsychologischen Mechanismen, die bei Rezeptionsprozessen von Belang sind, zu einer Gesamt-skizze stärker zusammenzuführen sind.

6 Vgl. auch die Einleitung der Faksimile-Ausgabe *Diario de los literatos* (1987), im Folgenden zitiert mit *DL*.

7 Vgl. zu diesen zahlreichen literarischen Polemiken Castañón Díaz (1973: 67-107). Die Darstellung bei Krauss (1996: 449f.) liest sich vor dem Hintergrund einer detaillierten Rekonstruktion der literarischen Kleinkriege, wie sie bei Castañón zu finden ist, übertrieben harmonisierend.

8 Hinter dem Autor hat man Juan de Iriarte vermutet, vgl. Krauss (1996: 435). Vgl. im Überblick Ruiz Veintemilla (1977: 316-356). Vgl. detailliert Polzin-Haumann (2007: 79-95).

Ohne diese Nachlässigkeit wären insbesondere die spanischen Dramen heutzutage Anlass zu Neid und Bewunderung unter den anderen Nationen und würden nicht verlacht oder kritisiert. Stattdessen – wie der *Diario* mit Luzán die politische mit der literarischen Geschichte engführt – sei mit dem einsetzenden 17. Jahrhundert das Zeitalter der Dekadenz über den hispanischen Dichternarmpass hereingebrochen:

La Era de la decadencia, y corrupcion de la Poesia Española empezó, segun nuestro Autor, á los principios del siglo passado, quando por la poca aplicacion al estudio de las buenas letras, perdida casi del todo la memoria de aquellos insignes Poetas anteriores, los modernos con el inutil, y vano aparato de agudezas, conceptos afectados, metaphoras extravagantes, expresiones hinchadas, terminos cultos, y nuevos, embelesaron al vulgo, y aplaudidos de la ignorancia comun, se usurparon la gloria que no merecian (*DL* 1987, IV: 4f.).

Im Medium der Zeitschrift, der Rezension als spezifischer Textsorte, werden die psychologischen Mechanismen transparent, die noch bei Luzán wirksam sind. Der Anstoß zur Reform der eigenen Dichtkunst beruht auf einer imaginären Außenperspektive, auf dem Bild der Spanier im europäischen Ausland. Diese Vorstellung wird alimentiert durch die traditionellen Vorwürfe, die man seit dem 16. Jahrhundert den spanischen Nationen vorgelegt hatte. Einer der französischen Hauptkritiker der spanischen Dichtung wird zumindest bei Luzán direkt benannt, im *Diario* wird er ausgespart: Dominique Bouhours und seine Dialoge zur Stil- und Rhetoriklehre (Luzán 1977: 126).⁹ Die Vorwürfe, die der *Diario* von Luzán mehr oder weniger wörtlich übernimmt – “conceptos afectados”, “metaphoras extravagantes”, “expresiones hinchadas” –, wirken geradezu wie bei ihm abgeschrieben.¹⁰ Zudem wird der nationale Ist-Zustand eingepasst in ein Geschichtsbild des Niedergangs, dessen Ergebnis den – in Resteuropa durchaus wahrgenommenen – verwahrlosten Zustand der spanischen Künste und Wissenschaften bezeichnet. Dies sind die Koordinaten, innerhalb derer die Klassizismusdiskussion innerhalb Spaniens vornehmlich in der Presse problematisch wird: die ausländische Kritik am Rückstand der Künste und Wissenschaften, ein Fremdbild, welches als Selbstbild assimiliert wird sowie dessen historische Perspektivierung.

Spendet nun der Verweis auf die vergangenen Zeiten kultureller Größe bei Luzán dem spanischen Leser Trost, so bedienen sich die Journalisten des *Diario* der gleichen Strategie, allerdings sehr viel aufdringlicher. Schon in der *Poética* ergeht sich der Verfasser in Lobgesängen auf Garcilaso, Camões oder Herrera. Was, wenn diese unsterblichen Sänger Regelwerke hinterlassen hätten? (Luzán 1977: 125). Der Rezensent schlägt in die gleiche Kerbe, nur ungleich tiefer, indem er nunmehr auch Lope de Vega und Góngora vor der bei Luzán vorgetragenen Invektive in Schutz nimmt und dem Stachel der Kritik die Schärfe nimmt:

⁹ Luzán bezieht sich ebenda auf die *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*.

¹⁰ Vgl. zum Beispiel die Kritik der spanischen Sprache bei Dominique Bouhours (1920: 40): “Des termes vastes et résonnants, des expressions hautaines et fanfaronnes, de la pompe et de l'ostentation partout.” Alternativ: Bouhours 1920: 47: “Leurs livres sont pleins de ces métaphores hardies et de ces hyperboles excessives.”

Entre flores de elogios con que el señor D. Ignacio corona à nuestros mas cèlebres Poetas, suele à vezes entretejer las espinas de una rigurosa, y algo apasionada critica: la que principalmente se manifiesta contra *Lope de Vega*, y *D. Luis de Gongora* (DL 1987, IV: 79f.).

Lope de Vega, so die Argumentation, habe den *Arte nuevo de hacer comedias* niemals seinem Dramenkonzept zugrunde legen wollen, vielmehr handele es sich um die Apologie desjenigen, der sehr wohl die Poetiken der Alten kennt und schätzt, sich allerdings gezwungen sieht, dem vulgären Publikumsgeschmack Rechnung zu tragen. Diese Lesart lässt sich noch übersteigern, wie die Rezensenten Luzáns demonstrieren: Lope habe sich nicht nur rechtfertigen, sondern auch den zeitgenössischen Theaterbetrieb verspotten wollen. So kann das Lehrgedicht über die *comedia nueva* schlussendlich als ingeniose Kritik des zeitgenössischen, unzulänglichen Dramas erscheinen, als habe sich sein Verfasser nie an der dramatischen Textproduktion extensiv beteiligt: “[...] su obra en realidad mas es *Arte nuevo* de criticar Comedias, que de hacerlas” (DL 1987, IV: 86).

Inbesondere anhand der Theaterdiskussion lässt sich ablesen, inwiefern die Rezension immer nur in jenen Passagen Höhen erreicht, in denen man sich von den bloßen Personalien der Literaturgeschichte entfernt. Dies ist beispielsweise der Fall im Zuge der Thematisierung der Tragikomödie, die Luzán zufolge ein “neues, der Antike unbekanntes Monster” sei.¹¹ Die Debatte, ob die Antike das Genus tatsächlich nicht gekannt habe, ist für den Rezensenten keineswegs akademisch, weil eben hiermit die prekäre Frage um die Qualität der spanischen *comedia* mit angesprochen ist. Allein scheint es wie eine entlastende Stellungnahme, wenn, wie etwa schon anhand der französischen *Querelle des anciens et des modernes* (Jauss 1970: 32), jeder Epochen und Nationen ein eigener dramatischer Geschmack zugestanden wird und dies in origineller Verlängerung der Gesetzesmetaphorik, mit der die Rezension der *Poética* anhub:

Estas, y otras reflexiones abren la puerta à un dilatado discurso, en que se pudiera demostrar, que muchas de las maximas que los Criticos establecen por leyes generales de la razon en punto de Dramatica, no son mas que fueros particulares del genio, y gusto de cada siglo, y de cada nacion, como lo acredita la historia del Theatro antiguo, y moderno (DL 1987, IV: 105).

Wie zuvor Lope de Vega wird auch Góngora angesichts zu hart erscheinender Vorwürfe rehabilitiert. Zwar möchte man es nicht darauf ankommen lassen, in eine Reprise der entsprechenden Polemiken des Vorjahrhunderts einzutreten. Auch hier war ja der mit dem *cultismo* assoziierte Dichter durchaus umstritten. Vielmehr soll im Hinblick auf Luzáns Analyse eines Sonetts an Detailfragen Góngora Gerechtigkeit widerfahren (Luzán 1977: 222, 277ff.). In die Kritik geraten war nach dem Vorbild der cartesianischen Assoziationstheorie der Französischen Klassik die Metaphorik,¹² die, wie der hart angegangene Baltasar Gracián theoretisiert hatte,

11 Vgl. Luzán 1977: 547: “un nuevo monstruo no conocido de los antiguos”.

12 Vgl. etwa zur Rhetorik Bernhard Lamys die Ausführungen bei Behrens (1982: 97-114).

auf einem entfernten *tertium comparationis* beruht (Gracián 1969, I: 154).¹³ Diese kühne Metaphorik führe nun aus Sicht Luzáns zur Verdunkelung (*obscuritas*), die Journalisten hingegen weisen nun für die inkriminierten Passus kanonisierte Autoritäten nach, die keinen Zweifel an Góngoras Bibelfestigkeit, wohl schon eher nachträglich an seiner Originalität aufkommen lassen.

Die Entgegnungen des Rezensenten muten an wie quijoteske Scheingefechte, die nur punktuell von den personenbezogenen Debatten zu abstrahieren vermögen. Die grundsätzliche argumentative Figur und die literaturgeschichtliche Perspektive Luzáns werden selten angezweifelt, statt dessen verwickelt man den Leser in Detailfragen, die ablenken vom eigentlichen Gehalt des unerhörten Gegenstandes, dass nämlich Góngora und sein Advokat Gracián den Parnass mit Schwulst überzogen und Lope nicht unerheblich dazu beigetragen habe, das spanische Theater zum Gespött Europas geraten zu lassen. Diesen Debatten hintergründig ist jene Aufwertung der spanischen Renaissanceliteraten, die bei Autoren wie Luis José Velázquez oder Antonio de Capmany zur Epochenbezeichnung “Goldenes Zeitalter” – *Siglo de Oro* – führen wird. Hans Juretschke und andere haben diesbezüglich die These formuliert, dass die Schaffung einer eigenen nationalen Klassik zum einen die französischen Lobeshymnen auf das Jahrhundert Ludwigs XIV. hatte nachahmen, zum anderen die kulturelle Hegemonie der Franzosen hatte verwinden sollen.¹⁴ Voraussetzung eines derart ausgerichteten Epochenbegriffs war allerdings die Abwertung des unmittelbar Vergangenen. Und obwohl schon in Texten des späten 17. Jahrhunderts ein Dekadenzbewusstsein nachzuweisen ist, das ziemlich schonungslos den Rückstand der spanischen Künste und Wissenschaften offenbart, so dürfte selbst noch im intellektuellen Umfeld des *Diario* wie im Übrigen auch des *Diccionario de Autoridades* umstritten gewesen sein, dass der Niedergang mit der Regierungszeit Philipp III. eingesetzt haben soll. Die klaren Worte, die Luzán in seiner *Poética* findet, sind daher durchaus bemerkenswert, so bemerkenswert wie der Umstand, dass sich seine Rezensenten genötigt sehen, vom zentralen Argument abzusehen und die Diskussion ums Detail aufzublähen. Lope de Vega und Góngora werden verteidigt, wo sie noch zu verteidigen sind. Es handelt sich mithin um einen Leerlauf der Apologie, um keinen bloßen patriotischen Reflex allerdings, sondern um eine digressive Inszenierungsform, mit der die Zeitschrift ihren reformorientierten Habitus nicht aufgibt, aber gleichwohl der vaterländischen Pflicht Genüge leistet. Die bei Luzán mitgegebene Literaturgeschichte wird auf diese Weise wirksam entschärft. Die Textsorte der Rezension wird zum Medium der Verhandlung von Fragen, der Kanonisierung und damit kulturellen Identität (Tschilschke 2007: 97-115).¹⁵

13 Vgl. zur französischen Kritik von Graciáns poetologischer Schrift Bouhours ([1688] 1974: 492ff.)

14 Vgl. Juretschke (1951: 233); vgl. kontrastiv López (1979: 517-525); schließlich die Überblicksdarstellungen bei Marín (1983f.: 69-79); Álvarez de Miranda (1992: 677-684).

15 Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Luzán eine Erwiderung auf die Rezension des *Diario* verfasste. Auch wäre eventuell sein apologetischer Brief an die *Mémoires de Trévoux* (1743) zu erwähnen sowie die Rezension der *Poética* durch die französischen Jesuiten (1748).

3. Selbst in einer Skizze klassizistischer Positionen der spanischen Presse kann man den *Pensador* von José Clavijo y Fajardo kaum umgehen (Sáiz 1983: 160ff.). Diese nach dem Vorbild anderer europäischer Wochenschriften gestaltete Zeitschrift, die in den Jahren 1762 bis 1767 erschien, spielte eine wahrlich nicht unerhebliche Rolle auf der Bühne der Auseinandersetzungen um den dramatischen Betrieb der Zeit. Seine augenscheinlich reformorientierten Interventionen führten zu heftigen Erwidern, so vom anderen namhaften Journalisten und Gegenspieler Mariano José Nipo. Der *Pensador* seinerseits sah sich unterstützt von Nicolás Fernández de Moratín. Prominent sind insbesondere jene Artikel, die gegen die Fronleichnamsspiele, die *autos sacramentales*, zum Marsch blasen und in den Kontext ihrer Abschaffung 1765 gehören.¹⁶

Den lautstarken Auftakt der gegen das heimische Theater geführten Polemik bildet bereits der dritte Artikel des ersten Bandes. In ironischer Verstellung adaptiert das Autoren-Ich die Rolle des unwissenden, bornierten Patrioten. Durch die Unzulänglichkeit seiner Erörterungen setzt er nicht nur das Theater, sondern die vermeintlich eigene Position dem Spott aus. Zur Verhandlung steht die Lehre der Einheiten, welche in der spanischen Dramenproduktion außer Acht gelassen wird. Der Anlass der Erörterung wird durch eine alltägliche Szene der Konversationskultur evoziert:¹⁷

No mas lejos que ayer me hallè en una conversacion, donde, entre muchos Españoles, havia dos Estrangeros. Los asuntos en el principio fueron indiferentes; pero estos dos Señores, que segun la loable costumbre de los de su Nacion, parecia, que no vivian, si no trataban de satyrizarnos, fueron disponiendo la massa, y empezaron à burlarse à vanderas despegadas (*P* 1999, I, 3: 2).

Anstoß der Debatte ist das Spiegelbild der ausländischen Meinung, in dem sich die Spanier wiederfinden. Die Umschreibung lässt unmissverständlich auf zwei Franzosen schließen. Diese Szene darf im spanischen Journalismus jener Zeit wenn nicht als topisch, so als äußerst rekurrent bezeichnet werden und dabei ist vollkommen unerheblich, dass hier der antifranzösische Affekt karikiert und durch die Inkompetenz des Sprechers diskreditiert wird, erweist sich doch der problematische Rahmen der Klassizismusrezeption als deutlich abgebildet.

Das Argument, die dramatischen Einheiten bewirkten Wahrscheinlichkeit und die Aufrechterhaltung der theatralischen Illusion, führt zur schonungslosen Offenlegung der defizitären Schauspielkunst und Bühnentechnik. Die Spanier bräuchten an die Illusion keine Gedanken zu verschwenden, diese sei ehemals vielfach gebrochen: durch die Souffleure, die lauter als die Akteure intonieren, durch die offen sichtbaren Urheber der Bühneneffekte, aber auch durch dramaturgische Kühnheiten und Verstöße gegen jede Wahrscheinlichkeit, die jedem Bauerntölpel im Publikum die letzte Überzeugung rauben. Die Einheit des Ortes erhalte man vorbildlich aufrecht, jedes Stück endet, wo es begann, schließlich sei es mühselig, im Zuge

16 Vgl. die so detaillierte wie scharfsinnige Analyse der Theaterkritik des *Pensador* bei Ertler (2003: 103-130).

17 Zitiert wird die Faksimile-Ausgabe von Clavijo y Faxardo (1999), in der Folge ausgewiesen mit dem Kürzel *P*, wo notwendig, wird nach dem Band der Artikel angegeben.

einer Aufführung das Theater zu wechseln. Die Einheit des Sonnenumlaufs finde sich stets wohl beachtet, denn man könne ja kaum bei Nacht aufführen. Die Einheit der Handlung schließlich zeuge von ingenieuser und erfinderischer Armut, denn nie habe man auf ausländischer Bühne Szenarien bewundern können wie beispielsweise im Stück *Pobreza de Reynaldo* von Lope de Vega, in dem der Höllendämon Záquiél und drei seiner Kollegen emporkommen, Funken versprühen und All-mögliches zu Wege bringen, um die Unschuld zu retten.

Die Paraphrase vermittelt einen nur unzureichenden Eindruck vom hyperbolischen, burlesken Stil, mit dem der Artikel verfasst ist. Hiermit stellt sich die Frage, ob die Position des Sprechers in Wortwitz und Komik nicht derart verzerrt wird, dass ein Apologet des spanischen Dramas sich darin kaum wiedererkennt.¹⁸ Der Spott trifft das Theater – schlimm genug – aber er umgeht die Problematik des Patriotismus:

Qualquiera juzgarà [...] viendome tomar con tanto ardor la defensa de las Comedias Españolas, que yo tengo los poderes de la Nacion, ò que ésta me lo ha de agradecer. Pues nada menos que esso. Ni soy apoderado de los Españoles, ni acaso se encontrará alguno que me agardezca este zelo. Mi Nacion está llena de ingratos [...] (*P* 1999, I, 3: 19).

Der zitierte Artikel enthält ganz zweifellos eine schonungslose Abrechnung mit dem heimischen Theaterbetrieb. Aber die spezielle Ausgestaltung der satirischen Strategie ist in der Auseinandersetzung des *Pensador* mit dem Drama eher die Ausnahme als die Regel. In der Mehrzahl sind die Beiträge ernst, vielfach werden sie als in der Redaktion eingegangene Briefe ausgewiesen, was natürlich nicht unbedingt zutreffen muss. In der Anlage erlaubt daher der Zeitschriftentyp der Moralischen Wochenschrift eine Vielstimmigkeit, die auf keine feste Position festzulegen und auch stilistisch nicht auf eine einmal eingenommene Redehaltung, so die Satire, zu verpflichten ist. Sicherlich sind radikale Stellungnahmen von Seiten der reaktionären Apologie im *Pensador* selten. Aber immerhin gibt es apologetische Momente, die an jene schon im *Diario* festgestellten Tendenzen anknüpfen. So schreibt ein Beiträger zum methodischen Vorgehen seiner Betrachtungen:

Si mis reflexiones necessitaren de ser afianzadas con la autoridad de algunos Escritores, no piense Vm. que me sea preciso el ir á buscar este apoyo fuera de casa: nos sobran Criticos juiciosos, en cuyas Obras hallamos depositadas las reglas del buen gusto. Dando la preferencia á sus decisiones, hago dos cosas muy importantes á un mismo tiempo: doy una advertencia á algunos Estrangeros, persuadidos á que la barbarie de nuestros Theatros symboliza con una ignorancia crasissima, y general en la Nacion, y hago patente hasta dónde llega la falta de cultura de nuestros hacedores de Comedias, que desconocen hasta sus Maestros naturales [...] (*P* 1999, II: 291f.).

18 Schon Werner Krauss bemerkte in seiner Montage der dem *Pensador* entnommenen Passagen eine "geschickt vorgetäuschten Apologie des spanischen Theaters" (1996: 440). Im vorliegenden Fall bedürfte es tatsächlich einer längeren Erörterung, ob es sich bei der Fiktionalisierung um eine Schutzstrategie (Ertler 2003: 104) handelt, eben weil die Diskreditierung der eigenen Redehaltung ziemlich offensichtlich wird. Dennoch würde es unter Umständen Ertlers Argumentation entgegenkommen, wenn man auf die übersteigerte Ridikülisierung der Apologie verweist, die durch die Vermeidung des ernsthaften Sachbezugs einer Identifizierung von Seiten der Traditionalisten zuvorkommt.

Die heimische kompetente Kritik lässt Anleihen bei anderen Nationen überflüssig werden. So wird später die Serie der heimischen Poetikproduktion vorgerechnet, die bei Luzán endet (*P* 1999, II: 303). Die Journalisten des *Diario* behielten im tieferen Sinne Recht, als sie rund 25 Jahre zuvor behaupteten, dass Spanien nichts so sehr entbehrt habe wie eine nationale Poetik. So bildet auch in den übrigen Artikeln des *Pensador* Luzán eine willkommene Referenz, die der eigenen Sache Autorität verleiht (vgl. *P* 1999, VI: 89). Im Gegenzug findet der Leser eine frequente Relativierung der französischen Vorbilder, die zu so überflüssigen wie unumgänglichen Aussagen führen wie folgender: “El Theatro Francés, por egemplo, tiene excelentes comedias, y las tiene también detestables” (*P* 1999, VI: 84).

Als wohl kalkuliert erweist sich an anderer Stelle das Zitat von Louis Riccobonis *Reformation du théâtre* (1767), in dem die Liebe als Sujet der theatralischen Repräsentation eine schonungslose Abrechnung erhält. Riccobonis Stellungnahme soll sehr wohl anwendbar werden auf die übertriebene Darstellung der Liebe auf der spanischen Bühne. Dessen Betrachtungen sind allerdings allgemein zu verstehen: Nicht nur lassen sie sich auf Racine zurückbeziehen, der diesem Sujet eine neue Würde verlieh. Vielmehr kann der Aufstieg Liebe in der zitierten Darstellung Riccobonis zum Symptom einer allgemeinen Dekadenzgeschichte des europäischen Theaters verstanden werden, innerhalb derer das Spanische nur noch eines von vielen wäre: “Yá que los modernos no sabían hablar sino de amor sobre la scena, lo qual es señal segura de una corrupcion general, ò falta de genio en el mayor numero de Poetas [...]” (*P* 1999, V: 291).

4. Beim *Memorial literario* handelt es sich um eines der längsten Presseunternehmen der spanischen Aufklärung, es beginnt 1784 und darf als einzige Zeitschrift nach dem einschneidenden Verbot periodischer Publikationen von 1791 wieder neu herausgegeben werden.¹⁹ Nach einer längeren Serie in den neunziger Jahren erfolgt eine letzte von 1801 bis 1808, bis zu dem Jahr also, in dem Napoleon auf der Iberischen Halbinsel die Macht ergreift. Schon der erweiterte Titel – *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid* – verrät, dass die Zeitschrift aus dem Umfeld des Hofes hervorgeht und ideologisch, ja kulturpolitisch mit seinen Anliegen identifiziert werden kann.²⁰ Das thematische Profil des *Memorial* ist weit gefächert, man findet Beiträge zur Naturforschung, zur bildenden Kunst, zur eruditen Literatur in Bereichen der Geschichtsschreibung wie Theologie etc., sodann meteorologische Berichterstattung und medizinische Erörterungen. Im Vordergrund stehen dabei die Tätigkeiten der königlichen Akademien. Nicht zu unrecht hat man das Periodikum in einer Typologie unter den enzyklopädischen Zeitschriften gesehen (Urzainqui 1995: 150), weil es – dies gilt vor allem auch für die letzte Publikationsphase ab 1801 – in der Vielfalt gleichsam die Einheit des Wissens in seinem Bezug auf das Wohl der Menschen und des Landes

19 Vgl. zum Verlauf der Publikationsgeschichte Urzainqui (1990: 501-516). Vgl. zur thematischen Staffelung die immer noch grundlegende Studie von Guinard (1973: 257-259). Das Profil der Zeitschrift, wie es bei Sáiz (1983: 186ff.) zu finden ist, wäre entsprechend zu differenzieren.

20 Entsprechender Rückhalt kam der Zeitschrift von Seiten der Autoritäten zu (Guinard 1973: 253).

behandelt. Auch darf man annehmen, dass in der thematischen Auswahl sich ein moderner, ausdifferenzierter Literaturbegriff ankündigt, der unserem heutigen Verständnis näher steht. Besonders auffällig sind die regelmäßigen Theaterrezensionen, die den heutigen Leser auf seiner Reise durch die Jahrgänge der Publikation begleiten, bis sie im Jahr 1805 abbrechen.

Die Besprechungen der Dramen offenbaren nicht nur die ästhetische Haltung der Journalisten, sondern bieten auch einen Überblick der gespielten Stücke und Autoren. Dabei lässt sich kaum verhehlen, dass noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts die zweifellos hohe theatralische Nachfrage überwiegend von den Größen des Barocktheaters gedeckt wird: Lope de Vega, Solís, Calderón, Cañizares. Zudem verstärkt sich der Eindruck, dass die Journalisten des *Diario de los literatos* kaum übertrieben, als sie Luzáns poetologische Schrift als lang erwarteten Gesetzeskodex rühmten, entnehmen doch die Rezensenten des *Memorials* den Hauptteil ihrer Beurteilungskriterien den Kategorien der *Poética*. Dem entsprechend bezeichnen sie sich im Rekurs auf Luzán als die „Kartographen“ der Theaterproduktion, die den Autoren Orientierungspunkte bieten, damit diese auf dem weiten Ozean der literarischen Produktion keinen Schiffbruch erleiden.²¹

In diesem Sinne offerieren die Journalisten vor jeder Abteilung, die sich der Inhaltsangabe und Kritik der jeweiligen Theaterstücke annimmt, eine kleine „Einführung in das Theater“, die sich der Grundbegriffe annimmt und diese – weitgehend basierend auf Luzán – dem Leser beinahe propädeutisch näher bringt: die Einheit der Handlung, der Ort und die Zeit, die Formung der Charaktere, die Wahrscheinlichkeit etc. Dieses kleine Repetitorium ersetzt vielfach die direkte Kritik, die in den konkreten Besprechungen der Theaterstücke zurückgenommen wird. So lässt sich die Theaterkritik insbesondere der frühen Jahrgänge des *Memorial* als ein so dezenter wie geschickter Beitrag zur Reformierung des Dramas deuten, sowohl im Hinblick auf die Geschmacksbildung des Publikums als auch auf die Produktion aufstrebender Autoren.²²

Die Theaterreform bleibt ein konstantes Anliegen des Periodikums. Gleichwohl lässt sich behaupten, dass nach der Französischen Revolution ein verstärktes Interesse an Dichtung, Drama und ästhetischer Reflexion erkennbar wird, das nunmehr in vollkommener Gleichberechtigung neben den Gegenständen der Naturforschung und Ökonomie zu finden ist. Diese Umgewichtung hängt zusammen mit einer Neubewertung der Errungenschaften der Aufklärung und des 18. Jahrhunderts und beruht auf dem Verdacht, dass alle Fortschritte in Wissenschaften und Technik die humanitären Einbrüche zur Zeit der *terreurs* nicht haben verhindern können, womöglich gar beförderten. Gerade den *belles lettres*, die die jüngere Aufklärung

21 Vgl. zum Überblick der Theaterthematik im *Memorial* Guinard (1973: 261-264).

22 So können die Herausgeber im Jahre 1790 schon auf eine jahrelange Aufklärung des Theaterpublikums zurückblicken und sich das Verdienst zuschreiben, die öffentliche Geschmacksbildung befördert zu haben. Vgl. hierzu Krauss (1996: 436f.). Der Aspekt einer konkreten Strategie, mit der eine Theaterreform vermittelbar werden soll und die eben die Diskrepanz zwischen poetologischen Einschüben und konkreter Theaterkritik erklärt, bleibt in den Ausführungen Guinards (1973: 262) ein wenig unterreflektiert.

vernachlässigt habe, wird durchaus zugetraut, die Sitten und Affekte der Menschen zu verfeinern und auf dieser Grundlage zum gemäßigten Entwurf ziviler Gesellschaftsformen beizutragen.

Das eindrucksvolle Dokument einer solchen Reflexion findet man im Leitartikel über die "Idea del Siglo XVIII", welcher der erneuten, 1801 anlaufenden Publikationsphase vorangestellt wird. Es erinnert nur allzu notorisch an bekannte kulturpessimistische Positionen, wenn dort gleich eingangs zu lesen steht: "No está demostrado que la felicidad dependa solo de nuestros conocimientos, ni que los siglos mas ilustrados sean los mas felices."²³ Es steht allerdings außer Frage, dass ein Satz, der so bei Rousseau stehen könnte, nach der Französischen Revolution und den sich anschließenden Kriegen ein ganz anderer Stellenwert zukommt, zumal man in der Folge liest:

Estos y otros errores de la filosofía moderna, la decadencia de las letras, el espíritu de novedad, el trastorno de la moral pública, la inconstancia en fin de las cosas humanas hacen temer á muchos que este siglo queriendo elevarnos á la perfeccion, no nos vuelva al caos de la ignorancia y barbarie, precipitandonos en un abismo de errores y de males [...] (ML 1801-1808, I: 16).

Der hier angesprochene Niedergang der *belles lettres*, der zu den Rückfällen in Barbarei und Ignoranz beiträgt, wird wohlgermerkt als ein gesamteuropäischer Prozess beschrieben, in dem Frankreich zunächst eine Schlüsselrolle zukommt, weil es als einzige Nation den Anspruch auf die Meriten erheben darf, Wissenschaften und Dichtung gleichermaßen befördert zu haben: "[...] solo á la Francia fué dado el reunir en un grado casi igual las ciencias y las letras, lo util y lo agradable, lo sólido y lo profundo con lo brillante y ligero" (ML 1801-1808, I: 41). Die Hochzeit der Literatur wird mit Seitenblick auf die Einschätzungen Voltaires im 17. Jahrhundert, genauer in der Herrschaftszeit Ludwigs XIV. angesetzt.

Casi todos los géneros de literatura fueron felizmente cultivados en este siglo, y muchos inventados y llevados a la perfeccion. Tal fue la fábula y el arte de contar en verso por el inimitable Lafontaine. El poema satírico, arreglado y correcto por Boileau: el estilo epistolar que nació en la corte de Luis XIV, y apareció con todas sus galas en la correspondencia familiar de Mad. de Sevigné, y en géneros muy diferentes la oratoria sagrada y los discursos históricos de Bossuet (ML 1801-1808, I: 25).

Aufstieg und Niedergang von Dichtung und Theater sind in dieser Sicht an das Schicksal der Französischen Klassik und ihre Erbschaft gebunden. Und hier setzt in der Nachfolge alsbald der Verfall ein, in dem Moment nämlich, in dem man diesen Weg verlässt, sich dem freien Spiel von Ingeniösität und Imagination hingibt, mit anderen Worten: die Regeln der Kunst vergisst, die gleichwohl nicht nur die Alten, sondern auch die modernen Klassiker neu inauguriert hatten. Hier nun vermeint man Luzán selbst zu vernehmen, wenn es heißt:

Con esto se descuidó el estudio de los antiguos, y aun el de los modernos, que siguiendo sus huellas habian llegado á igualarlos. Boileau no era poeta, porque carecia de sensibilidad é imaginacion; asi pues se le reduxo á la clase de un frio é insulso versifica-

23 *Memorial literario ó biblioteca periódica de ciencias y artes* (1801-1808, I: 15), in der Folge zitiert mit dem Kürzel *ML*.

dor, y se le acusó como de un crimen el haber compuesto el arte poética. Racine no tenía ni fuego ni ingenio, y á lo mas versificación suave y armoniosa; enfin Moliere, el primer cómico entre los antiguos y modernos, no era mas que un mediano satírico, que no conoció el corazón humano, ni supo elevarse al drama (*ML* 1801-1808, I: 34).

Aufschlussreich an dieser kleinen Literaturgeschichte der Nachklassik ist allerdings mit Blick auf Luzáns *Poética* und ihre Rezension durch die Journalisten des *Diario* eine sinnfällige Verschiebung. Wie punktuell schon anhand des *Pensador* beobachtet, so wird auch im *Memorial* die Dekadenz der Literatur als Gemeinplatz der Historie nicht mehr exklusiv auf die eigene spanische Nation angewandt, sondern als bilanzierende Rechnung den Franzosen präsentiert.

Die in diesem Leitartikel vorgelegte Argumentation verfährt also strategisch. Indem man sich durch die jüngeren Ereignisse, mit denen das Jahrhundert lautstark endet, ermächtigt sieht, die Aufklärung und ihre Werte, hinter denen Spanien so weit zurückblieb, skeptisch zu bilanzieren, skizziert man nunmehr eine gesamteuropäische Geschichte, die in den Topoi des Niedergangs beschrieben werden kann und der zumindest eine offene Zukunft bevorsteht. Damit wird die Diskussion verschoben und das Zentrum der Aufmerksamkeit verlagert sich von der Iberischen Halbinsel auf den gesamten Kontinent, der in seiner Einheit und im Transfer von Künsten und Wissenschaften für sein Schicksal verantwortlich zeichnet. Diese Neudarstellung der nationalen Konstellationen entlastet die spanische Reform. Leitmotivisch sind nun die Verweise auf die Dekadenz des französischen Theaterbetriebs, der längst den Errungenschaften der Klassik hinterherhinke:

Continúan todos los teatros de París en ser poco felices, y aun desgraciados en obras nuevas: desde principio del verano último los periódicos no anuncian mas que una ú otra mediana entre muchas malas y malísimas.

Los hombres de gusto se quejan de que el teatro de la Ópera, sin duda el primero de la Europa en el gusto y en la magnificencia, está en una decadencia muy cercana á su ruina, la que experimentará si no se trata seriamente de su reforma (*ML* 1801-1808, II: 179).

Si de nuestro teatro pasamos al francés, veremos que su decadencia es harto considerable, pues ya no brillan en él aquellos sublimes ingenios del siglo XVII, y ni aun los excelentes del XVIII. La tragedia viene á equivocarse con el que suelen llamar drama ó comedia llorosa, pretendiendo ámbas interesar á los espectadores, moviéndolos á horror y espanto. [...] de modo que el teatro francés en otro tiempo tan fecundo y tan excelente, en el día no presenta mas que algunas composiciones, que no pasan de la clase de juguetes agradables (*ML* 1801-1808, III: 60).

La decadencia del teatro frances es bien notoria, y Moliere no ha tenido en su pais un digno competidor, á pesar de que algunos poetas han sobresalido en el género cómico, y han manifestado suficientes disposiciones para seguir tan penosa carrera (*ML* 1801-1808, I [1805]: 21).

Diese und ähnliche Einlassungen ziehen sich durch die gesamte Publikationsphase bis 1805. Man wird sie wohl berücksichtigen müssen, wenn man die Motivationsstruktur nachzuvollziehen sucht, welche die Journalisten des *Memorial* dazu veranlasst, Diderots Dramenreformen rundweg abzulehnen:²⁴

24 Entsprechend unvermittelt und unkommentiert bleibt dieses Phänomen bei Guinard (1973: 263).

Diderot que tenia mucho ingenio, pero malo, mucha erudicion, y poco juicio, opiniones propias de una cabeza exaltada, y á veces el talento de escribir bien un capítulo, mas nunca el de componer una buena obra, se llegó a persuadir que habia hecho un decubrimiento con el *drama serio, el drama moral, y la tragedia urbana*, títulos todos que venian á reducirse al género inventado por La Chaussée, quitándole la versificacion, y pegándole lo cómico. Segun esto dió á luz dos dramas acompañadas de dos artes poéticas. El primero, que se intitula *El hijo Pródigo*, hizo mucho ruido quando se imprimió, y esto porque el autor dirigia entonces la Enciclopedia, y que quanto á ella tocaba era negocio de partido, y así adquiria grande fama; pero habiéndose llegado á representar, vino á dar mansamente en tierra, pues se vió que era una enfática y helada declamacion, tan fastidiosa de leer, como de ver representar: y esto es quanto podemos decir de tal drama (*ML* 1801-1808, V: 289).

Aus heutiger Sicht können derlei Einschätzungen nur befremden. Allerdings wird hier ein geschichtliches Rezeptionsmodell erkennbar, welches das *Siècle de Louis XIV* gegen den jüngeren französischen Kulturbetrieb ausspielt.²⁵ Der Klassizismus wendet sich gegen die Franzosen selbst.

Schließlich brechen die regelmäßigen Theaterrezensionen ab und werden unter der neuen Redaktion nur vereinzelt wieder aufgenommen, so anlässlich des *Pelayo* von Manuel José Quintana, der von den Journalisten als Restaurator der altehrwürdigen Theatertradition in Spanien gefeiert wird:

Pero esta Tragedia es apreciable aun en el asunto que tan dignamente ha sabido elegir su autor. Asunto español, y encaminado nada ménos que á manifestar la restauracion de nuestra patria, y el feliz momento en que sacudió el cuello de la opresion y tiranía de los moros, con la ayuda y valor del grande hijo de Favila: del heroico Pelayo, que á costa de fatigas, sudor y heroismo sentó el valiente pie ^{sobre} la frente del orgulloso Munuza, y nos volvió el esplendor y grandeza que con la afeminacion y molicie de Rodrigo habian desaparecido (*ML* 1801-1808, II [1805]: 205).

5. In weiten Teilen lässt sich die reformorientierte spanische Presse des aufgeklärten Absolutismus als vorrangiges Medium begreifen, über welches das Nachahmungsproblem des Klassizismus verarbeitet wird. Sie wird überdies zur Vermittlungsinstanz, welche die Einflussnahme der kulturell tonangebenden Macht Frankreichs verwindet durch eine Reihe von Strategien, die aus der Anlage ihrer Textsorten hervorgehen. Damit soll freilich nicht suggeriert werden, dass andere Texte und Beispiele der reichhaltigen Traktatliteratur nicht den gleichen diskursiven Zwängen unterliegen und eine ähnliche Symptomatik zu erkennen geben: Luzán selbst bildet das beste Beispiel. Allein bemüht sich die Presse in besonderem Maße um Bewältigung des Kunststücks, ein Reformmodell von starker französischer Prägung so zu verhandeln, dass es *vermittelbar* wird und dies durch ein Bündel von Strategien wie Polyphonie, Heterogenität der Gegenstände, Maskenspiel, Fiktionalisierung des Diskurses, Anonymität, Briefe, Formen, Zitatenvielfalt, Rezensionen. Hierdurch kommuniziert die Presse nicht nur direkt, sondern auch indirekt und eignet sich in besonderem Maße zum Ausagieren eines nur schwer lösbaren Problems.

25 Auch wenn der hier gepriesene Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée nun wahrlich kein Klassiker ist, so dient er in vorliegendem Passus immerhin noch als Negativfolie, mit Hilfe derer man Diderot jeglichen Anspruch auf Originalität abzusprechen intendiert.

Literaturverzeichnis

- Álvarez de Miranda, Pedro (1992): *Palabras e ideas: El léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid.
- Behrens, Rudolf (1982): *Problematische Rhetorik – Studien zur französischen Theoriebildung zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*. München.
- Bouhours, Dominique([1688] 1974): *La manière de bien penser dans les Ouvrages d'esprit*. Paris. (Neudruck: Hildesheim), S. 492ff.
- (1920): *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris.
- Castañón Díaz, Jesús (1973): *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*. Madrid.
- Chaunu, Pierre (1964): "La légende noire antihispanique. Des Marranes aux Lumières. De la Méditerranée à l'Amérique. Contribution à une psychologie régressive des peuples". In: *Revue de Psychologie des Peuples* 34, S. 188-223.
- Checa Beltrán, José (1998): *Razones del Buen Gusto (Poética española del Neoclasicismo)*. Madrid.
- Clavijo y Faxardo, Joseph (1999): *El Pensador*. Hrsg. von Alicia Girón. 6 Bde., Faksimile-Ausgabe. Lanzarote/Las Palmas.
- Diario de los literatos (DL 1987)*. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von Jesús M. Ruiz Veintemilla, 7 Bde. Barcelona.
- Ertler, Klaus-Dieter (2003): *Moralische Wochenschriften in Spanien. José Clavijo y Fajardo: "El Pensador"*. Tübingen.
- Espagne, Michel/Werner, Michael (1988): "Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze". In: Dies. (Hrsg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*. Paris, S. 11-34.
- Gracián, Baltasar (1969): *Agudeza y arte de ingenio*. Hrsg. von Evaristo Correa Calderón. Bd. 1. Madrid.
- Guinard, Paul-J. (1973): *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*. Paris.
- Jauss, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main.
- Jüttner, Siegfried (2005): "Die Gallophobie in Spanien – Stimulus für die Positivierung des Deutschlandbildes in der Presse des aufgeklärten Absolutismus?". In: Häsel, Jens/Meier, Albert (Hrsg.): *Gallophobie im 18. Jahrhundert*. Berlin, S. 195-219.
- Juretschke, Hans (1951): *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid.
- Kortum, Hans (1966): "Die Hintergründe einer Akademiesitzung im Jahre 1687". In: Krauss, Werner/Kortum, Hans: *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*. Berlin, S. LXI-CXI.
- Krauss, Werner (1996): *Aufklärung III. Deutschland und Spanien*. Hrsg. von Martin Fontius. Berlin/New York.
- Lafarga, Francisco (1998): *Bibliografía anotada de estudios sobre la recepción de la cultura francesa en España (Siglos XVI-XX)*. Barcelona.
- Lopez, François (1977): *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*. Lille.
- (1979): "Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or". In: *Hommage des Hispanistes français à Noël Salomón*. Barcelona, S. 517-525.
- Luzán, Ignacio de (1737): *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Barcelona.
- (1977): *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Hrsg. von Russel P. Sebold. Barcelona.
- Marín, Nicolas (1983-1984): "Decadencia y Siglo de Oro". In: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 5, S. 69-79.

- Mestre, Antonio (1976): *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona et al., S. 36-52.
- Onaindía, Mario (2002): *La construcción de la nación española. Republicanismo y nacionalismo en la Ilustración*. Barcelona.
- Polzin-Haumann, Claudia (2007): "Der Diario de los literatos als Diskussionsforum. Ein Beitrag zur Geschichte der Textsorte 'Rezension'". In: Jüttner, Siegfried (Hrsg.): *Anfänge des Wissenschaftsjournalismus in Spanien: Der 'Diario de los literatos de España' – Horizonte des Kulturtransfers*. Frankfurt am Main et al., S. 79-95.
- Ruiz Ventemilla, Jesús M. (1976): "La fundación del *Diario de los literatos* y sus protectores". In: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 52, S. 229-258.
- (1977): "La polémica entre Ignacio de Luzán y el *Diario de los Literatos de España*". In: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 53, S. 316-356.
- Sáiz, María Dolores (1983): *Historia del periodismo en España*. Madrid.
- Tschiltschke, Christian von (2007): "Zwischen kultureller Tradition und nationalem Bewusstsein: Das *Diario de los literatos de España* als Forum aufklärerischer Identitätsverhandlungen". In: Jüttner, Siegfried (Hrsg.): *Anfänge des Wissenschaftsjournalismus in Spanien: Der "Diario de los literatos de España" – Horizonte des Kulturtransfers*. Frankfurt am Main et al., S. 97-115.
- Urzainqui, Inmaculada (1990): "Los redactores del *Memorial literario* (1784-1808)". In: *Estudios de historia social* 52/53, S. 501-516.
- (1995): "Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica". In: Álvarez Barrientos, Joaquín/Lopez, François/Urzainqui, Inmaculada: *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid, S. 125-216.

Ricarda Musser

**“Über die Schriftsteller hier muss ich sagen...”
Die spanische und portugiesische Literatur
in Reisebeschreibungen aus der zweiten Hälfte
des 18. Jahrhunderts**

Resumen: En este artículo se investigan las informaciones que fueron transmitidas por viajeros al público alemán, y que estaban relacionadas con el estado de la literatura de la segunda mitad del siglo XVIII en España y Portugal. Con este objetivo se analizan 11 relatos de viajes. Los teatros, las bibliotecas y las librerías eran los lugares en dónde los viajeros tenían contacto con la literatura de la Península Ibérica. Aunque algunos de los viajeros repetían nuevamente en sus relatos los prejuicios ya existentes, otras contaban sobre la riqueza y calidad sorprendente de la producción literaria, y esperaban para estos dos países un desarrollo que los condujera al Europa Ilustrada.

Portugal und Spanien sind unter den Europäischen Reichen diejenigen, welche von Reisenden fast am wenigsten besucht werden. Wir kennen daher ihren innerlichen Zustand so genau nicht... (Baretti 1772: 3).

Mit diesen Worten leitet der deutsche Übersetzer von Joseph Barettis *Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich* seine Vorrede ein. Und Richard Twiß erklärt seine Reisepläne folgendermaßen:

[...] die Liebe zur Veränderung oder die Neigung neue Sachen zu sehen, [war] immer noch so stark, daß ich mich entschloß, Spanien und Portugall zu besuchen; und ich entschloß mich desto leichter darzu, da ich noch keine Nachricht von diesen beiden Königreichen gesehen hatte, die mir Gnüge gethan hätte, und da ich mir versprach, daß ich in Ländern, die man in Künsten und Wissenschaften weit hinter dem übrigen Europa zurück glaubt, ganz neue Gegenstände vorfinden würde (Twiß 1776: o.S.).

Im 18. Jahrhundert war ein starker Aufschwung des Reisens in Europa zu verzeichnen, der vor allem mit der Entwicklung der Infrastruktur des Reisens wie dem Bau von Straßen und der Einrichtung der Ordinari- und der Extrapost verbunden war. Die Zunahme der Reisetätigkeit führte auch zu einem vermehrten Erscheinen von Reiseberichten. Während in den Jahren 1740 und 1770 von allen Neuerscheinungen 1,8% zur Rubrik “Erdbeschreibung und Reisen” gehörten, waren es im Jahre 1800 bereits 4,5% (vgl. Wittmann 1999: 122).

Obwohl das Reisen und das Berichten darüber im Europa des 18. Jahrhunderts einen Aufschwung nahmen, blieben die beiden Länder der Iberischen Halbinsel lange Zeit eine Art Terra Incognita (vgl. Opitz 1983: 188). Weder Spanien noch Portugal waren verbindliche Bestandteile des Reisekanons junger Adliger auf ihrer Kavaliertour und für diejenigen, die durch Reisen ihre akademische Ausbildung vervollkommen wollten, waren andere Länder wie Italien, Frankreich und England von wesentlich größerem Interesse. Hinzu kommt, dass die Verbesserung der Infrastruktur und damit die Vereinfachung und Beschleunigung des Reisens in Spanien und Portugal erst relativ spät einsetzten. 1761 erscheint in Madrid erstmals ein *Itinerario de las carreras de posta de dentro y fuera del Reyno*, in dem auch die Postverbindungen nach Portugal aufgeführt sind. In Portugal wurden ein Jahr später die *Mappas das provincias de Portugal* herausgegeben. Die Karten verzeichnen

auch die vorhandenen Straßen und Wege. Noch 1802 wird im "Krebel", dem in deutscher Sprache während des 18. Jahrhunderts immer wieder verbessert aufgelegten und am meisten genutzten Reisehandbuch (vgl. Kutter 1986: 10), dazu ausgeführt:

Die Reisen durch Spanien sind mit weit mehreren Beschwerlichkeiten und Verdrieslichkeiten, als in andern Ländern von Europa verknüpft. Wie bald diese werden gehoben werden, da man jetzt so ernstlich auf Verbesserung der Landstraßen, auf Anlegung der Posten und Wirthshäuser bedacht ist, lässt sich nicht bestimmen, weil die Kosten sehr groß sind und [...] wenn auch die vier Hauptstraßen durch Spanien von Madrit aus nach Bayonne, nach Cadix, nach Barcelona, und Lissabon zu Stande gebracht werden, doch viele andre zu bereisende Gegenden noch so bald nicht daran kommen werden,

und er ergänzt, um eine der "Verdrieslichkeiten" genauer zu benennen: "Man kann sich die Wirthshäuser nicht so elend vorstellen, als sie sind" (Krebel 1802: 157).

Der protestantische Prediger Carl Christoph Plüer gibt in seinem Reisebericht weiterhin zu bedenken:

Ist der Reisende nicht von der herrschenden Religion, so hat er einige Vorsicht und Behutsamkeit nöthig, in einem Lande, wo die unwissende Geistlichkeit nicht minder als das Volk die Kezer und Protestanten, als Unthiere ansiehet, welche man verabscheuet, fürchtet und verdammt (Plüer 1777: 28).

Zu den sprachlichen Schwierigkeiten, mit denen ein Reisender in Spanien konfrontiert wird, führt er aus:

Ein Reisender muß wenigstens etwas von der Landessprache wissen, und wenn ihm dies in allen andern Ländern nützlich ist, so wird es ihm in Spanien nothwendig. Mit dem Französischen wird er kaum in den großen Städten, Cadix und Barcelona ausgenommen, fortkommen: zu Madrid selbst und am Hofe ist das Französische nicht zureichend (Plüer 1777: 29).

Diejenigen, die trotz aller Probleme in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf die Iberische Halbinsel reisten, hatten dazu häufig berufliche Gründe. Unter den Verfassern der im Weiteren untersuchten Reisebeschreibungen befinden sich beispielsweise Angehörige von Gesandtschaften, Mitarbeiter von Handelshäusern und der Naturwissenschaftler Link, der die Botanik und Mineralogie der Iberischen Halbinsel untersuchte.

Für die Vorbereitung der eigenen Reise scheint die Lektüre von Reiseberichten von herausragender Bedeutung gewesen zu sein, insbesondere, wenn das Ziel ein so wenig bekanntes Land wie Spanien oder gar Portugal war. So finden sich in den Reisebeschreibungen immer wieder Hinweise auf oder Zitate aus früher erschienenen Werken, sei es zur Bestätigung oder zur Widerlegung der dort geäußerten Meinungen. Weiterhin werden auch praktische Tipps gegeben und befolgt, wie Empfehlungen für Reiserouten oder Wirthshäuser. Zusätzliche Kommentare zu den Ländern und den Beobachtungen der Reisenden werden auch sehr häufig von den Herausgebern oder Übersetzern gemacht. So weisen die Herausgeber oft auf andere Reiseberichte hin, die zu den jeweils gerade beschriebenen Themen ausführlichere Darstellungen liefern.

Die inhaltlichen Schwerpunkte der einzelnen Beschreibungen folgen den Interessen und Intentionen des Reisenden und sind sehr unterschiedlich gesetzt. Alle

Reisenden kommen aber auf den Zustand der Künste und der Wissenschaften in Spanien und Portugal, mehr oder weniger ausführlich, zu sprechen. Im Vergleich zum übrigen Europa wird hier von den Reisenden in der Regel zunächst eine gewisse Verspätung und Vernachlässigung erwartet und als Vorurteil weiter kolportiert. So äußert ein anonymes Holländer 1797 während eines Aufenthaltes in Évora: "Den Abend wurde die Stadt illuminirt. Aber eine portugiesische Illumination stehet ohngefähr mit der Geistes-Erleuchtung dieser Nation in einem gleichen Verhältnisse; sie verdient nicht, gesehen zu werden" (Anonym 1799: 44).

Mit der neuesten Literatur der Iberischen Halbinsel kamen die Reisenden vor allem in Bibliotheken und Buchhandlungen, bei Theateraufführungen sowie möglicherweise bei privaten oder halböffentlichen Zusammenkünften in Kontakt. In den untersuchten Beschreibungen wird allerdings an keiner Stelle erwähnt, dass die Reisenden, die in Spanien "Tertulias" oder in Portugal "Partidas" besucht haben, bei diesen Gelegenheiten Neuigkeiten über die Literatur der Länder der Iberischen Halbinsel erfahren hätten.

Über eine seit dem Mittelalter existierende Bibliothekstradition verfügten bis ins 19. Jahrhundert hinein vor allem die Klöster. Hinzu kamen die privaten Büchersammlungen von Gelehrten und Adligen. Die größten dieser Art waren in der Regel die Bibliotheken in den königlichen Palästen. In Lissabon wurde ein Teil von ihnen durch die Folgen des Erdbebens zerstört, darunter auch die Königliche Bibliothek. Weiterhin verfügten die Universitäten in den meisten Fällen über eine Büchersammlung. Ins 18. Jahrhundert fällt auch die Gründung der Vorläufer der heutigen Nationalbibliotheken Spaniens und Portugals: 1712 der *Biblioteca Real* in Madrid durch Felipe V. und 1796 der *Real Biblioteca Pública da Côrte* durch den Prinzregenten João. Wenn die Reisenden in ihren Beschreibungen gelegentlich "öffentliche Bibliotheken" erwähnen, handelt es sich hier oft um private Einrichtungen, die auf Anfrage benutzt werden durften.

Zu den öffentlichen Theatern gehörten im 18. Jahrhundert die Italienischen Theater, in denen Opern und Ballette aufgeführt wurden, die französischen Bühnen und die spanischen und portugiesischen Nationalschauspiele. Darüber hinaus unterhielt der Adel Privattheater.

Um festzustellen, welche Eindrücke die Reisenden von der Literatur der beiden Länder im 18. Jahrhundert vermittelten, wurden elf Reisebeschreibungen untersucht. Die den Beschreibungen zugrunde liegenden Reisen fanden zwischen 1755 und 1800 statt. Die Reisenden waren Angehörige acht verschiedener Nationen und vertraten unterschiedliche Berufsgruppen. Die Auswahl soll sowohl einen Längsschnitt als auch einen Querschnitt durch die Meinungen europäischer Reisender zur Literatur der Iberischen Halbinsel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ermöglichen.

Norberto Caimo war Ordensgeistlicher der Hieronymiten in der Lombardei. Er besuchte 1755 und 1756 verschiedene Länder in Europa, darunter auch Spanien. Carl Christoph Plüer wirkte ab 1758 als Prediger an der Dänischen Gesandtschaft zu Madrid; er hielt sich mehrere Jahre in Spanien auf und bereiste in dieser Zeit nahezu das ganze Land. Joseph Baretti fuhr nach einem zehnjährigen Aufenthalt in

London zu einem Besuch nach Italien. Der Krieg verbot es zu dieser Zeit, von Dover nach Calais zu reisen, also wählte er den Weg über Portugal und Spanien. Baretto interessierte sich vor allem für die Sprachen der Iberischen Halbinsel. 1769 unternahm Antonio Ponz eine Reise durch sein Heimatland und verfasste seinen Reisebericht als Reaktion auf Norberto Caimos Werk *Lettere d'un Vago Italiano ad un suo amico*, das mit großem Beifall aufgenommen worden war. Einige Spanier, die sich zu dieser Zeit in Italien aufgehalten hatten, fühlten sich jedoch durch die beißende Satire gegen ihr Land sehr getroffen. Ponz reiste schließlich dem lombardischen Reisebeschreiber in verschiedene Gegenden Spaniens nach, um ihn da zu widerlegen,¹ wo es ihm nötig erschien (vgl. Ponz 1775: 3-6). Richard Twiß reiste aus "Liebe zur Veränderung" nach Spanien und Portugal, nachdem er schon Reisen in viele andere europäische Länder unternommen hatte. William Dalrymple, ein in Gibraltar stationierter englischer Major, war zunächst daran interessiert, Madrid kennenzulernen und beschloss dann, seine Reise weiter auszudehnen. Den Schwerpunkt seiner Beschreibung bilden militärische Einrichtungen und Schulen. Herr von Bourgoing war von 1782 bis 1788 in der französischen Gesandtschaft in Spanien angestellt. Der zweite Band seines Reiseberichts enthält einen umfangreichen Anhang "Ueber den gegenwärtigen Zustand der Literatur in Spanien" von Thomas Christian Tychsen (1789), ab 1784 in Göttingen Professor der Theologie, der Spanien aus eigener Reise- und Arbeitserfahrung kannte. Joseph Hager bereiste Europa, nachdem er zwei Jahre lang in der kaiserlichen Gesandtschaft in Konstantinopel gearbeitet hatte. Er nutzte seine Reisen, um Bibliotheken zu besuchen und dort Material für seine sinologischen Studien zu finden (vgl. Zimmermann 1997: 116-117). Der anonyme Holländer war einer der Direktoren der Westindischen Compagnie in Holland und machte bereits frühzeitig Bekanntschaft mit dem Ausland, vor allem mit Spanien (Anonym 1799: III-IV). Friedrich Heinrich Link begab sich 1797 mit dem Grafen Hoffmannsegg auf eine botanische und mineralogische Exkursion auf die Iberische Halbinsel. Carl Ruders schließlich wirkte einige Jahre als Königlich-Schwedischer Gesandtschaftsprediger in Lissabon.

Die Städte, in denen die Reisenden besonders häufig von Theaterbesuchen berichten, sind Madrid, Cádiz und Lissabon. Auch an anderen Orten wird der Besuch der Bühne erwähnt, aber wesentlich weniger ausführlich dargestellt. Für Spanien wird konstatiert, dass die Theater in den königlichen Palästen zur Zeit König Carlos III. häufig geschlossen bleiben, da dieser, im Gegensatz zu seinem Vorgänger, "weder Musik, noch Opern, noch Comödien liebt" (Plüer 1777: 245). In Madrid gibt es zwei spanische Bühnen, "Coliseo del Príncipe" und "Coliseo de la Cruz". Über Cádiz ist in den Reiseberichten zu erfahren: "Die Stadt hat ein Comödien- und Opernhaus: bey dem ersten sind spanische Acteurs, welche ihren Brüdern zu Madrid den Rang streitig machen wollen; zu dem andern werden die Sänger und

1 Das Reagieren auf Reiseberichte mit einer Gegendarstellung war kein Einzelfall. Auch Baretto verfasste, unzufrieden mit der Beschreibung Italiens in einem englischen Reisebericht, ein Sittemgemälde über sein Heimatland: *Manners and Customs of Italy*, 1768.

Sängerinnen aus Italien verschrieben” (Plüer 1777: 452). Und “[...] die Franzosen unterhalten hier eine recht artige französische Schaubühne mit vielen Kosten” (Dalrymple 1778: 195). “Aber im Jahr 1778 gieng sie, schlechter Haushaltung wegen, ein”, wie Bourgoing 1789 berichtet (Bourgoing 1789, 2: 213). In Lissabon existiert eine italienische Oper, in der zuweilen auch portugiesische Operetten, gewöhnlich Farcen, in portugiesischer Sprache gegeben werden sowie zwei portugiesische Theater: das “Teatro do Salitre” und das in der Rua dos Condes (vgl. Link 1801, 3: 191). Über die Aufführungspraxis in Spanien ist bei Bourgoing zu erfahren, dass es sich in der Regel um Stücke in drei Akten handelt. Nach dem ersten Akt folgen die Sainetes oder Entremeses, Einakter, in denen die Sitten der gegenwärtigen Zeit abgebildet werden. Danach wird der zweite Akt der Hauptkomödie gespielt, worauf wieder ein Sainete folgt und danach eine “Art von sehr kurzer comischer Oper”, die Tonadilla heißt. “Oft besteht eine solche Tonadilla aus einer einzigen Schauspielerin. Sie erscheint auf der Bühne und singt irgendein nicht sehr witziges Abentheuer oder einige gemeine Regeln der Galanterie” (Bourgoing 1789, 2: 66). Schließlich folgt zum Abschluss der dritte Akt der Hauptkomödie. Bourgoing gibt weiterhin an, dass der Inhalt der dreiaktigen Stücke häufig ein sehr verwickelter ist und meint:

Sonderbar ist es denn doch allemal, daß die Auflösung dieser verworrenen Knoten Spanischen Zuhörern gar keine Strapaze zu sein scheint, ob sie gleich größtentheils aus solchen Ständen sind, die wegen ihrer völlig unterlassenen oder wenigstens sehr vernachlässigten Erziehung eben keines großen Nachdenkens fähig sind, noch eine große Combinationsgabe besitzen. Ich kannte viele verständige in der Landessprache bewanderte Fremde, die mir beym Herausgehen aus einer Spanischen Comödie gestanden, sie würden sehr darüber verlegen seyn, wenn sie jemand davon Rechenschaft geben sollten; dagegen bewiesen ganz ungebildete Spanier durch ihre Erzählungen, daß sie keinen Augenblick den Faden, der die andern irreführt, verlohren hätten (Bourgoing 1789: 2/56-57).

Auch in Portugal sind die Entremeses im Schauspiel Sitte, wie Ruders berichtet (vgl. Ruders 1808 : 271).

Auf den spanischen Bühnen werden auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig die Stücke der Autoren des Siglo de Oro gezeigt. Caimo berichtet 1755:

Ich habe die Komödie gesehen. Es ist, die Wahrheit zu sagen, eine Ergötzlichkeit, wobey ich viel ausgestanden habe. [...] Das Stück war aus den Schauspielen des Don Pedro Calderón genommen, die Autos Sacramentales heißen. Die Regeln des Lustspiels waren darinn im geringsten nicht beobachtet. Es war ein verwirrtes Gewebe von wunderbaren Begebenheiten ohne alle Beziehungen; [...] ein sehr gutes Schauspiel für die Spanier, aber ein sehr schlechtes für Fremde (Caimo 1774: 92).

Baretti kommt fünf Jahre später zu folgender Ansicht:

Um die dramatischen Werke einer fremden Nation zu beurtheilen, dazu wird weit mehr Kenntniß der Sprache, der Sitten und Gebräuche erfordert, als ich in Ansehung der Spanier besitze. Ich will überhaupt nur so viel sagen, daß man ein Portugiese oder Spanier seyn muß, um die Vorstellung eines Auto Sacramental auszustehen, deren sie gleichwohl, ohne den angeführten von Calderón, noch eine große Anzahl haben (Baretti 1772: 15-16).

Der gemeine Mann liebt die geistlichen Loas und Autos sehr, weil das Auge dabey beschäftigt, und durch das theatralische unterhalten wird. Aber die vernünftigen Spanier und die vom Stande sind sehr darwieder, welches, wie mich dünkt, ein Beweis ist, daß der Geschmack zunimmt (Baretti 1772: 20).

Bourgoing stellt in den achtziger Jahren fest:

Sie haben Stücke, die sie selbst Ausländern mit Grunde zur Bewunderung vorlegen können. [...] auch lieben die Spanier diese Stücke noch so sehr, als sie zur Zeit ihrer Erscheinung geliebt wurden. Die Verfasser derselben, unter welchen Lope de Vega, Roxas, Solis, Moreto, Arellano, und insonderheit der unsterbliche Calderon de la Barca die vorzüglichsten sind, erwarben ihnen auch einen solchen Credit, daß die neuern Schriftsteller, die zu Anfange dieses Jahrhunderts schrieben z.B. Zamora, Canizares es nicht wagten, eine andere Bahn zu betreten. Bey so bewandten Umständen ist das Spanische Theater fast noch eben das, was es im vorigen Jahrhunderte war (Bourgoing 1789, 2: 3-55).

“Die nach der Hand erschienenen Comödien sind selbst in den Augen der Spanier ohne Verdienst” (Bourgoing 1789, 2: 63). Als Ausnahme wird bei Tychsen Ramón de la Cruz genannt, der erfolgreich in der spanischen Tradition schreibt und von dem “man schon 1784 über 200 Sainetes, Zarzuelas, Introducciones, Loas und Tonadillas [hatte], meistens Originale, die ganz den Geschmack der Nation treffen und das Talent des Dichters in dieser niedrigern Gattung beweisen” (Tychsen 1789: 334). In Portugal werden in den Nationalschauspielen vor allem aus dem Italienischen übersetzte Stücke gezeigt,

seltener Nachahmungen von Stücken aus andern Sprachen und noch seltener Originale. Die Nachspiele sind elende Farcen, beynahe noch schlechter, als die spanischen sagnetes [...]. Allein unter den größten Lustspielen sind einige nicht ohne Verdienst [...]. Ich habe eine Nachahmung des [...] Vetter[s] von Lissabon [...], mit vielem Vergnügen gesehen. Dieses Stück hat die Aufschrift 1798 und ist eine lebhaftere Darstellung einer vornehmen, aber ruinierten Familie in Lissabon, voll treffender Anspielungen, mit viel Laune durchgeführt (Link 1801, 1: 232-233).

Ruders beobachtet, dass

die minder gebildeten Klassen der hiesigen Einwohner dieß Schauspiel lieber [besuchen], als das italiänische, vielleicht darum, weil sie hier besser verstehen, und sich um einen geringen Preis ergötzen können. Aber Ausländer und Les gens du bon ton machen sich mehrentheils über das portugiesische Schauspiel lustig (Ruders 1808: 183).

Die Reisenden berichten also über Spanien, dass nach wie vor die Stücke des 17. Jahrhunderts am häufigsten und erfolgreichsten aufgeführt werden, während die neueren Dramen in ihrer Mehrzahl nur mäßigen Erfolg haben. In Portugal dagegen werden auch in den Nationalschauspielen nur selten Stücke portugiesischer Autoren gegeben. Meistens handelt es sich um Übersetzungen, wobei keiner der Reisenden in Portugal erwähnt, dass spanische Theaterstücke, auch nicht die des Siglo de Oro, größere Bedeutung hatten.

Der Besuch von Bibliotheken gehörte im 18. Jahrhundert ebenso zum Besuchsprogramm der Reisenden wie der in Naturalien- und Münzkabinetten. In einigen Sammlungen war man infolgedessen darauf eingerichtet, Besuchern Raritäten und Besonderheiten zu zeigen. So berichtet Plüer von seinem Besuch in der Kathedrale zu Toledo:

Man zeigte uns auf der Bibliothek die Bücher, welche man insgemein den Fremden zu zeigen pflegt, einen hebräischen Kodex, die alte gothische Vulgata aus dem 10. Jahrhundert, des heiligen Isidors, ehemaligen Bischofs von Sevilla Schriften: das älteste gothische Gesezbuch [...]: Ferner die merkwürdige Sammlung der Concilien, welche ganz vollständig abgedruckt worden, die muzarabischen Messbücher und Liturgien, einige Kirchenväter und seltne gedruckte Bücher (Plüer 1777: 64-65).

In manchen Bibliotheken drängt sich dabei dem Reisenden zumindest der Verdacht auf, „daß sie [die Bücher] mehr zur Pracht als zum Nutzen dienen sollten“ (Plüer 1777: 113). Aus dem Escorial meldet Plüer, dass

die Bücher in Schränken entlang der Wand [stehen]. In anderen Bibliotheken pflegen die Bücher ihren Rücken zu zeigen, hier aber sollen sie die Augen der Zuschauer mit ihrem vergoldeten Schnitt blenden. [...] Der nächste Erfolg dieser eigenen Stellung ist, daß, weil die Bücher insgemein ihren Namen auf dem Rücken tragen, man jetzt nicht erraten kann, was man sieht (Plüer 1777: 113).

Die Reisenden, die nicht an alten Bücherschätzen, sondern an Gebrauchsbibliotheken im Dienste der Wissenschaften interessiert waren, vermissen in den Sammlungen zahlreiche bedeutende Werke. So berichtet Caimo über seinen Besuch in der Universitätsbibliothek von Siguenza:

In der großen Bibliothek des Heiligen Antonius, findet man anstatt eines Newton, Descartes, Galilei, Malebranche, Petav und Bassuet, keine andere Schriftsteller als einen Skotus, Molina, Escobar, Gomes, Suarez [...] und andere Leute von der Art. Man fragte mich, ob es wohl in Italien dergleichen öffentl. Bibliotheken gäbe; ich antwortete, zum Glücke für die Italiener gebe es dergleichen nicht (Caimo 1774: 65-66).

Die Erfahrungen, die die Reisenden bei ihren Bibliotheksbesuchen auf der Iberischen Halbinsel machen, sind jedoch nicht durchgängig derart negativ. So wird auch von gut eingerichteten Bibliotheken berichtet, wie beispielsweise von der Bibliothek des „Colegio Mayor de Santa Cruz“ in Valladolid (vgl. Plüer 1777: 223) und der Universitätsbibliothek Coimbra (vgl. Link 1801, 2: 36). „Zu der Bibliothek des Königs hat jedermann freyen Zutritt, kann fordern, was er für Bücher verlangt, und es wird, um die Aufmerksamkeit der Lesenden nicht zu stören, das tiefste Still-schweigen beobachtet“, beschreibt Dalrymple (1778: 47) weiterhin die *Biblioteca Real* in Madrid. Diese Bibliothek, die Pflichtexemplare aller in Spanien gedruckten Bücher erhält, hat nach Tychsen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts bereits circa einen Bestand von 200.000 Werken (Tychsen 1789: 342). In Portugal lohnt sich vor allem der Besuch der Bibliothek des Klosters in Mafra, die vom Erdbeben 1755 nicht beschädigt wurde und in der sich insgesamt circa 80.000 Bände befinden sollen. „Sie enthält so viele portugiesische Bücher, als man schwerlich beysammen antreffen wird“, informiert Baretta, „weil sie nach dem Erdbeben ungemein selten geworden sind. Nicht nur das Erdbeben selbst, sondern die darauf erfolgte Feuersbrunst hat die meisten öffentlichen und Privatbibliotheken verwüstet“. Und er ergänzt: „Dieser Verlust wird außerhalb [des] Landes nicht beträchtlich seyn, da man die portugiesischen Schriften nicht sehr schätzt“ (Baretta 1772: 181-182).

Obwohl die Reisenden bei ihren Bibliotheksbesuchen berichten, ob eine Bibliothek mit neuen Werken in der jeweiligen Landessprache ausgestattet ist, wird je-

doch an keiner Stelle erwähnt, welche konkreten Titel den Reisenden gezeigt werden. Aus diesem Grund ist es nicht möglich, Aussagen darüber zu treffen, wie aktuell die Bücher wirklich waren und um die Werke welcher Schriftsteller es sich handelte.

Eine weitere Möglichkeit, sich über die neuesten Werke zu informieren, bot den Reisenden der Buchhandel, auch wenn dieser nur relativ problematisch zu überblicken war. Über Spanien wird berichtet:

Die Unvollkommenheit des Buchhandels ist kein geringes Hinderniß der Literatur. Buchhändler, Buchdrucker und Buchbinder sind meistens in einer Person vereinigt, und jeder hat [...] bloß seinen Verlag, wovon das Verzeichnis selten gedruckt ist. Dadurch wird das Bekanntwerden und die Circulation der Bücher sehr erschwert; und eine Folge davon ist, daß wenige Spanier ihre eigene Literatur kennen (Tychsen 1789: 341-342).

Umso weniger kennen sie zunächst die Reisenden, aber

bey Besuchung verschiedener Buchladen [...] erstaunete ich über die Menge Bücher, welche die Spanier in ihrer Sprache geschrieben haben. [...] Jetzt, da ich so viele spanische Bücher dem Titel nach kenne, bin ich überzeugt, daß wir es zu sehr versäumt haben, uns mit den spanischen Gelehrten bekannt zu machen (Baretti 1772: 7),

teilt Baretti mit. Für Portugal informiert Link:

Litterarische Zeitungen, Recensions-Anstalten und dergl. sieht man in diesem Lande nicht; die neu herausgekommenen Bücher kündigt der Verleger in der Gazeta de Lisboa kurz an. Auch werden gedruckte Zettel mit der Anzeige, wie in London und Paris, öffentlich angeschlagen (Link 1801, 2: 233).

Es gibt verschiedene Buchläden in Lissabon, deren Eigenthümer aber keine auswärtigen Geschäfte machen. Ich nenne nur die Witwe Bertrand und ihre Söhne, neben der Kirche Nossa Senhora dos Martyres acima do Xiado. Neue portugiesische Werke erhält man dort sehr leicht, und zu dem Preise, welchen man in dem gedruckten Catalog findet (Link 1801, 1: 243).

Obwohl die Reisenden über die Fülle an neu erschienenen Büchern in beiden Ländern überrascht sind, drücken sie die Überzeugung aus, "daß die Literatur in Spanien und Portugal nie blühend werden kann, bevor nicht die Inquisition ganz abgeschafft ist" (Twiß 1776: 425). Unter Inquisition werden dabei häufig alle Instanzen der Vor- und Nachzensur zusammengefasst.

Bei der Beschreibung der spanischen und portugiesischen Literatur verweisen die Reisenden mehrfach darauf, dass deren Stil recht schwülstig sei. Bourgoing versucht dies zu erklären, indem er darlegt, dass "die Morgenländische Denkungs- und Empfindungsart" in Spanien heimisch geworden sei und dass viele Wörter und Ausdrücke von den Arabern übernommen wurden, die den Geist der spanischen Sprache prägen und sich in allen spanischen Werken der Phantasie wiederfinden (vgl. Bourgoing 1789, 2: 6).

Für Portugal schränkt Baretti immerhin ein, dass nicht alle neueren Poeten auf diese Weise schreiben (Baretti 1772: 136). Und Link stellt als größtes Defizit dar:

An prosaischen Schriftstellern in der schönen Litteratur fehlt es den Portugiesen noch ganz und gar. Der Styl, welcher in ihren prosaischen Schriften überhaupt genommen herrscht, hat zwar nicht den Schwulst, den die Spanier noch nicht ablegen können, aber

ist verwickelt, undeutlich, voll Wiederholungen und Abschweife. Ihre bessern Schriftsteller fangen noch immer von Adam oder der Sündfluth an (Link 1801, 2: 243).

Trotz der etwas pauschal vorgebrachten Kritik werden in Bezug auf beide Länder auch positive Tendenzen in der neueren Literatur erwähnt. In Spanien betreffen sie wiederum vor allem das Theater:

Es gibt mehrere neue Trauerspiele, z.B. *Lucretia*, *Hormesiada*, *Guzman el bueno* von Moratin, einem geschätzten Dichter in mehrern Gattungen, der zuerst regelmäßige Theaterstücke lieferte und der Verbesserer des theatralischen Geschmacks ward. Ferner *Numancia destruida* von Ayala, *Sancho Garcia* von Jos. Vasquez Cadalso, der auch lyrische Gedichte und Satiren herausgegeben hat; *Abahualpa* von Cortez. Auch der Verfasser des *Coriolan*, der *Ines da [sic!] Castro* und des *Scipio in Carthagena*, der Abate Colomes ist ein Spanier (Tychsen 1789: 334).

Laut den Informationen, die Link für seine Leser zusammenträgt, steht in Portugal vor allem die neueste Dichtkunst hoch in der Gunst des Publikums:

Ich habe mich bey manchem Portugiesen erkundigt, welchem unter ihren neuern Dichtern sie den Vorzug gäben, auch bey den Buchhändlern, welche Gedichte unter den neuen am meisten gefordert würden, und dann nannte man mir zuerst die *Rimas de Manoel Barbosa du Bocage*, wovon 1794 zu Lissabon eine neue Auflage erschien. Sie bestehen aus Sonneten, Oden, Liedern, Idyllen und einigen Fabeln. [...] Man kann ihm gewiß vorzügliche Dichtertalente nicht absprechen, er hat besonders die Sprache in seiner Gewalt, sein Ausdruck ist kraftvoll, und dabey, eine seltene Verbindung, sehr wohlklingend. [...] Nach Bocage nannte man mir die *Poesias lyricas de Medina*, Lisb. 1797. Sie enthalten vorzügliche Gedichte, aber die Stärke und Fülle von Bocage erreicht der Verfasser nicht. Sanfte Empfindungen, vorzügliche Schilderungen von schönen Gegenden gerathen ihm besser, und unter den letztern sind einige vortrefflich (Link 1801, 2: 240).

Nicht alle Reisenden kommen zu einem zusammenfassenden Urteil über den Zustand der Literatur in Spanien oder Portugal. Wenn sie dies aber abgeben, zeigen sie sich überrascht über die vielfältige Literaturproduktion, die man im übrigen Europa wohl zu wenig zur Kenntnis genommen hätte und raten zur Übersetzung der besten Werke in ihre jeweiligen Sprachen. Zu den besten Werken zählen sie in Spanien die Theaterstücke des *Siglo de Oro*. In Portugal hingegen werden vor allem die Dichter gerühmt, insbesondere natürlich Camões. In Bezug auf die neueste Literatur und die Schriftsteller legen die Reisenden dar, dass die Länder der Iberischen Halbinsel den aufgeklärten Nationen, zu denen sie natürlich immer ihre eigene Nation zählen, in nichts nachstehen müssen, dies allerdings unter den Voraussetzungen, dass das Bildungsniveau steigt und damit auch das an Literatur interessierte Publikum in Spanien und Portugal zunimmt, dass die Rede- und Pressefreiheit eingeführt und der herrschende Aberglaube bekämpft wird. So teilt Twiß seinen Lesern mit:

Ich werde allzeit die größte Achtung für die spanische Nation hegen; und wenn ich hier und da in diesem Werke einige Spöttereien [...] eingerückt habe, so bin ich gewiß, daß jeder offenerzige Spanier mit mir lachen wird, vornehmlich da die väterlichen Vorurtheile täglich schwächer werden, so daß es nicht unglaublich ist, daß Spanien mit der Zeit so gut als irgendein Reich der Sitz der Toleranz und Literatur werden wird (Twiß 1776: 332).

Und Ruders erklärt:

Erhalten nur erst Erziehung und Denkart hier eine andre Richtung wie bisher; darf man nur erst frei und öffentlich seine Gedanken sagen, ohne durch innere und äußere Schreckbilder gescheucht zu werden: dann wird Portugall gewiß bald Männer aufstellen können, die vollkommen wert sind, mit jenen Köpfen zu wetteifern, welche die aufgeklärtesten Nationen zu ihrer Zierde rechnen (Ruders 1808: 166).

Literaturverzeichnis

- Anonym (1799): *Tagebuch einer Reise durch die portugiesische Provinz Alentejo im Januar 1797 mit einer Beschreibung der Stiergefächte in Portugal. Aus dem Holländischen*. Hildesheim.
- Baretti, Joseph (1772): *Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich. Aus dem Englischen*. Leipzig.
- Bourgoing, Jean-François de (1789): *Des Herrn Ritters von Bourgoing Neue Reise durch Spanien vom Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Aus dem Französischen*. 2 Bde. Jena.
- Caimo, Norberto (1774): *Briefe eines Italieners über eine im Jahre 1755 angestellte Reise nach Spanien. Nebst einem Verzeichniß der vornehmsten auf dieser Reise angetroffenen Gemähldes. Aus dem Französischen*. Leipzig.
- Carpinetti, João Silverio (1762): *Mappas das provincias de Portugal novamente abertos, e estampados em Lisboa*. Lisboa.
- Dalrymple, Wilhelm (1778): *Reisen durch Spanien und Portugall im Jahr 1774 nebst einer kurzen Nachricht von der spanischen Unternehmung auf Algiers im Jahr 1775. Aus dem Englischen*. Leipzig.
- Hager, Joseph (1792): *Reise von Wien nach Madrid im Jahre 1790*. Berlin.
- Krebel, Gottlob Friedrich (1802): *Die vornehmsten Reisen durch Engelland, Schottland und Irland, wie solche auf eine nützliche und bequeme Weise anzustellen sind, mit Anweisung der gewöhnlichen Post- und Reiserouten, der merkwürdigsten Oerter, deren Sehenswürdigkeiten, gangbarsten Münzsorten, Reisekosten ausgefertigt von Gottlob Friedrich Krebel. Aus dem vierten Theil der Europäischen Reisen abgedruckt. Mit einer Postkarte*. Lüneburg.
- Kutter, Uli (1986): "Zeiller – Lehmann – Krebel. Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte eines Reisehandbuches und zur Kulturgeschichte des Reisens im 18. Jahrhundert". In: Griep, Wolfgang/Jäger, Hans-Wolf (Hrsg.): *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen*. Heidelberg, S. 10-33.
- Link, Friedrich Heinrich (1801): *Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien und vorzüglich Portugal*. 3 Bde. Kiel.
- Opitz, Alfred (1983): "Durch die Wüste, Lichter tragend... Sozialgeschichte und literarischer Stil in den Reiseberichten über die Iberia um 1800". In: Griep, Wolfgang/Jäger, Hans-Wolf (Hrsg.): *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, S. 188-217.
- Plüer, Carl Christoph (1777): *Carl Christoph Plüers Reisen durch Spanien aus dessen Handschriften herausgegeben von E.D. Ebeling*. Leipzig.
- Ponz, Antonio (1775): *Reise durch Spanien oder Briefe über die vornehmsten Merkwürdigkeiten in diesem Reiche. Aus dem Spanischen*. Leipzig.
- Rodriguez Campomanéz, Pedro (1761): *Itinerario de las carreras de posta de dentro y fuera del Reyno*. Madrid.
- Ruders, Carl Israel (1808): *Reise durch Portugall. Aus dem Schwedischen*. Berlin.
- Twiß, Richard (1776): *Reisen durch Portugal und Spanien im Jahr 1772 und 1773. Aus dem Englischen*. Leipzig.

- Tychsen, Thomas Christian (1789): "Ueber den gegenwärtigen Zustand der Literatur in Spanien". In: Bourgoing, Jean-François de: *Des Herrn Ritters von Bourgoing Neue Reise durch Spanien vom Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen*. Aus dem Französischen. Bd. 2. Jena, S. 291-344.
- Wittmann, Reinhard (1999): *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München.
- Zimmerman, Christian von (1997): "Nachwort". In: Hager, Joseph: *Reise von Wien nach Madrid im Jahre 1790*. Heidelberg, S. 116-124.