

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1961, HEFT 4

HELMUT A. HATZFELD

Der gegenwärtige Stand
der romanistischen
Barockforschung

Vorgetragen am 7. Juli 1961

MÜNCHEN 1961

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Printed in Germany
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen

Wenn die gegenwärtige Situation der Barockforschung in der romanischen Literaturwissenschaft auch noch viele ungelöste Fragen aufweist, so hat sich das Wort Barock samt seinem Inhalt doch so weit geklärt, daß ein Verzicht auf diesen der Kunstgeschichte entlehnten Terminus eine Verarmung der literaturwissenschaftlichen Begriffe, ja eine psychologische Unmöglichkeit bedeuten würde.¹ Der Fortschritt, der in knapp einem halben Jahrhundert erzielt worden ist, kann schon ermessen werden an der endgültigen Klärung der Etymologie, der Wort- und Begriffsgeschichte, um die sich unter anderem so namhafte Linguisten wie Bruno Migliorini und Joan Corominas bemüht haben.² Nach Ausscheidung der unwahrscheinlicheren Theorien blieben auf dem Kampfplatz zwei mögliche Ableitungen des Wortes zurück, erstens diejenige von *pérola barroca*, der portugiesischen Bezeichnung einer unregelmäßigen und – im Gegensatz zur runden – sonderbaren und auffallenden Perle, zweitens jene von der mnemotechnischen, scholastischen Bezeichnung für einen sehr sonderbaren Syllogismus, *baroco*, bei dem der major allgemein und positiv, der minor speziell und negativ ist, z. B.

Jede Tugend ist lobenswert.

Ein bißchen Großmut ist nicht lobenswert.

Also: ein bißchen Großmut ist keine Tugend.

Kein Wunder, daß Humanisten wie Annibale Caro und Montaigne gerade diesen syllogistischen Typ als sonderbar verspotteten und daß sich der Ausdruck für eine absurde Beweisführung in Italien als *Argomenti in barocco* und in Frankreich als *argumenter et conclure en baroco* erhalten hat. Wenn Migliorini und Kurz dieser letzteren Etymologie ausschließlich den Vorzug geben, so über-

¹ Bernard C. Heyl, „Meanings of Baroque“, *Journal of Aesthetics* 19 (1961) 275–287.

² Bruno Migliorini, „Etimologia e storia del termine ‚barocco‘“, ein noch unveröffentlichter Vortrag des *Convegno sul Barocco all'Accademia dei Lincei*, April 1960, benutzt jedoch von Otto Kurz, „Barocco: storia di una parola“, *Lettere Italiane* 12 (1960) 414–444.

J. Corominas, *Diccionario etimológico e crítico de la lengua castellana*, Bern: Francke, 1957.

sehen sie, daß die Wortgeschichte dennoch mehr für den portugiesischen Ursprung des Wortes spricht. Marcel Bataillon, der mir seine Belegsammlung mit der scherzhaften Bemerkung übersandte, er leere seinen ganzen Sack barocker Perlen vor mir aus, findet, daß das Netz der seit 1531 in Inventarien aus Frankreich, Spanien und Deutschland erfolgten Erwähnungen von Barockperlen, die alle auf den Perlenmarkt zurückweisen, den die Portugiesen in ihrem 1510 eroberten Goa errichteten, so dicht sei, daß man gar keine andere Etymologie brauche, um auf das von Marivaux und dem Duc de Saint Simon gebrauchte französische Adjektiv *baroque* in der Bedeutung „sonderbar“ zu kommen. Corominas nimmt trotzdem eine Kreuzung des portugiesischen und des scholastischen, pseudo-lateinischen *baroco* an, um das französische Adjektiv voll zu rechtfertigen. In der Interpretation der Weiterentwicklung des Wortgebrauches stimmen alle überein: Der *président de Brosses* klagt um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, daß die Italiener die französische Kunst, also jene Kunst, die man heute als Rococo bezeichnet, als *baroque* verhöhnten. Der *Dictionnaire de Trévoux*, 1771, definiert dann *baroque* als einen terminus der Malerei, der Figuren bezeichne, bei denen die Regeln der Proportionen nicht beobachtet würden und alles der Laune des Künstlers überlassen sei. Diese negative Nuance, die noch von Benedetto Croce betont wurde, verlor sich in den wissenschaftlichen Bemühungen um den Barockstil in der Kunstgeschichte seit Jakob Burckhardt, Cornelius Gurlitt und Heinrich Wölfflin. Der letztere vor allem fixierte den Stil objektiv im Gegensatz zur Renaissance als den Stil eines malerischen, tiefenhaften, offenen-unbegrenzten, unklaren Sehens, das als ein inneres Sehen kategorial auch auf die Literatur ausgedehnt zu werden verdiene.

Bei dieser Ausdehnung und Übertragung hat die Romanistik ein so entscheidendes Verdienst, daß sie den germanistischen Versuch, die unentwickelten und extremen Formen der deutschen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts als barock zu definieren, völlig illusorisch gemacht hat. Wir lesen in der Tat in Hermann Pongs' kleinem Lexikon der Weltliteratur 1961:

Die Dichtung des Barock läßt sich verstehen als schlechthin große Form. Die europäischen Völker erleben in ihm ihre Blütezeit: England in Shake-

speare und Milton; Spanien in Lope de Vega und Calderón; Frankreich im besonderen Barock-Klassizismus Corneilles, Racines, Molières. Nur Deutschland geht notgedrungen einen besonderen Weg.

Wer hat nun das Verdienst, von Fritz Strichs ursprünglicher Identifizierung des Barock mit den Schwellformen des Schwulstes und Bombastes³ abgelenkt und an die Legitimität der Übertragung der Wölfflinschen Grundbegriffe auf die großen Formen der Literatur angeknüpft zu haben? Es gebührt dem Züricher Emeritus Theophil Spoerri, der im Jahre 1922 jene Grundbegriffe systematisch und in allen Einzelheiten, mit leichten Nuancierungen, aber mit widerspruchslloser Beweiskraft auf die Epen des Ariost und des Torquato Tasso angewandt hat.⁴ Wenn heute, weniger gut gerüstet und ohne *esprit de finesse*, Darnell H. Roaten und F. Sánchez y Escribano die Wölfflinschen Grundbegriffe auf die gesamte dramatische Produktion des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Spanien und Frankreich anzuwenden versuchen⁵ und damit eine Definition des Barockdramas erstreben, so spricht selbst ihre unvorsichtigere Übertreibung noch für die richtige Sicht Spoerris, daß das geistige Sehen einer Zeit sich der Kunst wie der Literatur als verschiedener media zum Ausdruck des Gleichen bedient. Und wer spräche heute nicht von der Klarheit, Flächenhaftigkeit und Geschlossenheit einer Renaissancenovelle gegenüber der relativen Unklarheit, offenen Form und Tiefengliederung eines Barockromans wie z. B. des *Don Quijote*? Wer erkennt nicht ohne weiteres die lineare Vielheit des größten spanischen Renaissancedramas, der *Celestina*, gegenüber der malerischen Einheit des Calderonschen Barockdramas *La vida es sueño*?

Barock ist heute für Romanisten verschiedenster Prägung, wie den Italiener Franco Simone, den Schweizer Jean Rousset, den Rumänen Alexander Cioranescu, eine formale Stilepoche oder, selbst ohne inhaltliche Konnotation, der formale literarische Epo-

³ Fritz Strich, „Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts“, *Die Ernte*. Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker, München, 1916, 21–53.

⁴ Theophil Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Bern: Haupt, 1922.

⁵ Darnell H. Roaten und F. Sánchez Escribano, *Wölfflin's Principles in Spanish Drama, 1500–1700*, New York: Hispanic Society, 1952.

chenstil des siebzehnten Jahrhunderts. Für diesen gibt der Romanist Richard A. Sayce in Oxford die folgende ausgezeichnete Definition:

Der Barock ist ein Stadium in der Entwicklung des Renaissance-Klassizismus, von dem er untrennbar ist. Er schließt in sich eine Verbiegung (mit keinerlei pejorativem Sinn) klassischer Formen, um etwas von jenem Klassizismus Verschiedenes auszudrücken. Allein die Grundlage von klassischen oder Renaissanceformen scheint die *conditio sine qua non* für den Barock zu sein und hilft diesen von Bewegungen zu unterscheiden, welche oberflächlich gesehen, Ähnlichkeiten mit ihm aufweisen, z. B. die flamboyante Gotik oder die Romantik.⁶

Das Neue bei dieser Definition ist das analog der Kunstgeschichte betonte Formalprinzip gewandelter Renaissanceformen, so daß Barockliteratur nicht einfach ein oberflächliches Synonym für Literatur des siebzehnten Jahrhunderts bedeutet, sondern umgekehrt, das siebzehnte Jahrhundert in den verschiedenen romanischen Ländern je nach der barocken Bestandaufnahme und Analyse nach rückwärts oder nach vorwärts so verlängert erscheint, daß es sich logisch und ungezwungen vom Standpunkt einer europäischen und vergleichenden Literaturgeschichte zwischen die italienische Renaissance und das französische Rokoko einfügt. Ist Literaturgeschichte Kunstgeschichte, dann ist diese formal-historiographische Überlegung unabweisbar geworden.

Literaturgeschichte bleibt andererseits in eminenter Weise auch Geistesgeschichte und ist viel besser als Kunstgeschichte in der Lage, den Geist, aus dem der Kulturstil des Barocks hervorging, zu bestimmen. Werner Weisbach hat mit Recht darauf hingewiesen, daß fortgewälzte Renaissanceformen erst Barock werden durch einen von der Renaissance grundverschiedenen Geist, der ihnen Sinn und Leben einhaucht. Weisbachs berühmt gewordene, halbrichtige These vom Barock als Kunst der Gegenreformation⁷ war im Kerne schon vorhanden in der älteren literarhistorischen Abhandlung des Charles Déjoub über den Einfluß des Konzils von Trient auf die Literatur und schönen Künste der katholischen

⁶ R. A. Sayce, „The Use of the Term Baroque in French Literary History“, *Comparative Literature* 10 (1958) 246–253.

⁷ Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin: Cassirer, 1921.

Nationen.⁸ Allein der profane Charakter der Literatur im Gegensatz zum überwältigend religiösen Charakter der Kunst der Zeit ließ diese These bezweifeln. Wie es schon Wölfflin Schwierigkeiten machte, formell den klassizistischen Maler Poussin in den Barock einzuschließen, so war es nicht so einfach, die französische Literatur des siebzehnten Jahrhunderts mit ihrem mehr säkularisierten Charakter einfach als eine gegenreformatorische Literatur zu begreifen. Carl Joachim Friedrich hat deshalb versucht, den staatlichen wie kirchlichen Absolutismus und einen damit zusammenhängenden künstlerischen Machtrausch als die geistige Triebkraft des Barocks zu erhärten.⁹ Diese Sicht verwechselt jedoch eine sich in den Barock einschaltende, kulturenlenkende Kraft mit der spontanen Kraft, welche den Barock hervorgerufen hat. Diese spontane Kraft ist zweifelsohne jene gegen den Paganismus sich erhebende Religiosität, welche in Spanien beheimatet, die Mystik und den Jesuitenorden und die Gegenreformation erst hervorgebracht hat, eine Religiosität, welche auch die „zerknirschte Umkehr“ Italiens,¹⁰ wie Ernst Robert Curtius sagt, bewirkte, eine Religiosität, welche mit den Kräften: Mystik und Jesuitismus, wie wir seit Henri Bremonds *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* wissen, auch das Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts mehr zu einem christlichen als rationalen Kulturideal bekehrte, so daß als der typischste Exponent dieses Jahrhunderts heute nicht mehr Descartes erscheint, sondern Pascal.

Von diesen Voraussetzungen aus ergibt sich natürlich als die Psychologie der Barockliteratur nicht das unüberbrückbare antithetische Lebensgefühl, wie es A. Hübscher, oder das unvermittelte Nebeneinander von Weltflucht und Weltsucht, wie es Leo Spitzer formuliert hat. Wylie Sypher¹¹ und Sister M. Julie Maggioni¹² haben richtiger gesehen, daß Barock Ausgleich ist und

⁸ Charles Déjob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*, Paris: Thorin, 1884.

⁹ Carl J. Friedrich, *The Age of the Baroque*, New York: Harper, 1952.

¹⁰ E. R. Curtius, „Calderon und die Malerei“, *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern: Francke, 1960, p. 390.

¹¹ Wylie, Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, Garden City, N. Y., 1956.

¹² Sister M. Julie Maggioni, *The Pensées of Pascal. A Study in Baroque Style*, Diss. Washington: Catholic University, 1950.

Harmonisierung des Widerspruchsvollen. Harmonie erreicht der Barock dort, wo das religiöse Grundgefühl keine Widerstände findet, Überwindung, wo es intellektuell mit den Auffassungen der neuen Naturwissenschaft, und wo es moralisch mit Renaissance-Hedonismus in Konflikt gerät. Diese von E. R. Curtius gemachte Unterscheidung hebt tatsächlich scheinbare regionale Gegensätze auf. Über Spanien sagt Curtius: „Das verschwenderisch reiche Barock – in Dichtung und bildender Kunst – verbindet mit der katholischen Dominante eine freudige, ja ausgelassene Weltlichkeit, die anderswo nicht zu finden ist“.¹³ Dies ist die Erklärung für den barocken Cervantes, den Américo Castro verzweifelt zu einem verspäteten Anhänger der erasmistischen Renaissance zu stempeln sucht. Der umgekehrt in Trübsinn endende Torquato Tasso versucht in seinen Epen und in sich selbst zu überwinden, was Curtius nennt „den inneren Bruch, den der italienische Geist zwischen 1550 und 1600 durchgemacht hat, die Zersetzung der Renaissancegesinnung, das grüblerische und gequälte Suchen nach einer neuen, normativ und katholisch geprägten Geisteshaltung“.¹⁴ Die Geisteshaltung der heroischen und übermenschlichen Beruhigung der stärksten Leidenschaften im Verzicht, erst bei Corneille und viel subtiler bei Racine, wurde nacheinander von Erich Auerbach, Leo Spitzer und Philip Butler – immer noch unter dem Protest der Franzosen – als Barock plausibel gemacht. Damit wurde überhaupt zum erstenmal die Selbstentwicklung des sinnlich-ehrgeizigen, aber als barocken Menschen im Sinne Feulners auch metaphysisch beunruhigten Racine, zwischen den Liebesnetzen der Schauspielerinnen Du Parc und La Champmeslé einerseits und der ihn verfolgenden Gnadenlehre von Port Royal anderseits, richtig gesehen. Sie ist sehr ähnlich der Entwicklung des unbestritten barocken Lope de Vega. So wurden aber auch die als Seelendramen gestalteten Opfer- und Verzichttragödien Racines richtig verstanden, Tragödien, in denen die erst unentschlossenen Titus, Bérénice, Iphigénie, Hyppolite, Mithridate, Andromaque endgültig nach dem Muster der Heiligen die heroische, nicht die leichte Wahl treffen, obwohl sie als Nicht-Heilige psychisch meistens daran zerbrechen.

¹³ Curtius, *op. cit.*, p. 390.

¹⁴ Curtius *ib.*

Welch ein Umschwung in der Barockauffassung, daß nun die gerade genannten größten Namen, Tasso, Cervantes, Racine, als seine Repräsentanten gelten und nicht mehr Marino, Góngora, Saint-Amant. Ohne Spezialuntersuchungen vorzugreifen, kann man schon jetzt sprachstilistisch feststellen, was jene Namen verbindet,¹⁵ trotzdem sie verschiedenen Generationen und Nationen angehören und ganz verschiedene literarische Genera, Epos, Roman und Drama, pflegen. Es ist vor allem die, wenn auch verhaltene pompöse Größe, die in dezenter Wortwahl, feierlicher Wortstellung und eindrucksvollem Epitheton ständig zum Ausdruck kommt, ein Prinzip, das Cervantes bis in die Parodie hinein leidenschaftlich liebt und in seinem Prolog zum *Don Quijote I* so umschreibt: „Mit bedeutsamen, vornehmen und wohl gestellten Worten einen wohlklingenden und feierlichen Satz gestalten.“ Mit dem gleichen Prinzip stellt Tasso seinen Helden Gottfried von Bouillon vor als „Augusto in volto ed in sermon sonoro“ (I 20) und die Stadt Jerusalem als „Queste sacre ed al ciel dilette mura“ (IV, 69). Cervantes verrät durch seinen Scherz hindurch seine Begeisterung für diesen feierlichen Stil. Sie veranlaßt ihn, Stimmen einzuführen, die den Ton rechtfertigen, z. B. Cide Hamete Benengeli, den angeblichen Autor seiner fiktiven Quelle, einer „historia grandilocua, alta, insigne, magnífica (II, 3), gravísima, altisonante“ (I, 22), die als Helden hat „el jamás come se debe alabado Don Quijote de la Mancha“ (I, 11). Racines Sprache ist voll von Adjektiven wie „pompeux“, „majestueux“, „magnifique“, „brillant“, „éclatant“, „solennel“, „noble“, „superbe“, Adjektive, die erst in ihrem Satzzusammenhang den vollen Glanz erhalten, so wenn Clytaemnestra Agamemnons Vorwurf zurückweist, daß ein Kriegslager kein Platz für eine Frau sei, mit den Worten:

Dans quel palais superbe et plein de ma grandeur
Puis-je jamais paraître avec plus de splendeur ?

(Iphigénie III, 1, 807-8)

Wenn der dunkle Glaube und die Spannung zwischen Leidenschaft und Opfer den Hintergrund des Barocks bilden im Gegen-

¹⁵ Helmut Hatzfeld, „A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures“, *Comparative Literature* 1 (1949) 113-139.

satz zum hellen Wissen und der optimistischen Überspielung der Tragik des Lebens während der Renaissance, dann ist das logische Sprachbild dieser Denkform, wie Hugo Friedrich sagen würde, und mit Anwendung auf Pascal tatsächlich gesagt hat, das Paradox, ja sogar das Oxyoron. Und in der Tat, die *Gerusalemme liberata* ist voll von Paradoxa wie ein ehrenwertes Sichanbieten einer Schönen (II, 20), eine hochherzige Lüge (II, 22), eine frohe Klage (XII, 10), eine bittere Freiheit, süße Qualen usw. Don Quijote ist der weise Narr voll gescheiter Reden und absurder Taten (II, 17), voll von wohlüberlegten Dummheiten (I, 50), von überwältigender und großartiger Torheit (I, 49). Racines Helden oder Heldinnen verraten ihre treulose Güte, mörderische Gunst, hochmütige Schwäche. Sie bleiben am Ort, obwohl bereit zu gehen; altern in langer Kindheit; werden Witwen, ohne je einen Gatten besessen zu haben.¹⁶

Während solche objektiven Analysen, soweit sie gemacht worden sind, der Barockforschung förderlich waren, wurde der Fortschritt in der Erkenntnis gehemmt durch nationale Vorurteile und willkürliche Werturteile. Da der italienische Literaturbarock nach Tasso in die bedeutungslose Metaphernakrobatik Marinis und der Marinisten absinkt, hat Benedetto Croce, ohne die anderen Literaturen zu berücksichtigen, den Barock als den Inbegriff der Geschmacklosigkeit und Unkunst erklärt.¹⁷ Es war eine große Campagne notwendig, um die durch Croce geschaffene Position zu erschüttern. Sie bewegte sich in zwei Richtungen. Einmal suchte man Marini und die etwa 150 Marinisten als trotzdem ästhetisch bedeutsam zu rechtfertigen. An diesem Unternehmen sind Gelehrte wie Carlo Calcaterra,¹⁸ Giovanni Getto¹⁹ und der Mainzer Romanist W. Theodor Elwert²⁰ führend beteiligt. Andererseits suchte man zu beweisen, was richtiger war, daß Barock sich

¹⁶ Erika Ruth Freudemann, *Das Adjektiv und seine Ausdruckswerte im Stil Racines*, Diss. Berlin, 1947.

¹⁷ B. Croce, *Storia dell'età barocca*, Bari, 1929.

¹⁸ C. Calcaterra, „Il Barocco“, *Questioni correnti di storia letteraria*, Milano: Marzorati, 1949, 405–501.

¹⁹ G. Getto, „La polemica del Barocco“, *Letteratura e critica nel tempo*, Milano: Marzorati, 1954.

²⁰ W. Th. Elwert, „Zur Charakteristik der italienischen Barocklyrik“, *Romanistisches Jahrbuch* 3 (1950) 421–498.

nicht auf die von Croce gebrandmarkten Übertreibungen, sondern auf die ganze Literatur zwischen Renaissance und Arcadia beziehe, und daß es infolgedessen neben dem *barocco esagerato* auch einen *barocco moderato* gebe. Diese Interpretation hat ihre Vorkämpfer in dem Genueser Italianisten Franco Croce²¹ und in dem Ästhetiker L. Anceschi.²² Was diese grundsätzlich richtige Position erschwert, ist die Tatsache, daß an dem *barocco moderato* weniger Dichter als Kritiker, Theologen, Philosophen und Naturwissenschaftler, also lauter literarische Grenzfälle, beteiligt sind.

Die Franzosen sind zum Teil heute noch der Ansicht, daß der „cliquant du Tasse“, wie Boileau verächtlich sagte, und das was sie als Barock betrachten, für ihren geläuterten klassischen Geschmack überhaupt nicht in Frage komme und daß sie mit dem übrigen Europa in ihrem eigenen Grand Siècle nichts zu tun haben. Seitdem jedoch Raymond Lebègue in jenem klassischen Jahrhundert einige französische an Shakespeare gemahnende Haupt- und Staatsaktionen gefunden²³ und der Glasgower Gelehrte Alan Boase²⁴ in Cambridge das Manuskript des etwas exuberanten protestantischen religiösen Dichters Jean de Sponde entdeckt hat, gibt es auch in Frankreich eine Tendenz, die einen französischen Barock am Rande der eigenen Literatur anerkennt, dabei aber nur die Phänomene im Auge hat, die man – faute de mieux – bisher als den *romantisme des classiques* oder das Burleske, Groteske und Präziöse gekannt hat. Damit sind die Franzosen nach der Mitte des 20. Jahrhunderts genau so weit für das Barockverständnis ihrer eigenen Literatur, als es der längst bekehrte Fritz Strich für die deutsche Literatur im Jahre 1917 gewesen ist, d. h. Barock ist ihnen Bombast. Sie ignorieren nach dem Prinzip „Non-Gallica non leguntur“, daß der Däne Valdemar Vedel bereits im Jahre 1914 und ich selbst mit anderem Material im Jahre 1929 die

²¹ Franco Croce, „I critici moderato-barocchi“, *Rassegna della letteratura italiana* 60 (1955–56) 1–76; 438–470.

²² L. Anceschi, „Rapporto sull' idea del barocco“, E. d'Ors, *Del Barocco*, Milano, 1945, IX–XXXIV.

²³ R. Lebègue, „Le Théâtre baroque en France“, *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 2 (1942) 161 ff.

²⁴ A. Boase, „Etude sur les poésies de Jean de Sponde“, *Sponde, Poésies*, Genève, 1949.

Identifizierung der ganzen französischen Klassik mit dem Barock begründet haben.²⁵ Die französische Position ist heute zwar beträchtlich aufgelockert worden im Sinne Vedels, aber wiederum nur durch die französischen Schweizer Marcel Raymond, Pierre Kohler, Gonzague de Reynold und vor allem durch den Genfer Literaturhistoriker Jean Rousset.²⁶ Doch selbst diese Kritiker können nicht sehen, daß Klassizismus kein selbständiger Epochenstil, sondern tatsächlich der durch Kulturlenkung der Académie gemilderte französische Nationalbarock ist. Am nächsten steht heute dieser m. E. richtigen Auffassung der französische Kunsthistoriker Victor L. Tapié in seinem Buch *Baroque et Classicisme* (Paris: Plon 1957).

Die Literaturwissenschaft ist trotzdem im Begriffe, solche nur semantisch, nicht faktisch existierenden Antinomien zu überwinden, und zwar durch strengste Analogie an die Kunstwissenschaft, die genau dieselben Probleme kennt. Nach ihrer heutigen Einstellung besteht ein grundsätzlich komplexer Epochenstil Barock, in dem alle untergeteilten Gattungsstile wie Generationsstile Raum finden, die trotz ihrer individuellen Verschiedenheit durch einen gemeinsamen Nenner mit ihm verbunden bleiben, ohne daß sämtliche barocken Qualitäten wie Energien, sei es als Bewegung, sei es als gebändigte Vibration, Prunk, Glanz, Antithetik, Paradox in jedem Autor, jedem Land, jeder Generation deshalb immer als einzig mögliche Konstellation vorhanden zu sein brauchen. Die Debatte, die um Racine tobt, tobt gleicherweise um Poussin. Wer an französische Klassik als einen eigenen Stil glaubt, wirft mit Wolfgang Stechow die Frage auf, ob Poussin mehr einem Raphael als einem Rubens verwandt ist. Wer die französische Klassik als anorganische Kulturlenkung begreift, löst die Frage mit Rudolf Wittkower und Denis Mahon²⁷ mit „barockem Klassizismus“, einem vorher von mir selbst wie von dem Italiener Bon-

²⁵ Valdemar Vedel, „Den digteriske Barockstil omkring aar 1600“, *Edda* 2 (1914) 17–40.

Helmut Hatzfeld, „Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich“, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 4 (1929) 30–60.

²⁶ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France; Circé et le Paon*, Paris: Corti, 1953.

²⁷ Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947.

fantini bereits auf die Literatur angewandten Terminus, dessen Richtigkeit damit erwiesen werden kann, daß es ja künstlerisch und literarisch auch einen aufklärerischen, einen romantischen und einen, um mit Alewyn zu sprechen, vorbarocken Klassizismus gibt. So wenig wie der Kunsthistoriker dem naturalistischen Caravaggio den Barockcharakter versagt, weil er sich nicht mit dem sublimen Barock Carraccis deckt, so wenig wird der Literaturhistoriker dem spanischen oder auch französischen Schelmenroman den Barockcharakter verweigern, weil er sich nicht mit allen Aspekten des symbolischen Dramas Calderons deckt. Die Zensur bewahrt übrigens auch den realistischen Barockroman vor dem Niederen und Gemeinen; die bienséance verbindet die literarischen Genera des edlen, des blumigen und des banalen Barock. Es gibt Grade, Nuancen, Richtungen des Barock. Was unter dem Mikroskop verschieden erscheint, ist aus der Vogelperspektive identisch. Anders mit Bernard C. Heyls Worten ausgedrückt: „Die einfachste Tatsache, daß man Kunstwerke des siebzehnten von solchen des sechzehnten und achtzehnten Jahrhunderts unterscheiden kann, beweist, daß der Barockbegriff sinnvoll ist.“

Es war von romanistischer Seite weise, sich auch den Generationsstilen der Kunsthistoriker anzuschließen und den Frühbarock als Manierismus vom vollen Barock zu unterscheiden.²⁸ Wir können auf diese Weise höchst sinnvoll Malherbe mit Simon Vouet, oder Góngora mit El Greco zusammensetzen. Es war praktisch, von Spätbarock²⁹ oder Barockismus zu sprechen und sowohl die metaphorischen Aufblähungen eines Marini und eines Quevedo wie die eleganten auf das Rococo weisenden Kondensierungen eines Gracián oder eines La Bruyère zu beschreiben. Diese Extreme am Beginn und am Ende legen den nun nicht mehr auf Frankreich beschränkten klassischen Barock frei, in dem mit Velázquez und Rembrandt auch Cervantes und Galileo Galilei Raum finden. Noch sind wir weit entfernt von der allgemeinen Annahme dieser Sicht, Einteilung und Terminologie, so daß der

²⁸ E. B. O. Borgerhoff, „Mannerism and Baroque: A simple plea“, *Comparative Literature* 5 (1953) 323–33.

Ricardo Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del cinquecento*, Padova: Liviana Editrice, 1959.

²⁹ Wylie Sypher, *op. cit.*

terminus Manierismus in dem Buch von Imbrie Buffum, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, das nur Manieristen enthält, überhaupt nicht vorkommt³⁰ oder daß Odette de Mourgues für Frankreich den für England geltenden Begriff *Metaphysical Poetry* fordert, den der Anglist Wylie Sypher seinerseits mit Manierismus identifiziert.³¹ Es ist schon angedeutet worden, daß sich die chronologische Unterteilung des Barocks kompliziert durch die geographischen, oder wie Theodor Elwert sagt, durch die nationalen Spielarten der romanischen Barockdichtung,³² bei denen es sich um Probleme handelt, wie strophisch-metrische Traditionen, verschiedene Entwicklung des Petrarkismus, Metaphernfreude und Metaphernablehnung.

Die am meisten interessierende Frage ist jedoch die nach dem Ursprung und der Verbreitungsweise des romanischen Literaturbarocks. Wenn auch der Barock formal die Fortentwicklung der italienischen Renaissance ist, so ist er doch geistig spanisches Erbe durch und durch. Selbst dies wird gegen die Evidenz geleugnet, z. B. von Pierre Francastel, der alle Barocke als nationale Traditionen isolieren möchte.³³ Allein nur Spanien hat so etwas wie einen ewigen Barock, und die halbrichtigen Schlagworte vom Lande ohne Renaissance, vom Lande des ewigen Mittelalters, vom Lande am Rande Europas, vom Lande der afrikanischen Latinität, vom Lande des unerschütterlichen Gleichmuts, vom Lande der quijotesken Halluzinationen und der tiefen Religiosität laufen alle auf das eine hinaus, nämlich eine stark arabisch-orientalisch gefärbte Tradition mit Inhalten, welche der europäisch-mittelalterlichen und humanistischen Tradition entgegengesetzt sind. Goethe hat sicher recht gehabt, wenn er sagte:

Herrlich ist der Orient
Übers Mittelmeer gedungen;
Nur wer Hafis liebt und kennt,
Weiß, was Calderon gesungen.

³⁰ New Haven: Yale University Press, 1957.

³¹ Odette de Mourgues, *Metaphysical Baroque and Précieux Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1953.

³² W. Th. Elwert, „Die nationalen Spielarten der romanischen Barockdichtung“, *Die Neueren Sprachen* (1956) 505–516; 562–580.

³³ Pierre Francastel, „Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque“, *Rettorica e Barocco*, Roma: Bocca, 1955, 55–60.

Die Gegenwart Spaniens in Sizilien und Mailand während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, der Einfluß des in Rom gegründeten Jesuitenordens, das Prestige Spaniens beim Konzil von Trient, seine geistige und weltlich-koloniale Macht, das alles hat zur Umbiegung der italienischen Renaissance geführt und erst Italien, dann Frankreich dem spanischen Einfluß weit geöffnet. Alle auf diese Weise in Italien entstehenden literarischen Barockströmungen³⁴ durchlaufen dort rasch die drei Generationsstile Manierismus (z. B. des Dichters Michelangelo), Hochbarock (z. B. des Epikers Tasso), Spätbarock (z. B. des Virtuosen der Beschreibung, Marini). Mit der Zeitdifferenz von einer Generation erreicht dann dieses „System“ das dafür höchst aufnahmefähige, weil historisch vorbereitete Spanien, wo der Manierismus durch Góngora, der Hochbarock durch Cervantes und der Spätbarock durch Gracián vertreten sind. In Frankreich geht die Entwicklung langsamer vonstatten und führt etwa von dem manieristischen Desportes zu dem hochbarocken Pascal und zu dem spätbarocken La Bruyère.

Natürlich geht die Entwicklung oft auch so, daß eine Strömung im einen Land ihre manieristische Grundlegung und im anderen ihre barocke Vollendung findet. Die barocke Umbiegung der Liebeslyrik der Renaissance, die mit Girolamo Malipieros unfreiwilliger, manieristischer Parodie des *Petrarca Spirituale* beginnt, erreicht in San Juan de la Cruz' echter Umgießung der Eklogen des Garcilaso de la Vega in mystische Poesie ihren barocken Höhepunkt. Die Moralisten, welche die fast unvermeidliche Diskrepanz zwischen Sein und Schein, zwischen christlichen Prinzipien und Machiavelismus aufheben möchten, beginnen mit dem manieristischen Kompromiß, den Torquato Accetto in Italien bezeichnet mit *dissimulazione onesta*. Diese setzt sich in Spanien fort mit der kompromißloseren barocken *ejemplaridad*, die durch Cervantes' *Novelas ejemplares* berühmt geworden ist, und findet ihre Krönung in der edlen *maîtrise de soi* des *honnête homme*, dessen *discretion* nach Faret und dem Chevalier de Méré auf echter *générosité* und nicht mehr auf Heuchelei beruht.

³⁴ Helmut Hatzfeld, „Italia, Spagna e Francia nello sviluppo della letteratura barocca“, *Lettere Italiane* 9 (1957) 1–29.

Die griechisch-römische Mythologie in ihrer unsymbolischen Reproduktion ist eines der hauptsächlichsten manieristischen Elemente des Epos des Camões, *Os Lusíadas*. Wie Cervantes das manieristische Epos in den barocken Roman verwandelte, so löste er das Mythologische im Alltagsrealismus auf. Daher erscheint z. B. der Mythos von Kandaules, der mit Hilfe eines unsichtbar machenden Ringes den Hirten Gyges seine Gattin Rhodope beim Auskleiden sehen läßt und für diese Indiskretion den Tod erleidet, als die Geschichte von Cardenio, Prototyp des *curioso impertinente*, der dem Fernando aus indiskretem Stolz seine Braut Luscinda durch das Fenster ihres erleuchteten Gemaches zeigt und sie dadurch an Fernando verliert. Daß Spanien in dieser Weise Mythologie barock modernisiert, ist nicht nur durch die ähnliche barocke Umstilisierung des gleichen Vorwurfs bei dem Holländer J. Cats, sondern auch durch Gemälde des Velázquez wie *Los Borrachos* oder *Las Hilanderas* erwiesen worden.³⁵ So wandeln sich auch die manieristischen Schäferinnen der *Diana* des Montemayor in der *Astrée* des Honoré D'Urfé in barocke lokalgebundene edle Damen und werden barockistisch die von Marini peinlich beschriebenen Dorfschönen und Boudoirmondänen. Ferner lösen sich in der Parodie eines Cervantes oder Lafontaine die Faune, Nymphen, Dryaden und Naiaden der Renaissance in komische Gestalten auf, mit der Folge, daß sie ersetzt werden müssen durch realistischer stilisierte Naturkräfte. Ein Racan entwickelt so zum erstenmal ein in der Romania seltenes direktes Naturgefühl, indem er statt der antiken Gottheiten die Täler, Flüsse, Felsen apostrophiert, worauf Philip Butler hingewiesen hat. Die poetischen Theorien, die sich in Italien in einem zu hedonistischen, in Spanien in einem zu moralistischen Manierismus verwirklichen, erreichen in Frankreichs barocker Synthese die vorher vergebens angestrebte Vereinigung des *plaire*, d. h. eine Erfüllung der moralischen Forderungen der Literatur auf der ästhetischen Ebene für einen kultivierten Geschmack ohne didaktische Wegweiser.

Die Verfolgung solcher Problemketten, deren systematische Untersuchung von der Renaissance bis zum Spätbarock trotz des

³⁵ Everett W. Hesse, „Calderón y Velázquez“, *Clavileño* 2, 10 (1951) 6–7.

schon erwähnten, aber viel zu formalen Buches von Wylie Sypher über die vier Renaissancestile, wie er sie nennt, noch aussteht, würde es ermöglichen, Gestalt und Gehalt des romanischen Literaturbarocks eng zusammenzuhalten. Die notwendige Folge eines solchen Programmes wäre zunächst, die Haltungen zu erhärten, aus denen die einzelnen Generationsstile hervorgehen. Da nun jede äußere Renaissance sich nach innen als Humanismus erweist und jedermann heute von einem heidnischen, und (mit Marcel Bataillon) von einem christlichen, pietistischen, erasmistischen Humanismus, und mit Henri Bremond von einem devoten Humanismus spricht, bleibt wohl die konkrete Aufgabe, die verschiedenen Renaissancefronten mit ihren humanistischen Hintergründen zu koordinieren. Natürlich gibt es hier schwierige Überschneidungen.

Der rückwärtsgewandte heidnische Schönheits- und Sehnsuchtshumanismus eines Góngora äußert sich genau so manieristisch wie der gleichzeitige devote Humanismus eines Saint François de Sales. Der barocke Humanismus eines Cervantes oder Racine schmilzt wohl wieder die religiösen Werte in die weltliche Sphäre ein, aber nicht mit dem alten Harmonisierungsprogramm des Erasmus, der die Eleganz der heidnischen Antike mit dem Christentum so ausgleichen wollte, daß er versucht war auszurufen „Sancte Socrates, ora pro nobis!“, sondern so, daß gewahrt wird, was Maritain genannt hat *La primauté du Spirituel*. Dies ist deutlicher der Fall, wenn Calderón die griechischen Mythen in eucharistischen *Autos sacramentales* höchst künstlerisch wiedererstehen läßt, wenn Corneille seine Helden Wertskalen durchlaufen läßt, welche die das Martyrium erheischende Gottesliebe höher stellen als alle anderen Werte der menschlichen Loyalität oder staatlichen Treue, wenn Madame de Lafayettes *Princesse de Clèves*, menschlich und sittlich frei, mit christlichem Verzicht als dezent junge Witwe trotzdem nicht den Verehrer heiratet, den sie zu Lebzeiten ihres Gatten gegen ihren eigenen Willen liebte. In dieser Atmosphäre eines klassisch-barocken Humanismus, der *bienséance*, macht Bossuet seine antiken Klassiker-Editionen *ad usum Delphini*. In ihr schreibt Fénelon seinen *Télémaque* als einen weltlichen Herrscherkatechismus in Form einer Prosaodysee. Ein ausgezeichnetes Beispiel, wie das Studium der

Koordination der Phasen des Barocks und des Humanismus gestaltet werden könnte, ist der extreme Versuch des katalanischen Jesuitenpaters Battlori, der diesen Wandel an dem pädagogischen Material der *Ratio Studiorum* und seinen sukzessiven Veränderungen untersucht hat.³⁶

Beim heutigen Stand der Barockforschung ist die Eingliederung der barocken Klassik zusammen mit den manieristischen und barockistischen Formen des Gongorismus, Manierismus, Conceptismus, Culteranismus, Secentismus in denselben Barockkomplex als Möglichkeit erkannt, Unterschiede sind nur bedingt durch Maß oder Emphase. Mein Schüler Wilhelm Michels hat schon in seiner Frankfurter Dissertation vom Jahre 1928 darauf hingewiesen, daß man den Stil Shakespeares und Calderóns mit den gleichen barocken Kategorien wie Schraubung, Sezierung etc. öffnen kann, daß aber trotzdem, das was sich bei Calderón als Dur erweist, in Shakespeare nur als Moll erscheint. Man braucht nur die Tötung der Doña Mencia im *Arzt seiner Ehre* mit der Desdemonas im *Othello* zu vergleichen. Ähnlich würde sich ein Kunsthistoriker bei dem Vergleich zwischen Rubens und Velázquez oder zwischen Rubens und Rembrandt ausdrücken. Cioranescu findet das barockistische Frührokoko Marivaux' schon in der leichten Komödie Calderóns vorgebildet. „Die klassische Dämpfung“ mildert Guillén de Castros spanischen Manierismus in Corneille, und Corneilles so gedämpften Manierismus noch mehr im Barock des Racine.

Es gibt also verschiedene literarische Barocke, für die der Wissenschaft noch die entscheidenden Epitheta fehlen, welche sich aus den noch nicht zahlreich genug vorhandenen Einzelanalysen der Werke der einzelnen Nationalliteraturen ergeben würden. Diese hinwiederum wären von der vergleichenden Literaturgeschichte wieder miteinander in Beziehung zu setzen. Zur Lösung solcher Teilprobleme habe ich versucht, das meinige mit Hilfe meiner amerikanischen Schüler beizutragen. In der Sprachstilforschung des Barocks ist alles noch fließend, um so mehr als selbst die Möglichkeit der *Einzelvergleichung* von Sprach- und Kunststilen noch heftig umstritten ist. Dies hindert jedoch nicht, daß anderseits

³⁶ Miguel Battlori, S. J., *Gracián y el Barroco*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1958.

weitgehende Übereinstimmung besteht in den Motiven, welche nicht nur die Literaturen der romanischen Nationen, sondern auch die literarischen Barockstile unter sich und diese mit denen der europäischen korrespondierenden Kunst verbinden. Zu dieser Erkenntnis hat vor allem der schon erwähnte Forscher Jean Rousset viel beigetragen. Gemeinsame Barock-Themen sind z. B. die reuige Magdalena von Malón de Chaide bis Bossuet oder die Tränen des hl. Petrus von Tansillo bis Malherbe; dazu kommt überall, was bereits weiteren Kreisen bekannt ist, das Motiv der Eitelkeit der Welt und des überall und jederzeit drohenden Todes, d. h. das Motiv des barocken *memento mori* gegenüber dem *carpe diem* der Renaissance, ferner das Motiv der Unsicherheit, des Wechsels, der Bewegung, der Maske und Verkleidung, der inneren Melancholie und Einsamkeit, aber der großen theatralischen Geste nach außen, der unablässigen Insistierung auf Gewissenskonflikten, die um Ideale kreisen wie Ehre, Hochherzigkeit, Entsagung, Selbstverleugnung, Keuschheit, Heiligkeit der Ehe, Würde der Frau, Liebe als Verführung und Liebe als Opfer, Gewalt der Leidenschaft und Pflicht der Wiedergutmachung, um Trieb und Vernunft, um Tugend oder Staatsraison, „vivre, et régner“. Diese Spannungen werden symbolisch dargeboten in Antithesen wie Licht und Schatten, Nacht und Tag, Vernunft und Glaube, Größe und Elend des Menschen. In solchen Motiven stimmen anscheinende Extreme wie Quevedo in Spanien und Pascal in Frankreich überein. Bevorzugt erscheint das Halbdunkel, die erleuchtete Nacht, das *chiaroscuro*, das bei Góngora und Cervantes eine große Rolle spielt³⁷ und in Corneille und Racine die Berichte über entscheidende Ereignisse tönt, so im Cid, in Andromaque, Britannicus und Bérénice. Diese „obscure clarté“ erscheint aber auch nach innen. Sie ist in dem hellen Dunkel der Mystik eines San Juan de la Cruz beheimatet, hat etwas zu tun mit der Vieldeutigkeit des *Don Quijote* und dessen *vislumbriamiento*, mit Ulrich Leos Frage Tasso betreffend „Ritterepos oder Gottesepos“, mit dem seit Jean-Jacques Rousseau bestehenden Problem, ob es sich bei Molières Charakterkomödien wie *Le*

³⁷ Helmut Hatzfeld, „The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora“, *Anales Cervantinos* 3 (1953) 5-35.

Misanthropie oder *Le Tartuffe* vielleicht eher um Tragödien handelt. Dazu kommt als weiteres Band barocker Werke die prismatische Aufzählung von Aspekten der Welt, des Menschen, des Todes, die in einem zusammenfassenden Summationsschema endet und sozusagen den vielfältigen Abglanz des Lebens im Lichte der Gottheit zeigt, oder die Spannungsaufzählung, die mit einem Schlußstrich alle irdischen Illusionen zunichte macht. Der ganze Barock liebt auch die atemraubende Spannung, die vom spanischen Roman bis zu den Briefen der Mme de Sévigné reicht.

Dazu treten dann die großen Symbole der Motive der Bewegung, der Metamorphosen, der Unbeständigkeit, die hier einfach aufgezählt werden können, da Jean Rousset und Erik Michaelsson ausführlich darüber gehandelt haben.³⁸ Es sind die Symbole des Wassers, der Woge, der Sintflut, der Überschwemmung, des Springquells, des Schaumes, des Spiegels, der Flamme, des Sturmes, der Wolke, des Tanzes, des Echos, des Labyrinths, des Pfaues, des Schilfrohrs, der Schneeflocke, der Seifenblase, des Gefängnisses, des Grabes und der Ruine. Dazu kommen die aus Mythologie und Dichtung stammenden bevorzugten Personensymbole: der Faun, Circe, Calypso, Alcina, Ariadne, Hylas, Proteus, Acis und Galathea, Apollo und Daphne, Diana und Akteon.

Über die Motive der beschreibenden Barockisten vom Marino-Typ geht man leicht hinweg als erotisierend und witzig, man übersieht aber, daß ihre eigentümliche Verbindung von Stilleben und Porträt eben das radikal Neue ist, das heute Getto und Elwert als realistische barocke Kunst in Italien zu rechtfertigen suchen. Hier ist tatsächlich eine Parallele zu der davon ganz unabhängigen niederländischen Kunst, deren Zugehörigkeit zum Barock gegenwärtig von kunsthistorischer Seite stark betont wird. Wenn Vermeer eine junge Dame bei ihrer Toilette malt, so beschreibt Marini eine andere, die ihr Haar kämmt. Wenn Gerard ter Borch an den weißen Händen interessiert ist, die sich ein junges Mädchen wäscht, so Marini an denen eines anderen, das eine Kuh melkt, wobei die Weiße der Milch und der Hände nicht mehr unterschied-

³⁸ Erik Michaelsson, „L'eau, centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII^e siècle. Le miroir de l'eau et le déluge“, *Orbis Litterarum* 14 (1959) 121–173.

den werden kann. Und wenn Velázquez eine Frau malt, die Eier bäckt, Nicolas Maes eine Dame, die über ihrer Lektüre einschläft, Rembrandt eine Matrone, die Gold wiegt, Gerard Dou eine Magd, die Zwiebeln schält, so beschreibt Morando ein Mädchen am Spinnrad, Theophil de Viau eine Fischerin, Luis Carrillo de Sotomayor eine Kokette, die eine Zitrone von ihrem Balkon wirft, Salomoni eine junge Frau, die Erdbeeren ißt.

Der literarische Barock ist also auch der Erfinder des *genre* und des *portrait*. Das *genre* erlaubt in den realistischen Roman Spaniens und Frankreichs faszinierende snapshots einzubauen. Die beginnende literarische Porträtkunst feiert in Molière und La Bruyère bereits ihre Triumphe.

Die mit einem äußeren charme erscheinenden Mädchen- und Frauengestalten des sublimen Barock endlich, die heldisch handeln oder heroisch dulden, Gestalten, von denen Philip Butler³⁹ und ich selbst⁴⁰ viele namentlich aufgezählt haben, weisen eine derartige innere Würde und Zurückhaltung auf, daß Butler von einer langen Reihe barocker Amazonen spricht, obwohl Bremonds Ausdruck, der für die weiblichen Barockheiligen gemünzt war, für diese „belles princesses“ und „innocentes beautés“ noch viel besser passen würden: „süße Tyranninnen, die auf den Knieen herrschen“. Pierre Brisson geht so weit, in Anlehnung an Cervantes von den barocken „jeunes filles en fleurs“ als von „douces et tendres enfants de Marie“ zu sprechen,⁴¹ obwohl er Racinesche Gestalten im Auge hat. In einer tragischen Sünderin wie Phèdre sieht Antoine Adam noch verbunden die Raserei der Liebe und die Sehnsucht nach Reinheit.⁴² Ich zitiere alle diese kritischen Wortprägungen, da sie unbewußt die im großen immer noch gültige Gleichung bestätigen: Romanische Barockliteratur ist Kunst der Gegenreformation.

So scheint denn eine den romanischen Literaturen gemeinsame Epoche der Barockliteratur gesichert und damit das große An-

³⁹ Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris: Nizet, 1959, p. 118.

⁴⁰ H. Hatzfeld, A Clarification . . ., *op. cit.*, 137–38.

⁴¹ Pierre Brisson, *Les deux visages de Racine*, Paris, 1944, 201–202.

⁴² Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle* tome IV, Paris: Domat, 1954, p. 401.

liegen einer exakteren literarischen Historiographie im Zusammenhang mit den anderen Künsten gefördert.⁴³ Die Erforschung und Begründung der barocken Generationsstile, besonders des Manierismus,⁴⁴ liegt noch im argen, ebenso die wissenschaftlich klare Scheidung von Kultur- und Sprachstil und das besondere formale Anliegen, Kunst- und Literaturstile in feststellbaren Einzelheiten und nicht nur unter kulturellen und strukturellen Aspekten zu parallelisieren. Was positiv erreicht worden ist, ist vor allem der engen Anlehnung an die kunstgeschichtliche Forschung zu verdanken.⁴⁵ Ihr verdanken wir die klare Unterscheidung zwischen manieristisch und maniert, zwischen spontaner Schöpfung im Anschluß an eine genetische Tradition und einer *θέσει*, nicht *φύσει* erfolgten Kulturlenkung unter Modifizierung, ja Brechung dieser Tradition. Die Kunstgeschichte hat entscheidend geholfen zu einer neuen, vernünftigeren Beurteilung der französischen Klassik, welche, innerhalb des europäischen Barocks beheimatet, nunmehr die Rolle einer speziellen Literaturepoche verloren hat; die Kunstgeschichte hat dem romanistischen Literaturforscher die alle Nuancen verbindende gemeinsame Linie von Themen, Motiven und Symbolen aufgezeigt. Die romanistische Literaturforschung ist nun dabei, die sie allein interessierenden sprachlichen Erscheinungen zu erhärten, welche – in der Terminologie Saussures – *langue*, *langage* und *parole* der Barockepoche konstituieren.

⁴³ Ezio Raimondi, *Letteratura barocca*, Firenze: Olschki, 1961.

⁴⁴ R. Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova: Liviana Editrice, 1959.

⁴⁵ Oreste Macri, *La historiografía del barroco literario español*, Bogotá, 1961.