



---

## Gesellschaftskritik im Spiegel des spanischen Theaters der Aufklärung

*Peter Jehle*

(Berlin, MLS)

Veröffentlicht: 27. April 2022

---

### Abstract

The theatre in 18th century Spain undergoes an intellectual and moral reform, which results in the production of a new type of citizen. This citizen is a pioneer of the modern world, a civil hero, who has nothing in common with the old legendary characters on Lope's stage. What is called - somewhat unclear - ‚neoclassicism‘, has nothing to do with a simple renovation of the ‚classic‘, but constitutes a real revolution in relation to the ‚world‘ to be shown to the spectators. The reform can be described as establishing a series of separations: separation between the scene and the auditorium, the ‚tragic‘ and the ‚comic‘, the holy and the profane, the socially ‚above‘ and the ‚below‘. Only in this way, which also produces the attentive spectator able to ‚understand‘ the moral lesson of the play, the theatre can become a ‚school of virtue‘, which can resist the never ending attacks of the Catholic Church.

### Keywords/Schlüsselwörter

Spanish Enlightenment, Leandro Fernández de Moratín, Reform of the Theatre, Gender-Relations, Civil Heroes

Spanische Aufklärung, Leandro Fernández de Moratín, Theaterreform, Geschlechterverhältnisse, zivile Helden

„cuánto más vale ser mozo de café que poeta ridículo“  
(Moratín, La comedia nueva, I/1)

„Aufklärung“ und „Spanien“ schien lange Zeit ein Widerspruch in sich. Auf den von Historikern, Philologen und Literaturwissenschaftlern ausgearbeiteten Wertetafeln figurierten der christliche Ritter, der Conquistador und der Mönch – allesamt soldatische Typen, die auf die Eroberung von Ländern bzw. von Seelen aus waren. Nur in Spanien konnte ein katholischer Orden entstehen, dessen geistlicher Führer sich „General“ nennt. Eine nationalistische Geschichtsschreibung legte den Schwerpunkt ihrer Bemühungen stets auf die Entstehung des spanischen Weltreichs im Gefolge der Staatsgründung von 1492, mit der bekanntlich das letzte arabische Gemeinwesen auf der iberischen Halbinsel beseitigt und die Juden vertrieben wurden. Die Leuchtkraft der Hispanität speiste sich aus der Aufkündigung der Tradition religiöser Toleranz. Wie sollte also in den Augen der Nachwelt ein Jahrhundert Prestige gewinnen, das genau diese Toleranz auf seine Fahnen geschrieben hatte? Und waren die aufklärerischen Lehren nicht vor allem an den 1700 erfolgten Dynastiewechsel gebunden, mithin ein französisches Importprodukt? Es ist kaum ein Zufall, dass der mit allen akademischen Weihen der französischen Bildungswelt gesegnete Marc Fumaroli noch heute Madrid vergisst, wenn er die europäischen Hauptstädte des aufgeklärten 18. Jahrhunderts aufzählt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Das „damalige Europa und ... seine Hauptstädte“ bestehen danach aus Paris und Versailles, London, Rom, Berlin, Dresden, Wien, Sankt Petersburg und Warschau (Fumaroli 2003: 149).

An der Hartnäckigkeit, mit der man das 18. Jahrhundert aus der nationalen Geschichte zu streichen versuchte, erweist sich die Präsenz einer kulturellen Tatsache, die nicht mehr aus der Welt zu schaffen war: Dem alten, von den soldatischen Typen bevölkerten und von eisernen Dogmen zusammengehaltenen Spanien wurde ein anderes, auf zivilem Heldentum und einem neuen gesunden Menschenverstand beruhendes entgegengesetzt; in der Formel von den „dos Españas“ wird die Fähigkeit der Aufklärung zu einem ‚Bruch‘ greifbar, zu dem nicht zuletzt das Theater seinen Teil beigetragen hat.

Was aber ist mit „Theater“ im 18. Jahrhundert gemeint?

## 1 Die Materialität des theatralen Raums

„Sie sitzen schon, mit hohen Augenbrauen, / gelassen da und möchten gern erstaunen“, verkündet der Direktor im *Faust* (V. 41-42). Dass das Publikum im 18. Jahrhundert in Madrid „erstaunen“ will, steht außer Zweifel; dass es indes „gelassen“ dasäße, trifft nicht zu. Weder ist es „gelassen“, noch gibt es Sitzplätze, jedenfalls nicht für diejenigen, die im „patio“ das Geschehen stehend verfolgen müssen; hier herrscht eine Stimmung wie heute bei Fußballspielen. Vosslers Beschreibung der Bühne, für die Lope im 17. Jahrhundert unermüdlich tätig war (1932: 190-205), lässt sich fast bruchlos auf die Situation ein Jahrhundert später übertragen. Noch immer gibt es in Madrid keinen geschlossenen Saal, in dem das theatrale Geschehen aus der städtischen Umgebung abstrahiert und zu einem ‚Schauspiel‘ mit eigenen Regeln verselbständigt wäre.

Bis fast zur Mitte des Jahrhunderts fanden die Aufführungen an den beiden traditionellen Spielstätten statt, dem Corral de la Cruz (seit 1579) und dem Corral del Príncipe (1582), unter freiem Himmel und auf einem gewöhnlichen Hof. Erst 1713 wurden sie überdacht. Beide Spielorte werden noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vollständig rekonstruiert und zu einem geschlossenen „teatro“ bzw. „coliseo“ umgebaut. War der Spielort zu Lopes Zeiten „durch die Hinterwände rechtwinklig sich begegnender Häuser“ begrenzt worden, wobei die auf den Platz hinaus liegenden Zimmer als Balkon- und Logenplätze für die vornehmen und zahlungskräftigeren Zuschauer fungierten (Vossler 1932: 190), wird er jetzt durch seitlich ansteigende Ränge (corredores) umschlossen. Zwar ist der *coliseo* für die Aufführung von Theaterstücken spezifischer zugerichtet als der mit der städtischen Umgebung noch eine unmittelbare Einheit bildende *corral* zur Zeit Lopes, doch weist er noch manches Merkmal des öffentlichen Platzes auf. Ein Drittel der Zuschauer - das Cruz bot 1318 Personen Platz - verfolgt im „patio“ auf billigen Stehplätzen das Geschehen. Es sind ausschließlich Männer, die sogenannten „mosqueteros“, die „einen Lärm wie bewaffnetes Fußvolk“ machen (Vossler 1932: 191). Ihr Urteil ist gefürchtet. Sie entscheiden über den Erfolg eines Stückes, wobei, wie Moratín ins Bewusstsein rückt, die Meinungen von gewissen „caudillos“ gemacht wurden, „die die Meinungen tyrannisch beherrschten und ganz nach ihrem Belieben piffen, applaudierten und Krach schlugen“ (Moratín 1944: 314). An Beliebtheit hat das Theater im 18. Jahrhundert deshalb nichts eingebüßt. Das Glöckchen, mit dem die Hostie („Su Majestad“) sich ankündigte, die der vorbeigehende Priester im Gepäck hatte, forderte von den Umstehenden - Theaterbesucher und Schauspieler eingeschlossen - die unbedingte Respektbezeugung des Kniefalls (Blanco White 1822/1972, 44-45)<sup>2</sup>, doch konnte die Kirche nicht verhindern, dass das Theater eine mächtige Anziehungskraft auf die eigenen Reihen ausübte. Es war ein Trinitariermönch, der zum Namensgeber der „Polacos“, der Anhänger der Schauspieltruppe des Cruz wurde, denen die „Chorizos“ des Príncipe gegenüberstanden. Und der Padre Marco Ocaño, ein Franziskaner und ein „bedingungsloser Anhänger beider Truppen“,

<sup>2</sup> „Al Rey, en viéndolo; a Dios, en oyéndolo“, heißt es (vgl. Blanco White 1822/1972: 44-45). Auch das Angelus-Läuten verlangte die Unterbrechung der Theateraufführung.

schreckte nicht davor zurück, „in weltlicher Verkleidung“ die Stimmung mit Witzen anzuheizen, die „an die Schauspieler und Schauspielerinnen gerichtet waren“ (Moratín 1944: 315). Wie immer moralisch die klerikale und neoklassische Theaterkritik sich gebärdete, an der Finanzierung der Madrider Hospitäler durch das Theater hatte sich seit dem 16. Jahrhundert nichts geändert. Wenn im 17. Jahrhundert die meisten spanischen Städte über einen „corral“ verfügten, so wegen der Finanzierung der Krankenhäuser. Auch die von Ferdinand VI. gebaute Stierkampfarena (1749–1754) diente deren Unterhalt.

Dieselbe Stimmung, die für den Beginn des 17. Jahrhunderts in Paris beschrieben wird<sup>3</sup>, beherrscht die Madrider Theater noch ein Jahrhundert später. Lopes Stücke mussten sich an einem Ort behaupten, „wo die Leute schrien, lachten, aßen, aufrecht standen, den Hut aufbehielten, ständig rein- und rausgingen, den Schauspielern ins Wort fielen, sich über sie lustig machten, sie beleidigten oder ihnen schmeichelten“ (Cotarelo y Mori 1904: 18). Es gibt noch keine „empfangsbereite Theateröffentlichkeit“, von der Erich Auerbach in Bezug auf Frankreich in der Formierungsphase des klassischen Theaters im ersten Drittel des 17. Jh. schreibt (1933a: 5). Empfangsbereitschaft würde voraussetzen, dass das Schreien, Lachen, Essen verboten ist, und die Zuschauer vor allem das auf der Bühne Gezeigte im Blick haben. Dem kommt in Spanien, folgt man der neoklassischen Kritik, das ganze 18. Jahrhundert hindurch kaum Realität zu. Die ebenso regelmäßig wiederholten wie wirkungslos gebliebenen Verordnungen, mit denen man das Treiben in den „coliseos“ in den Griff zu bekommen versuchte, zeigen es überdeutlich. So heißt es etwa, dass dem lauthals zum Ausdruck gebrachten Verlangen, gewisse Szenen, Tänze oder Lieder zu wiederholen, nicht stattgegeben werden dürfte (1753, vgl. Cotarelo y Mori 1904: 647).

Das Theater ist einer der wenigen Orte, an denen sich eine von kirchlicher Vormundschaft freie Öffentlichkeit bilden kann. Wer hierher kommt, hat verschiedene Motive; das Stück auf der Bühne ist keineswegs das einzige. Das Spektakel, das die Zuschauer untereinander oder im Kontakt mit den Schauspielern veranstalten, ist gewiss nicht weniger wichtig. Wie schon in Frankreich in der Formierungsphase des klassischen Theaters gehorchen die Verordnungen einer Logik, die den theatralen Raum als einen Ort gefährlicher Vermischungen präsentiert: Nicht nur wegen der zahlreichen Taschendiebe, die sich im „patio“ herumtreiben, sondern vor allem wegen der Vermischungen zwischen Zuschauern und Schauspielern, Männern und Frauen, Heiligem und Profanem, Oben und Unten. Der schon erwähnte Marco Ocaño legte es unter allgemeinem Beifall darauf an, die theatrale Ordnung auf den Kopf zu stellen und die Schauspieler/innen zum Lachen zu bringen, indem er während des Vortrags der „leidenschaftlichsten Passagen“ korrigierende Zwischenrufe anbrachte (vgl. Moratín 1944: 315). Allerdings gehen die Versuche, mit den Schauspielern in Kontakt zu treten, nicht nur von den Zuschauern, sondern auch von den Schauspielern aus. Nicht so sehr die wechselseitige Durchdringung der beiden Räume – Zuschauerraum und Bühne – ist erklärungsbedürftig, als vielmehr deren Trennung.

Die Reformer, wie etwa Bernardo de Iriarte, hatten immer wieder bemängelt, jeder Darsteller müsse sich klarmachen, „dass er wie hinter einem Vorhang agiert bzw. dass zwischen ihm und dem Zuschauer eine zwei Ellen dicke Wand existiert“ (zitiert nach Cotarelo y Mori 1897: 423). Eine die Schauspieler und Zuschauer säuberlich trennende Wand von der Stärke einer Festungsmauer, errichtet allein mit den Mitteln der Illusionserzeugung<sup>4</sup>, so der ästhetische Wunsch der Reformer. Die Konzentration auf das Bühnengeschehen ist unmöglich, solange der theatrale Raum mit einer Vielzahl rasch wechselnder Brennpunkte durchsetzt ist

<sup>3</sup> Noch bei Boileau heißt es, das Pfeifen sei ein Recht, das man mit der Eintrittskarte erwirbt (*Art poétique*, Chant III).

<sup>4</sup> Später kommt ihr der „schwere Plüsch“ zu Hilfe, der „weihervoll Publikum und Bühne immer wieder wie ein Fallbeil in zwei Hälften“ zerschneidet (Wekwerth 1967: 14).

– ähnlich einem Klassenzimmer, in dem der Lehrer-Schauspieler mit den Inszenierungen der Schüler konkurrieren muss. Die *doctrine classique*, die mit ihren Einheitsregeln die Inszenierung einer „nützlichen Wahrheit“ beabsichtigt (Nouel de Buzonnière 1767/1971: 8), setzt eben eine materielle Anordnung voraus, welche die Bühne zur vierten Wand, mithin zur Projektionsfläche der „nützlichen Wahrheit“ werden lässt. Die neoklassische Reform ist im Kern nichts anderes als die Trennung von Zuschauern und Schauspielern, der genau die konzentrierte Aufmerksamkeit entspringen soll, die den Begriff des Publikums mit aufbaut. In einem Erlass von 1766 ist die Rede von der „Aufmerksamkeit, die das Publikum verdient“ (Cotarelo y Mori 1904: 658) – im Doppelsinn: die Aufmerksamkeit, welche das Publikum verdient und zugleich sich verdienen muss, um dieses Namens würdig zu sein.

Das Bündnis von Ästhetik und Moral, so die Hoffnung der Reformen, soll den neuen hegemonialen Konformismus schaffen, ein Theater, „das den Maximen der Religion und der guten Sitten entspricht“, wie die immer wieder gebrauchte Formel lautet. Mit ihr wappnen sich die Reformen gegen ihren mächtigsten Gegner, die Kirche, sind doch für diese die Schauspieler seit Jahrhunderten die Sturmtruppen des Teufels im Bewegungskrieg um die Eroberung der Seele. Im Übrigen ist die klerikale Polemik dort am wirksamsten, wo sie selbst theatral agiert, die Kanzel zur Bühne macht und die gelehrte Abhandlung durch das ungleich wirksamere gesprochene Wort ersetzt. Die Predigt ist das liturgische Element, das nach den Gesetzen der mündlichen Kultur funktioniert und in dem das unverständliche Latein durch die „Vulgärsprache“ ersetzt ist. Hermann Reich hat gezeigt, dass der Kirchenvater Hieronymus auch dort, wo er als „Sittenprediger“ mit der Feder gegen das Theater zu Felde zieht, als „direkter Nachahmer des Mimographen Philistion“ agiert (1903: 766). ‚Les extrêmes se touchent‘, gilt auch für Augustin, der in seiner Jugend sich „leidenschaftlich“ für die Schauspiele interessiert, um nach seiner Bekehrung „um so schlechter auf das Theater und den Mimus zu sprechen“ zu sein (Reich 1903: 768, 770).

## 2 Theaterreform und Geschlechterverhältnisse

Das reformierte Theater, das die im Bündnis mit den städtischen Behörden agierenden Aufklärer propagieren, verlangt einen nach Klasse und Geschlecht gegliederten Raum. In dem Erlass von 1766, der wiederholt erneuert wurde, heißt es, dass die „capa caída“ sein muss, d.h. nicht zur Vermummung des Gesichts herangezogen werden darf, und dass die Frauen keine „Haarnetze“ tragen dürfen. Die Rede von der „capa caída“ ist offensichtlich ein Reflex des Esquilache-Aufstands vom März desselben Jahres<sup>5</sup>. Wenn schon diese Kleidungsstücke unvermeidlich waren, sollte wenigstens ihre Vermummungsfunktion ausgeschaltet werden. Der „capa“ entsprach auf der Seite der Frauen die „mantilla“, die man ebenfalls so tragen konnte, dass das Gesicht bedeckt war. Sie waren auch bei den von Aranda 1767 eingeführten Maskenbällen zwischen Weihnachten und der Fastenzeit, die einen ungeheuren Zulauf hatten, ausdrücklich verboten. Zielten diese Vorschriften auf die Polizierung des Zuschauerraumes im allgemeinen, welche die Identifizierbarkeit der Anwesenden ja voraussetzte, so gibt die Erwähnung der Haarnetze zu erkennen, dass ihr Tragen mit „distinción“ und „mayor decencia“ nicht zu vereinbaren war – wohl deshalb, weil die Frauen nur dann auf das

<sup>5</sup> Der zweitägige Aufstand am 23. und 24. März 1766, der im Kern eine Lebensmittelrevolte war, wurde durch eine Maßnahme des verhassten Ministers Esquilache ausgelöst: Das Tragen der langen capas und breitkrepfigen chambergos, die nicht zuletzt das Gesicht vor unautorisierten Blicken schützen sollten, wurde zugunsten einer mehr französisch-europäischen Kleidung unterbunden. Es kam zu der grotesken Situation, dass von Polizisten begleitete Schneider sich auf den Straßen von Madrid bewegten, um die capas auf den vorgeschriebenen Umfang zu reduzieren, wobei der Geschädigte nicht nur einen Peso zu entrichten hatte, sondern der Schneider auch noch mit dem abgeschnittenen Tuch belohnt wurde.

Haarnetz zurückgriffen, wenn keine Zeit zum Frisieren war und sie in diesen Fällen der kulturellen Bringschuld einer kunstvoll und aufwendig gestalteten Frisur nicht nachkamen. Zumindest sollten die Haarnetze auf den *gradas* (Rängen) verpönt sein. Man liest aber auch (Cotarelo y Mori 1904: 658), dass sie sogar in den *apostentos* (Logen), also auf den teureren Plätzen, zu sehen sind. Ihr Distinktionswert ist daran zu ermessen, dass sich in der Hinterlassenschaft eines Madrider Juristen zwar 62 Haarnetze und eine Reihe von Bänden mit Theaterstücken fanden, aber kein einziges Buch, das mit seinem Beruf zu tun gehabt hätte. Die modebewussten Trendsetter der oberen Klassen, die „petimetres“ und „petimetros“, ahmen teilweise die populären Klassen, teilweise die französische Importmode nach. Nach Herkunft und Stand zur herrschenden Klasse gehörend, die kulturell „französisch“ codiert ist, kehren sie doch auch ihr Spaniertum hervor, für dessen Ausdruck keine andere Sprache als die populäre zur Verfügung steht. So sind sie kulturell widersprüchlich zusammengesetzt, gesellschaftlich-ches Oben und Unten zugleich ausdrückend.

Wie in der Kirche so im Theater: Männer und Frauen sollen getrennte Eingänge benutzen, heißt es in einer zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter Felipe III verfassten Schrift zur Theaterreform. Im Theater sind die Frauen in die „cazuela“ (den „Kochtopf“), die „jaula de las mujeres“ (den „Käfig der Frauen“) verbannt. Nur in den „apostentos“, den in der Regel von aristokratischen Familien abonnierten Logen, sind Frauen und Männer gemeinsam zu finden.<sup>6</sup> So wenig das Theater in Richtung einer eindeutigen Trennung der Klassen zu reformieren ist, so wenig hat eine architektonische Anordnung, die die Frauen von den Männern trennt, die gewünschten ‚moralischen‘ Effekte. Gerade die räumliche Separierung der Geschlechter setzt eine grenzenlose Phantasie auf Seiten der Männer frei, um mit Hilfe von „señales de inteligencia“, wie es wiederholt heißt, auf sich aufmerksam zu machen – eine Sprache, deren Zeichen die Frauen sehr wohl verstanden. Desto mehr, als von den betuchten weiblichen Zuschauern gilt, was noch Goethe seinen Direktor im *Faust* sagen lässt: „Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten / Und spielen ohne Gage mit“ (V. 119-120). Das Spiel der Schauspieler findet seine Ergänzung im Spiel der Männer und Frauen, deren Botschaften unablässig zwischen „patio“, Bühne und der ihr gegenüberliegenden „cazuela“ hin und hergingen. Moratín vergisst nicht, einen dieser Typen in der *Comedia nueva* vorzuführen, „einen Unruhestifter (bullebulle), der den Schauspielerinnen Zeichen macht“, wie es von Don Serapio heißt (I/1). Wenn es schon unvermeidlich war, dass Frauen die weiblichen Rollen spielten, sollten wenigstens bestimmte Teile des weiblichen Körpers den männlichen Blicken entzogen sein: „Damit der Anblick der weiblichen Füße den Zuschauern entzogen bleibt, soll der Bühnenrand mit einem Sichtschutz ausgestattet sein.“ (Verordnung von 1725; Cotarelo y Mori 1904: 640)

Im 17. und noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts reichten die Röcke zwar hinten nicht bis auf den Boden, wohl aber vorne und an den Seiten, denn es galt als unschicklich, einem fremden männlichen Blick die weiblichen Füße zu zeigen. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts änderte sich das, als etwas kürzere Röcke in Mode kamen. Aber noch 1916, als eine Schauspielerin – Margarita Xirgu – erstmals barfuß die Szene betrat, wurde sie für diese Kühnheit von der Presse streng getadelt (vgl. García de la Concha 1984: 718).<sup>7</sup> Clarín hat in der *Regenta* eine wunderbare Szene gestaltet: Als Ana Ozores als „nazarena“ an der Karfreitagsprozession teilnimmt und den langen Weg durch die Stadt barfuß zurücklegt, ist dies für ganz Vestusta ein unerhörtes Ereignis. „Die schneeweißen Füße, nackt, bewundert und bemitleidet von einer ungeheuren Menge!“ (*La regenta*, Cap. XXVI) Die schöne Frau, die ohne Schuhe

<sup>6</sup> In Osuna wollte die Stadtverwaltung durchsetzen, dass Aufführungen abwechselnd für Männer und Frauen getrennt stattfinden (vgl. Domínguez Ortiz 1984: 211-212).

<sup>7</sup> Noch bei Heinrich Mann ist es eine „Barfußtänzerin“, die dem wilhelminischen Gymnasiallehrer „Unrat“ die moralischen Maßstäbe abhanden kommen lässt.

dem zur Grablegung geleiteten Herrn Jesus Christus folgt, bietet dem Volk, das die Szene vom Straßenrand aus beobachtet, ebenso wie den höheren Klassen, die die Balkone bevölkern, ein Schauspiel, das den religiösen ‚Sinn‘ der Prozession auf den Kopf stellt: „Kein einziger Bewohner von Vetusta, der das miterlebte, dachte in diesem Augenblick an Gott.“ Die unterm Nazarenergewand immer wieder für einen Moment sichtbar werdende Blässe der nackten Füße ist so umwerfend, dass die eigentliche Bedeutung der Prozession, Sinnbild des Leids der von Gott verlassenen Menschheit zu sein, in den Hintergrund tritt. Der religiöse Akt wird zur Form, in der die unterschiedlichen, sehr irdischen Interessen aller Beteiligten nur um so ‚nackter‘ hervortreten.

Es fehlt zwar nicht an Stimmen, die in den 1790er Jahren die Trennung der Geschlechter im Theater eine „barbarische Vorsichtsmaßnahme“ nennen (Zamácola 1796, zit. n. Martín Gáite 1987: 280), die in England, Frankreich und Deutschland seit langem abgeschafft ist, aber sie hält sich in Spanien noch bis ins 19. Jahrhundert. Selbst den Tanzlehrern wird eingeschärft, dass sie aufpassen müssen, „weil während der Tanzstunden Personen beider Geschlechter an einem Ort zusammenkommen“ (zit. n. Coe 1947: 82, Anm. 4). Im Übrigen war es – vor allem in Kastilien – auch bei privaten Empfängen üblich, Frauen und Männer zu trennen: Die Gäste eines *refresco* fanden sich umgehend nach Geschlechtern separiert und auf verschiedene Zimmer verteilt (vgl. Desdevises du Dezert 1897: 229).

Das Theater ist, trotz der Trennung der Geschlechter, ein Ort gefährlicher Vermischungen, an dem es zu unautorisierten Begegnungen kommen kann, die der Padre Moya beredt auszumalen versteht: „Jene unverheiratete Frau, Tochter aus gutem Hause, auf die ihre Eltern ein wachsames Auge haben und die keine Möglichkeit findet, sich mit ihrem Verehrer zu treffen, findet im Theater die passenden Gelegenheiten, denn da sie ihrem Adonis mitgeteilt hat, dass sie heute Nachmittag ins Theater gehen wird, sind die beiden Verliebten dort, nur einen Steinwurf voneinander entfernt, zusammen und verzehren sich, für die Dauer der Vorstellung, in blindem Feuer“ (Desdevises du Dezert 1897: 474). Das Höllenfeuer, in dem sich die Liebenden verzehren, hat die Beschreibungen der Kleriker vielfach angeregt. Das Theater ist ein „babylonischer Ofen“ (393)<sup>8</sup>, „ein Ätna, der Flammen speit und ein wildes Begehren entfacht“ (214). Der Padre Moya ist davon überzeugt, dass dem durch die Schönheit und Geschicklichkeit der Schauspielerinnen gebannten Blick die Seele nachfolgt. Die Sinne sind die Öffnungen, durch die der Teufel sich Zugang zu ihr verschafft. Der Nachdruck, mit dem die Tugendhaftigkeit bestimmter Schauspielerinnen hervorgehoben wird, etwa die der María de Riquelme, von der es hieß, dass selbst der Tod ihrem Körper nichts anhaben konnte, zeigt nur, dass das Gegenteil herrschende Lehre war – bis weit ins 20. Jahrhundert, als der Kampf der Rechten gegen die verhasste Republik auch die Form einer höhnischen Polemik gegen die angebliche Unmoral der studentischen Wanderbühne „La Barraca“ annahm (vgl. Gibson 1994: 449).

### 3 Die Theaterreform als Konstruktion eines ‚neuen Menschen‘

Die romantische Bewegung hatte bekanntlich Sinn für ein populäres Konzept von Kultur, in dem die überkommene Trennung von Intellektuellen und Volk, Gelehrten- und Volkskultur, aufgehoben sein sollte. Wie immer idealisiert die Vorstellung vom kreativen Volksgeist war, steckte in ihr doch ein aus der Französischen Revolution herübergerettetes egalitäres

---

<sup>8</sup> Es sind dies Gemeinplätze der Verurteilung des Mimus durch die Kirchenväter. Schon Johannes Chrysostomus sprach vom „feurigen babylonischen Ofen“, den der Teufel selber heizt (Reich 1903: 123). Freilich fielen die „wilden Predigten des Chrysostomus gegen den Mimus“ teilweise in die Regierungszeit des theaterbegeisterten Theodosius, so dass diese Kritik auch der Politik des Kaisers galt (201).

Element des Protestes gegen den Elitismus einer mit der alten höfischen Gesellschaft verbundenen gelehrten literarischen Kultur. Allerdings gewann dieses Element, in Spanien so wenig wie in Deutschland, kaum eigenständigen Bewegungsraum. Die autoritäre Transformation der Revolution, die in Gestalt der Napoleonischen Truppen über Europa kam, pervertierte das herrschaftskritisch gegen die höfische Gesellschaft gerichtete popular-nationale Element. In beiden Ländern bleibt der bürgerlich-kritische Liberalismus das ganze 19. Jahrhundert über episodisch und wird in passiven Revolutionen integriert, deren kulturelle Triebkraft ein antifranzösisch gestimmter Nationalismus ist. Moratín, der zweifellos die publikumswirksamen ‚neoklassischen‘ Stücke auf die Bühne gebracht hat, gerät in dieser Konstellation ins Abseits und muss die letzten Jahre seines Lebens im französischen Exil verbringen. Der Abgrund, den gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Literaturhistoriker Emilio Cotarelo y Mori (1897) in einem von der Real Academia Española prämierten Werk zwischen jenen Reformversuchen und dem „pueblo español“ aufreißt, zeigt, dass sich die liberale Bewegung aus dieser Konstellation nicht zu befreien wusste: So kann die Aufklärung als eine Veranstaltung des „gusto francés“, als eine bloße Reform von oben präsentiert werden, bar jeder nationalen Verankerung, getragen von einer Gelehrtenkultur, der das ‚Volk‘ fremd ist. Indem man die Aufklärung zum antinationalen Intermezzo zwischen Siglo de Oro und Romantik schrumpfen lässt, kann die Gelehrtenkultur von der des Volkes getrennt gehalten und der Analphabetismus des letzteren („que no escribía“) zur Grundlage eines besseren Verständnisses der nationalen literarischen Tradition verklärt werden. Wie immer edukationistisch verkürzt die aufklärerischen Versuche der ‚Zivilisierung‘ von Adel und ‚vulgo‘ angelegt waren, zielten sie doch auf die Herausbildung eines neuen kulturellen Konformismus, einem Ineinander von Erweiterung individueller Handlungsfähigkeit und selbsttätiger Einpassung ins gesellschaftlich Gesollte. Der Moralismus eines Clavijo y Fajardo oder Jovellanos liegt als Kritik der Gewohnheiten quer zum gesellschaftlichen Oben und Unten, Adel und „vulgo“ gleichermaßen umfassend. Jovellanos’ Reduktion des gesellschaftlichen Ganzen auf zwei „Klassen“, „una que trabaja y otra que huelga“ (1790/1945: Teil II: 7), ist wie ein Vorgriff auf Saint-Simons Frontstellung gegen die „sterile“ Klasse der Aristokratie, der sich die „industrielle“, also die arbeitende entgegengesetzt. Schon dass eine solche Kritik überhaupt auftaucht, konstituiert eine kulturelle Tatsache ersten Ranges. Auch für die Aufklärung gilt, was Thomas Barfuss in einer vorzüglichen Studie zur Veraltung und Neukonstruktion von Lebensweisen im 20. Jahrhundert expliziert hat, dass in der „Formierungsphase einer neuen gesellschaftlichen Formation [...], wo um die Verallgemeinerung eines neuen gesellschaftlichen Klimas gerungen wird, [...] es eher zur kulturellen Konstruktion jenes ‚neuen Menschen‘“ kommt, der „als genaues Gegenstück“ zu den bisher dominanten Subjektformen auftritt (Barfuss 2002: 101). Nicht mehr den soldatischen Typen von Conquistador und Mönch wird die Zukunft gehören, sondern dem tätig in die Mensch-Natur-Verhältnisse eingreifenden produktiven Menschen, dessen Doppelung in Produktionsmittelbesitzer und Verkäufer seiner Arbeitskraft noch kaum beunruhigt, tritt derjenige, der über die Produktionsgrundlagen verfügt, doch vor allem als ‚guter‘ Mensch auf, der die Armut bekämpft, wie Don Pedro in der *Comedia nueva*.

Schon Juan de la Cueva, Verfasser einer 1606 erschienenen *Poetik*, habe eingesehen, „daß aus dem spanischen Schauspiel unmöglich etwas werden könne, wenn die litterarisch gebildeten Männer von dramatischen Dichtungstalenten sich mit der Volkspartei in Opposition stellten“ (Bouterwek 1804/1975: 289). Wo immer es den „gebildeten Männern“ der Aufklärung zweieinhalb Jahrhunderte später jedoch um den Umbau des Theaters zu einer Schule des „buen gusto“ und der „buenas costumbres“ geht, suchen sie den Schulterchluss mit der klerikalen Theaterkritik und stellen sich „in Opposition“ zur „Volkspartei“. Der Rückgriff auf die Argumente des klerikalen Gegners und der Weg administrativer Verordnung von

oben sind Symptome der Schwierigkeit, ein neues Theater von unten, in Verbindung mit der popular-nationalen Tradition zu entwickeln. Allerdings ist diese autoritäre Politik überhaupt ein Markenzeichen des paternalistischen Regierungsstils.

Dass das Theater als eine mit der ‚Vernunft‘ im Einklang stehende Veranstaltung zu reorganisieren ist, steht für den Neoklassiker Luzán fest, und er weiß auch, wie diese ‚Vernunft‘ in geschichtliche Sprache zu übersetzen ist: Die „vollendete Dichtung ist Moral und Politik unterworfen [...] und trägt als solche bei [...] zur Vermeidung der Laster [...] und zur Praktizierung der Tugenden, erfreuend und lehrend zugleich“ (1737/1974: 384). Die Subordinierung unter Moral und Politik findet ihren Ausdruck in der Forderung nach der Einrichtung einer Zensur, die für die Garantie dieser Grenzziehung aufgeboten werden soll. Luzán schreckt nicht davor zurück, sich in dieser Hinsicht des Beistands des Padre Mariana und selbst Platons zu versichern (387), der die Dichtkunst bekanntlich aus dem Staat verbannen will und sie nur für erträglich befindet, wenn die „Wächter“ sie gutheißen. In der Tat gibt es keinen neoclasticista, der gegen die Zensur Stellung genommen hätte, die unter Carlos III allerdings mehr dazu diente, die Kompetenzbereiche des Staatlichen gegen Übergriffe des Religiösen zu sichern. Im Verbot, den Aufklärer Feijoo zu kritisieren, kommt diese Tendenz am deutlichsten zum Ausdruck. Wenn man in Frankreich den Aufschwung des Theaters gerne auf eine gezielte Kulturpolitik Richelieus zurückgeführt hat, so drängt sich für Spanien der Eindruck auf, dass mit dem Amtsantritt des Grafen Aranda der Neoklassizismus gewissermaßen Regierungsdoktrin wird. Die neue „Kulturpolitik“, die den Neoklassizismus mit dem aufgeklärten Absolutismus verknüpft, gewinnt jedoch keine Kontinuität, kaum Kohärenz. Vielmehr fand die Klage Moratíns, dass der „einzige Beschützer der Theater“ das „Volk“ sei (Moratín 1944: 310), ihre Bestätigung in der Tatsache, dass in den Königlichen Residenzen von Aranjuez, El Escorial und San Ildefonso durch Aranda (1768) ein allein der Hofgesellschaft vorbehaltenes Prachttheater eingerichtet wurde. Popular-nationales Theater und höfisches Theater sind auf verschiedene kulturelle Kontinente verteilt. Die Reform wird erst dann einen Ansatzpunkt in den real existierenden Theaterverhältnissen finden, wenn beide Kulturen von einem dritten Standpunkt her aufgehoben werden: dem der „clase media“. Diese spielt eine zentrale Rolle in den Stücken Moratíns.

#### 4 Moratíns Stücke als Medium der Bildung des zivilen Helden

Don Eleuterio, der Schiffbruch erleidende Poet und Hungerleider in Moratíns *Comedia nueva*, kommt gar nicht auf den Gedanken, seine Familie durch produktive Tätigkeit zu ernähren. Im Gegenteil, dass er am Ende durch die gütige Intervention Don Pedros vor dem Abgrund gerettet wird, zeigt, dass solche Rettung noch das Werk des Zufalls, nicht eines gesellschaftlichen Mechanismus ist, der von der Gütigkeit/Bosheit einzelner unabhängig wäre. Die Reform, die vom neoklassischen Theater mitbetrieben wird, entscheidet sich nicht zuletzt an der Fähigkeit zur Produktion eines neuen staatsbürgerlichen Subjekts, das die Bühne für die Darstellung der ihm entsprechenden Lebensweise erobern soll. Zum „Bahnbrecher“ der modernen Welt wird nicht derjenige, der sich vor allem mit den Beziehungen zwischen Höflingen beschäftigt, sondern derjenige, der „Ratschläge zur Erbauung des Typus des Bürgers [borghese] in der Zivilgesellschaft“ gibt (Gramsci, Gefängnishefte, H. 4, §14, 722). Das Sich-Hinaufarbeiten des Theaters in die „Zivilgesellschaft“ ist die Form, in der es fähig wird, in die Erbauung des neuen Typus einzugreifen. So kann das Theater zur Bildungsmacht eines neuen ‚gesunden Menschenverstandes‘ werden. Die Entdeckung der „Welt der ‚Gesellschaft‘ ... als der Sphäre von Beziehungen außerhalb der Reichweite der politischen Macht“, hat Maravall als die vielleicht wichtigste Errungenschaft der Aufklärung hervorgehoben (1980: 188-189). Was Ferguson, Jovellanos, Humboldt und viele andere als „sociedad civil“ bezeichnen, ist die Welt, in der Moratín seine Komödie beheimatet. Freilich darf man dabei nicht



vergessen, dass die „bürgerliche“ nicht in der „zivilen“ Gesellschaft aufgeht (vgl. Jehle 2004: 1357).

Was als „Streben nach realistischer Darstellung“ (Campos 1969: 90) auftritt, kommt auch in der Suche nach einer neuen Bezeichnung für das Kontur gewinnende ‚realistische‘ Drama zum Ausdruck: Bezeichnungen wie *comedia seria* o *lastimosa*, „llorona“, „lacrimante“, „llorosa“ legen den Akzent auf die Vorherrschaft der Gefühle, die die Zuschauer zur Identifikation, zur Einfühlung einladen, wohingegen der Ausdruck „*comedia* o *tragedia urbana*“ auf die neue „gesellschaftliche Klasse“ verweist, für die es gemacht ist: das „entstehende Bürger-tum“. Trigueros bringt mit *Los menestrales* (1784) erstmals Handwerker auf die Bühne, die ihre Gleichheit einklagen: „Wir sind alle Zweige von einem Stamm: / es gibt keinen vornehmeren Menschen (*más noble*) als den guten Staatsbürger (*ciudadano*)“. Das Bürgersein aber ist an produktive Arbeit gebunden. Freilich kann das Stück weder das Volk begeistern noch den Adel, dem nicht verborgen blieb, dass die Satire auch ihm galt. Dass es sich um eine einschneidende Aufwertung des „*ciudadano*“ handelt, bezeugt die Geschichte des Wortes „*civil*“, das mit der Stadt und den Rechten ihrer Bewohner verknüpft ist. Das Wort kommt aus dem Bereich des Unehrenhaften noch kaum heraus, denn die „*civiles*“ sind diejenigen, die keine Waffen tragen und folglich keine „*caballeros*“ sind. Sie bleiben der Gruppe der Steuerzahler verhaftet und mithin dem Bedeutungsfeld von „*miseria*“ und „*mezquindad*“ (*Diccionario de Autoridades*). Es liegt also nicht nur an der schroffen französischen Kritik, wonach Spanien zum Fortschritt der Menschheit und der „Zivilisation“ nichts beigetragen hat, wenn das Wort kompromittiert bleibt (Krauss 1996: 295). Es kann keine positive Bedeutung gewinnen, solange der Dritte Stand kaum gesellschaftliches Prestige erlangt. Es ist also durchaus keine Selbstverständlichkeit, wenn Moratín mit der Aufwertung der „*clase media*“ auch dem ‚Zivilen‘ eine vom sozial Minderwertigen freie Bedeutung beizubringen sucht.

Man hat bemerkt, dass in Moratíns Komödien keine „Helden“ auftreten, weder Könige, Generäle oder Kirchenfürsten, noch diejenigen der „*clases más bajas*“ (Campos 1969: 101). Darin bekunde sich erstmals in der spanischen Literatur das Bewusstsein von der Existenz einer „*clase media*“ (Sánchez Agesta 1960: 580). Das neue ästhetische Prinzip ist zugleich ein politisch-soziales, wenn auch keinesfalls in der Weise, wie es in Gestalt der klassischen französischen Tragödie Modellcharakter gewonnen hat. Wenn das Theater zum Ort einer „allgemeinen Unterweisung“ werden soll, muss dargestellt werden, „was für gewöhnlich im zivilen Leben passiert“, ohne dabei auf die „Extreme des Erhabenen, des Schrecklichen, des Wundervollen und des Niedrigen“ zurückzugreifen (Moratín 1944: 321). Es geht nicht mehr, mit Auerbach zu sprechen, um die klassische „Stiltrennung“, die dem hohen Ton der Tragödie die Darstellung ausschließlich erhabener Personen zuordnet, sondern um eine „Stilmischung“, die jeden einzelnen einer ernstesten Nachahmung für würdig hält - ungeachtet der Herkunft, des Ranges, des Geschlechts, ausschließlich deshalb, „weil er ein Mensch ist und ein menschliches Schicksal hat“ (Auerbach 1937: 292). Wenn aus der Tragödie „die Alltäglichkeit“ so streng ausgeschlossen wurde, „dass der tragische Held nicht einmal ein Taschentuch erwähnen oder nach der Zeit fragen durfte“ (Auerbach 1933b: 145), so orientiert der ‚Neoklassizismus‘ Moratíns auf die Darstellung ziviler Helden, deren Wirklichkeit durch die „*clase media de la sociedad*“ bestimmt ist (Moratín 1944: 321). Zwar ist auch das eine exklusive Formel, für die Herkunft und Rang keineswegs bedeutungslos geworden sind, aber erstmals sollen jetzt die „Begebenheiten des häuslichen Lebens“ (320) nicht nur lächerlich gemacht, sondern im Muster der Stilmischung, d.h. „ernster Nachahmung des Alltäglichen“ (Auerbach) dargestellt werden. Der Held des alten Theaters lebte hingegen „*fuera de casa*“ (Montesinos 1925: 471).

Der Begriff der „Neoklassik“ oder des „Neoklassizismus“ ist deshalb missverständlich: Moratín geht es wie Diderot nicht mehr um die legendären Helden, sondern um „Menschen

aus der gegenwärtigen Gesellschaft“, um eine Welt, „die uns im Alltag umgibt“ (Dieckmann 1961: 446). Wenn die Darstellung alltäglicher Szenen gerade in der niederländischen Malerei zuerst durchbrach, so wegen der handelskapitalistischen Verfassung des Landes, das vom Kommerz alles, vom Krieg und den mit ihm verbundenen heroischen Wertetafeln nichts zu gewärtigen hatte. Kurz, es handelt sich nicht um eine bloße Erneuerung der Klassik, wie der Name „Neoklassizismus“ unterstellt, sondern um einen Bruch in dem entscheidenden Punkt des Wie und Was der nachzuahmenden Welt. Die Rede vom „Neoklassizismus“ hat stets den ästhetischen Abgrund zwischen Moratíns Komödie und den Werken eines Comella in den Vordergrund gestellt, doch dabei übersehen, dass beide Richtungen die Sache der Aufklärung betreiben, indem sie der „clase media“ zu ihrem kulturellen Ausdruck und mithin zur Bildung eines sie unterscheidenden Bewusstseins verhelfen. Comellas Stück *María Teresa de Austria en Landaw* ist nicht nur bekannt für seine üppigen Aufmärsche, sondern auch dafür, dass der Gegnerschaft gegen die Prügelstrafe für Rekruten eine Stimme gegeben wird. Kein Wunder daher, dass der Zensor Díez González vor der „Revolution der Meinungen“ warnt, die die französisch-spanische Grenze zu überschreiten droht, wenn Comella fortfährt, „using the stage as a political platform“ (McClelland 1970: 534).

Moratín definiert die Komödie als einen Dialog, „geschrieben in Prosa oder Versen“, der sich unter „personas particulares“ zuträgt (1944: 320). Um ihnen Geltung zu verschaffen, muss der „vulgo“ teils ausgeschlossen, teils integriert werden, indem man ihn in Individuen zerlegt. Wenn das Theater zu einem Ort der „personas particulares“ werden soll, so vor allem durch die Konstitution des „empfangsbereiten“ Zuschauers mittels der Ausstattung des „patio“ mit Sitzplätzen, was der Vertreibung der „mosqueteros“ durch eine Erhöhung der Eintrittspreise vorarbeitet. Erst als Einzelne, als „particulares“, sind die Zuschauer mit einem erzieherischen Anspruch zu konfrontieren und für die Botschaft des Stückes zu interessieren. Überhaupt sind die zu erziehenden Einzelnen, die zu „ciudadanos“ gebildet werden sollen, eine Art resultierende Voraussetzung der Schriften der Aufklärer: Indem man sich an sie wendet, tauchen sie auf. Miguel Artola, Herausgeber von Jovellanos' Schriften, bemerkte, dass man nur irgendeinen der Texte in die Hand nehmen muss, „um Bezüge auf das Individuum zu finden, als dem Element, aus dem die ökonomischen, sozialen und politischen Strukturen hervorgehen“ (Jovellanos 1955: LIV).

Die doppelte Frontstellung der sich formierenden „clase media“ gegen die müßiggängerische „hidalguía“ und das in seinen Gewohnheiten immobilisierte „pueblo“ wird bei Moratín unmittelbar greifbar. Er rät dem Dramenschreiber: „Man suche in der clase media die Themen, die Personen, die Charaktere, die Leidenschaften und den Stil, um sie auszudrücken. [...] Man mühe sich nicht damit ab, den Gewohnheiten eines anstößigen ‚populacho‘ zu schmeicheln“ (Moratín 1944: 321-322). Der populacho ist mittels des Theaters nicht erziehbar, sondern muss der direkten Aktion der „repressiven Gesetze“ (322) anheimfallen. Nirgends sonst wird so unmittelbar ausgesprochen, dass das Theater eine Veranstaltung sein soll, die die Lebensformen der neuen Klasse zum Gegenstand hat und, diese dar- und vorstellend, ihr allererst ein Bewusstsein ihrer Existenz vermitteln soll. Daher wird der Gegensatz gegen den „populacho soez“ hervorgehoben: Es kommt darauf an, sich aus der Nachbarschaft der ‚da unten‘ herauszuarbeiten und in dieser Differenz das eigene Bewusstsein zu entwickeln. Der Masse der unmittelbaren Produzenten auf dem Land war diese Perspektive verwehrt. Die Bearbeitung des Bodens, so Capmany, kristallisierte sich nicht in einem bestimmten, korporativ definierten und geschützten Beruf, sondern war ein „destino común“ (Capmany, zitiert nach Domínguez Ortiz 1955: 256), von dem die große Mehrheit der Bewohner der iberischen Halbinsel betroffen war wie von Sonne und Regen. Was die „clase media“ unterscheidet, so Domínguez Ortiz, ist ein „Gefühl der [...] Überlegenheit, das gebunden ist an die berufliche Tätigkeit“ (1955: 167-168). Hier wird, im Gegensatz zu

„nobleza“ und „plebe“, deren Mitglieder weniger als einzelne denn als Glieder eines Kollektivsubjekts auftreten, die berufliche Tätigkeit zu der den einzelnen charakterisierenden, ihn von allen anderen unterscheidenden Qualität. Dass den Berufen in der *Comedia nueva*, im Unterschied zur barocken Welt der Kaiser, Könige, Wesire und Vasallen, eine „eigentümliche Aufmerksamkeit“ zukommt, hat schon Schulz-Buschhaus bemerkt. Mariquita, in der *Comedia nueva*, sei über die Flucht des Pedanten besonders deshalb erbost, weil sie um die reale Chance gebracht wurde, einen „boticario“ zu ehelichen (Schulz-Buschhaus 1988: 234). Der richtige ist „un hombre de su esfera“, wie Fermina in *El Barón* gegen die Absichten ihrer Herrin einwendet, die ihre Tochter Isabel mit einem Baron, einem falschen zumal, verheiraten will (Moratín 1944: 379). Wie die Gleichheit des Alters, so ist die der Schicht die Voraussetzung gelingender Vergesellschaftung: So zeigt sich, dass das bei Moratín bestimmende Thema der Ehe keineswegs nur dem ‚Privaten‘ zugehört, sondern ein Modus ist, in dem die „clase media“, deren Mitglieder durch Arbeit und „virtud“<sup>9</sup> im Sinne einer lebenspraktischen Tüchtigkeit bestimmt sind, ihr Selbstverständnis bildet. Soziale Mobilität entscheidet sich nicht am Zufall eines Aufstiegs in die Aristokratie, sondern daran, ob man über „virtud“ verfügt.

Der zivile Held ist ein gebildeter Held, der kraft seiner nützlichen Kenntnisse sich von den anderen unterscheidet. Die Vermittlung der „verdades útiles“, wie Jovellanos nicht müde wird zu betonen (Diarios, 5-IX-1795), ist diesem Reformier ein Anliegen, an dem er gegen alle Widrigkeiten festhält. Als der Generalinquisitor, Kardinal Lorenzana, ihm 1795 die Erlaubnis verweigert, verbotene Bücher im Institut von Guijón zu bewahren, „die der Lektüre des Unterrichtspersonal vorbehalten sein sollten“ (zitiert nach Mariás 1966: 33), notiert er im Tagebuch: „Ich werde die Angriffe parieren, und wenn es nötig sein sollte, werde ich auf der Barrikade sterben“ (34). Das einzige Heldentum, das der friedliebende Jovellanos wie selbstverständlich praktiziert und das er mit einer 7-jährigen Festungshaft – einer „muerte civil“, wie er sagt (59) – bezahlen wird, ist dasjenige, das sich auf den Barrikaden beweist, die er gegen die interessierte Dummheit der weltlichen und geistlichen Eliten zu errichten versucht. Dass ein Bischof verpflichtet ist, wie er 1799 an Felipe Peláez Caunedo schreibt, nicht nur den Klerus zu fördern, sondern auch „la instrucción del pueblo“ (35), bricht mit der säkularen Praxis der katholischen Hierarchie, „die ‚Einfache‘ in ihrer primitiven Philosophie des Alltagsverstands zu belassen“, statt sie „zu einer höheren Lebensauffassung zu führen“ (Gramsci, Gefängnishefte, H. 11, §12, 1383). Was für den Bischof Caunedo bloße „estudios [...] profanos“ sind, nennt Jovellanos „útiles“ und führt damit ein Kriterium ein, das kritisch gegen die überkommene Einteilung des Kosmos in Heiliges und Profanes, Oben und Unten das letztere selbst und dessen Gestaltung zum Bezugspunkt der neuen Weltauffassung macht.

Die Problematik des zivilen Helden, dessen Produktion quer zum Gegensatz von ‚Neoklassizismus‘ und popularem Theater ein Anliegen aller Aufklärer war, stellt sich jeder Generation aufs Neue. Wenn Spanien als „Land ohne Aufklärung“ von der politischen Rechten lange Zeit positiv akzentuiert werden konnte, so deshalb weil die neue Achse Intellektuelle / Volk tatsächlich nicht zustande gekommen war und die Aufklärung als Bruch mit den Traditionen des Volkes präsentiert werden konnte – eines „Volkes“, dessen Begriff selbst traditionalistisch war und in der Vorstellung einem Gewächs näher stand als dem aufklärerischen Begriff einer sich zum Souverän konstituierenden politischen Körperschaft. Dieser Prozess ist, wie die Aufklärung selbst, unabschließbar.

---

<sup>9</sup> Der Don Pedro des *El Barón*, dem in der *Comedia nueva* durchaus vergleichbar, sieht in der auf dem Land lebenden Jugend ein positives Gegenstück zu der „juventud de alcorza“, die sich an der Puerta del Sol, „corrompida y perfumada“, ein Stelldichein gibt (in: Moratín 1944: 383).

## Bibliographie

- Auerbach, Erich (1933a): *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*. München: Hueber.
- Auerbach, Erich (1933b): „Romantik und Realismus“. *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 9, 143-153.
- Auerbach, Erich (1937): „Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen“. *Romanoloji Semineri Dergisi* (Travaux du séminaire de philologie romane) 1, 262-293. Istanbul.
- Barfuss, Thomas (2002): *Konformität und bizarres Bewusstsein. Zur Verallgemeinerung und Veraltung von Lebensweisen in der Kultur des 20. Jahrhunderts*. Hamburg: Argument.
- Blanco White, José (1972): *Cartas de España* (1822). Mit einer Einleitung v. Vicente Llorens. Übers. v. Antonio Garnica. Madrid: Alianza.
- Bouterwek, Friedrich (1804/1975): *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*. Hildesheim: Georg Olms.
- Campos, Jorge (1969): *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid: Moneda y Crédito.
- Coe, Ada M. (1947): *Entertainments in the little theatres of Madrid, 1759–1819*. New York: Hispanic Inst. in the United States.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1897): *Iriarte y su época*. Madrid: Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Est. Tipográfico de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”.
- Desdevises du Désert, Georges (1897): “L’Espagne de l’Ancien Régime. La Société”. *Revue Hispanique* 64, 145, 225-320; 146, 321-654.
- Dieckmann, Herbert (1961): „Das Thema des Schauspielers bei Diderot“. *Sinn und Form* 13, 438-456.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1955): *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid: CSIC.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1983/1984): „La batalla del teatro en el reinado de Carlos III“. *Anales de Literatura Española*, núm. 2, 1983, 177-196; núm. 3, 1984, 207-234.
- Fumaroli, Marc (2003): „Als Europa Französisch sprach“. *Sinn und Form*, 55. Jg., H. 2, 149-162
- García de la Concha, Víctor (1984): *Historia y crítica de la literatura española*. Bd. 7: Época contemporánea: 1914–1939, hrsg. von Francisco Rico. Barcelona 1984: Crítica.
- Gibson, Ian (1994): *Federico García Lorca. Eine Biographie*. Frankfurt/M 1994: Suhrkamp.
- Gramsci, Antonio (1991-2002): *Gefängnishefte*. 10 Bde, hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Klaus Bochmann u. Peter Jehle (ab Bd. 7). Hamburg: Argument (zit.: Gefängnishefte).
- Jehle, Peter (2004): “Zivil; Zivilgesellschaft”. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.*, hrsg. v. Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Bd. 12. Basel: Schwabe, 1357-1362.
- Jovellanos, Gaspar Melchor (1790/1945): „Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España“. In: *Obras escogidas*, 2 Bde. Teil I, 79-148; Teil II, 7-49. Madrid 1945: Espasa-Calpe.
- Jovellanos, Gaspar Melchor (1956): *Obras escogidas*, hrsg. von Cándido Nocedal u. Miguel Artola. Biblioteca de Autores Españoles, 85. Madrid: Atlas.
- Krauss, Werner (1967/1996): „Sobre el destino español de la palabra francesa ‚civilisation‘ en el siglo XVIII“. In: *Aufklärung III. Deutschland und Spanien*. Das wissenschaftliche Werk, Bd. 7, hrsg. von Martin Fontius. Berlin: de Gruyter, 293-297.
- Luzán, Ignacio de (1737/1974): *La Poética*, hrsg. von Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid 1974: Cátedra.
- Maravall, José Antonio (1980): „Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín“. In: *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme 1980: Piován, 163-192.

- Mariás, Julián (1966): *Obras completas*. Bd. 7, Madrid: Revista de Occidente.
- Martín Gaité, Carmen (1987): *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972). Barcelona: Anagrama.
- McClelland, Ivy Lilian (1970): *Spanish Drama of Pathos 1750–1808*. 2 Bde., Toronto: University Press.
- Montesinos, José F. (1925): “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”. In: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Bd. 1, 469-504. Madrid: Hernando.
- Moratín, Leandro Fernández de (1944): *Obras*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 2.
- Nouel de Buzonnière, Louis-François (1767/1971): *Essai sur les moyens de rendre la Comédie utile aux moeurs*. In: Louis Riccoboni, *De la réformation du théâtre* (1767). Nachdruck 1971. Genf: Slatkine.
- Reich, Hermann (1903): *Der Mimus*. 2 Bde., Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Sánchez Agesta, Luis (1960): „Moratín y el pensamiento político del despotismo ilustrado“. In: *Revista de la Universidad de Madrid*. Bd. 9, Nr. 35, 567-589.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1988): „Leandro Fernández de Moratín. La Comedia Nueva“. In: *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 228-240, hrsg. von V. Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert. Düsseldorf: Schwann Bagel.
- Vossler, Karl (1932): *Lope de Vega und sein Zeitalter*. München: C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Wekwerth, Manfred (1967): *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

E-Mail-Adresse des Verfassers: peterjehle@inkrit.org