

José Luis Aranguren

Theologie und Theater bei Tirso de Molina

Die spanische Theologie und Literatur des Goldenen Zeitalters

Seit Unamuno und Gaiete ist von Spaniern selbst wie von Ausländern oft gesagt worden, nicht der philosophische Traktat, sondern die Literatur sei die Stätte, an der die spanische Philosophie zu suchen und zu finden sei. So die poetisch-mystische Philosophie eines Johannes vom Kreuz, die tiefe Philosophie, die in «Don Quijote» liegt, die Moralphilosophie von Quevedo und Gracián, die Gaunerphilosophie, die dramatische Meditation eines Calderón de la Barca über die Welt und das Leben. Und wahrscheinlich gilt das gleiche von der Theologie, trotz des formal theologischen Werks von Autoren wie Molina und Bañez, und das gleiche ist, sowohl was die Theologie wie die Philosophie betrifft, von Suárez zu sagen.

Wenn also die spanische Theologie zu einem schönen Teil in Form von Literatur vorliegt, so ist anzunehmen, daß diese literarische Theologie vor allem während der literarischen Glanzepochen, im Goldenen Zeitalter (von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts) zutage getreten ist und in dem, was man – vielleicht mit einiger qualitativer und selbstverständlich auch quantitativer Übertreibung – das «halbe goldene Zeitalter» genannt hat, nämlich in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Auf die eine wie auf die andere dieser Epochen möchten wir hier den Blick richten, doch müssen wir uns aus Raummangel auf Tirso de Molina¹ konzentrieren unter Verzicht auf den vielschichtigen Calderón de la Barca des 17. Jahrhunderts und auf Miguel de Unamuno in unserem Jahrhundert.

Mit Ausnahme – allerdings eine hervorragende Ausnahme! – des Laien Cervantes ist bekanntlich sozusagen die gesamte spanische Barockkunst der Gegenreformationszeit von religiösem Geist, der sich für traditionell hält, und von Theologie durchtränkt. Handelt es sich jedoch dabei eigentlich um eine Fundamentaltheologie, die poetisch gefärbt, ausgelotet, veranschaulicht wird, oder aber eher um die literarische Verkörperung einer pastoralen Theologie? Meines Erachtens ist sorgfältig zu unterscheiden zwischen dem, was man im 16. Jahrhundert tat, und dem, was im 17.

Jahrhundert vor sich ging. Johannes vom Kreuz, wie wohl in seinen Traktaten auch ein höchst gewichtiger mystischer Theologe, Theresia von Jesus und weitere Zeitgenossen von ihnen hatten im Grunde die Absicht, neue Wege zur Vereinigung mit Gott und zur Gotteserkenntnis und -erfahrung zu gehen. Die nachtridentinische, gegenreformatorische große Literatur des 17. Jahrhunderts hingegen gehört schon zum Genre *de propaganda fide* und setzt die von den Kanzeln verkündete pastorale Theologie in Literatur um. Noël Salomon in Frankreich, offener José Antonio Maravall in Spanien haben den Propagandacharakter des spanischen Theaters von Lope de Vega bis Calderón hervorgehoben, der jedoch dessen Qualität nicht beeinträchtigt hat, so daß es trotzdem von großer Originalität und in modernem Geist gehalten ist. Seit der zweiten Hälfte der Herrschaft des Kaisers Karl V. und seit Philipp II. in voller politischer Entschiedenheit organisiert sich Spanien als katholisches Staatswesen *par excellence*: als Staat des bewaffneten Kampfes gegen den Protestantismus und der einhelligen Katholizität innerhalb der Grenzen des Reiches. Dieser Wille zur Bekenntniseinheit erforderte neben der harten Unterdrückung von allem, was Keim der Heterodoxie war oder auch nur als solcher verdächtig wurde, die Einschulung in die Identifikation Spaniens mit dem Katholizismus. Die Größe der Geschichte Spaniens, so erklärte man, liege darin, daß sie vom Christentum bestimmt sei. Die Sicht der Gegenreformation wird auf das Mittelalter zurückprojiziert, das im Lauf der acht Jahrhunderte der sogenannten *Reconquista* in einem unablässigen unduldsamen Kampf gegen den Unglauben gestanden habe (dies ist die «offizielle», «etablierte» Auffassung unserer Geschichte, die von Professor Américo Castro in «La realidad histórica de España» und schon vorher in dessen erster Fassung «España en su historia» entmythologisiert worden ist). Zu dieser Indoktrinierung trug wirksam und mit literarischem Genius das Massenmedium bei, das in jener Epoche neben der Kanzel das stärkste Gewicht hatte: das Theater, das «Volkstheater»: das «nationale» Theater von Lope und Calderón, das philosophisch-theologische Theater desselben Calderón, das theologisch-pastorale Theater von Tirso de Molina mit seinen beiden Werken «El condenado por desconfiado» («Aus Kleinmut verdammt») und «El burlador de Sevilla y Convidado de piedra» («Der Betrüger von Sevilla und der steinerne Gast»), die wir uns hier ansehen wollen.

Wie der Romanist Karl Vossler schon vor Jahren aufgezeigt hat, sind diese beiden Dramen theologisch eng miteinander verbunden: das eine ist das Drama des mangelnden, das andere das des übertriebenen Vertrauens. Doch Vertrauen bedeutet hier nicht, wie –

wenigstens oberflächlich gesehen – bei Luther den Fidualglauben, sondern strenggenommen Heilsvertrauen, Heilszuversicht. Die drei Hauptpersonen der beiden Dramen, Paulus, Heinrich und Don Juan Tenorio, glauben fest im Sinn dessen, was man unter katholischem Glauben verstand. Doch Paulus erhebt sich gegen Gott, und Heinrich und Don Juan handeln, wie wenn sie nicht glauben würden, d. h. in «praktischem Atheismus». Besehen wir das, indem wir mit «Aus Kleinmut verdammt» beginnen.

«Aus Kleinmut verdammt»: die Ambiguitäten der Hoffnung

Dieses Werk bringt nicht, wie man zuweilen behauptet hat, die molinistische Doktrin auf die Bühne, denn es liegt, wie schon gesagt, nicht auf der Ebene der Fundamentaltheologie. Jeglichen Zweifel ausräumend, beweist dies die Autorität, auf die zu Ende des Werkes derjenige, der darüber mehr wissen möchte, verwiesen wird: Bellarmin, d. h. Kardinal Robert Bellarmin und, wie die Kritik dargetan hat, konkret sein Werk «De arte bene moriendi» («Die Kunst, gut zu sterben»). Die behandelten theologischen Themen sind die Zurückweisung eines pelagianischen Pharisäismus und auch die Ablehnung von «Privatoffenbarungen» (Lehre von der Unterscheidung der Geister), das Fehlen des Vertrauens auf Gottes Erbarmen, das blinde, sich an den Buchstaben klammernde, pharisäische Festhalten an einem Wort, das ohne nähere Prüfung Gott zugeschrieben wird, und schließlich als Nebengedanke, der weniger an und für sich als durch die dramatische Dynamik des Werkes und das Anstreben eines Höhepunktes der Verzweigung eingeführt wird, aber ein wirksames und, vor allem für die damalige Zeit, umstrittenes Thema ist: die Möglichkeit, durch vollkommene Reue, ohne Ohrenbeichte, das Heil zu erlangen.

Paulus, die Hauptgestalt, ist ein Einsiedler, der zurückgezogen in einer Wildnis lebt und sich asketischen Übungen unterzieht, die er in Selbstzufriedenheit und vollem Selbstvertrauen um ihrer selbst willen verrichtet. In der Folge wird Paulus um seines Mangels an Vertrauen willen verurteilt, doch die Wurzel seines Vertrauensmangels war ein übergroßes Vertrauen auf die guten Werke statt auf die Gnade, so daß er aus Stolz und Selbstsicherheit fehlte. Paulus wird somit um seines Vertrauens und Vertrauensmangels willen zugleich verdammt: weil er allzusehr auf sich selbst vertraut, doch nicht auf Gott, den er – wie um eine notariell beglaubigte Erklärung, von der man nicht wieder zurücktreten kann – verwegen bittet, ihm eine besondere Offenbarung über das zu machen, was der Christ

nie mit absoluter Gewißheit wissen kann, nämlich ob er in den Himmel oder in die Hölle komme. So wird das Thema der Unterscheidung der Geister eingeführt, das von Ignatius und auf kategorische Weise von Johannes vom Kreuz so intensiv abgehandelt wurde. Statt Gott antwortet in Gestalt eines Engels der Teufel auf die unverschämte, vermessene Bitte – «Deiner Antwort harre ich», sagt Paulus (S. 18 u.) – und kündigt ihm an, das Ende eines andern Mannes, Heinrichs, werde auch das seine sein. Als Paulus entdeckt, daß dieser ein ausgelassenes Leben führt, gibt er sich der Verzweigung und einem verkommenen Leben hin.

In dieser neuen Haltung liegt offensichtlich ein aktiver Protest gegen die «Ungerechtigkeit» Gottes, eine Herausforderung und zugleich ein unsinniges Festhalten an seiner persönlichen Deutung dessen, was er als Offenbarung Gottes ansieht:

«... ein Räuber will ich werden,
daß ich meinen Lebensstil
dem von Heinrich ähnlich mache.
Haben wir dasselbe Ende,
will ich auch so böse wie er,
ja noch böser sein, womöglich.
Da wir beide schon verdammt
zu der Hölle sind, gehört sich's,
daß wir, eh wir dorthin gehen,
uns auf dieser Welt schon rächen» (S. 44 u.).

Wie man hieraus ersieht und Paulus ständig wiederholt, faßt dieser den Vorsatz, an der «Ungerechtigkeit» Gottes Rache zu nehmen:

«Herr, vergib mir,
wenn ich mich zu Unrecht räche.
Jetzt hast du mich ja verworfen,
und Dein Wort, das ist gewiß,
kann nicht widerrufen werden.
Da es sich nun so verhält,
laß ich mir auf dieser Welt,
eh das Ende kommt mit Schrecken,
noch ein gutes Leben schmecken» (S. 45).

Geht es, wie es den Anschein machen könnte, in einer knickerigen Religiosität darum, in dieser Welt das «glückliche Leben» zu genießen, dessen man in der anderen Welt beraubt sein wird, oder aber darum, im Bösessein ebenso große «Leistungen» zu vollbringen wie vorher pelagianisch im Gutsein? Ich neige zu dieser letzteren Ansicht, da Paulus, wie wir noch sehen werden, uns als ein «Bruder» von Don Juan Tenorio erscheint:

«Heute mag der Himmel sehn,
ob ich an Verruchtheit nicht
Heinrich gleiche» (S. 60).

Nur so wird die Ungerechtigkeit Gottes zur Gerechtigkeit werden:

«Wenn der ew'ge Richter uns
in die Hölle wird verdammen,
haben wir's dann auch verdient» (S. 62).

Und am Schluß – es sind seine letzten Worte, bevor er stirbt – als man ihm mitteilt, Heinrich habe bereut und sei gerettet, klammert sich Paulus in überheblichem Vertrauen an den Buchstaben der vermeintlichen Offenbarung und behauptet in unerhörter Vermessenheit, daß er, auch ohne sich zu bekehren, von Gott *de potentia absoluta* gerettet werde, damit Gottes Wort in Erfüllung gehe:

«Gott hat mir sein Wort gegeben.
Wenn sich Heinrich retten konnte,
kann auch Rettung ich erwarten» (S. 111).

Gott hat sich vor dem Menschen zu rechtfertigen, nicht der Mensch vor Gott. Indem er so stirbt, begibt sich Paulus aus der katholischen, spanischen Welt des 17. Jahrhunderts hinaus und nähert sich dem prometheischen antiken Menschen und dem faustischen modernen Menschen.

Die Haltung Heinrichs, des Doppelgängers von Paulus, ist im Gegensatz zu dessen Einstellung von Grund auf antipelagianisch:

«Ich, das schlechteste Geschöpf,
das die menschliche Natur
auf der Erde je erzeugt hat,

.....

der sich nie an Gott erinnert,
noch an Gottes heilige Mutter,
der es jetzt nicht einmal wollte,
als auf meine tapfre Brust
sich die Waffen richteten,
habe doch noch immer Hoffnung,
daß ich meine Seele rette,
Hoffnung, die sich aber nicht
auf die eignen Werke gründet,
sondern auf das Wissen um
Gottes Menschlichkeit mit großen
Sündern, die sein Mitleid rettet» (S. 79).

Oder, wie er auch erklärt:
«Bin ein schlechter Mensch, doch hab ich
Gottvertraun» (S. 81).

Um zu Vertrauen und Hoffnung zu ermutigen und auch die tragische Seelenverfassung des Paulus noch zu steigern, stellt Tirso de Molina seltsamerweise einen Heinrich vor uns hin, der irgendwie dem lutherischen Frömmigkeitstypus nahe steht. In einer letzten Anstrengung, aus seiner Verzweiflung herauszukommen, gibt sich Paulus dem Heinrich als ein Mönch aus, der, bevor der Tod, der ihn bedroht, über ihn kommt, sich aufopfert, um ihn zu retten, und sagt so zu ihm, er komme,

«Euch die Beichte abzunehmen,
wenn ihrs braucht, Ihr seid doch gläubig» (S. 73).
Doch Heinrich weist ihn zurück, da er die Beichte als überflüssig betrachtet, denn

«Da Gott mich ja
kennt als gar so großen Sünder,
was brauchts noch?» (S. 74).

Das Merkwürdigste aber ist, daß, als für Heinrich einzige Zeit später wirklich die Todesstunde kommt, dieser seine Haltung beibehält, obwohl das auf Paulus keine Wirkung hat, da diesem mitgeteilt wird, Heinrich sei «als Christ ... gestorben, beichtete, nahm Abendmahl» (S. 110). Er weist diejenigen, die ihm die Beichte abnehmen wollen, wiederum zurück und sagt sich nur:

«Daß ich etwa beichten sollte,
kommt mir vor wie eine Torheit.
Wer kann heute sich so vieler
alter Sünden noch erinnern?
Kein Gedächtnis reichte aus,
um die Frevel aufzuzählen,
die ich gegen Gott beging.
Besser, nicht daran zu rühren.
Gott ist groß und ist barmherzig,
seine Gnade will ich loben,
nur durch sie kann ich mich retten» (S. 94).

Und später, als ihm sein geliebter Vater keine Ruhe läßt, ruft er aus:

«Ich gestehe auch mein Unrecht,
Vater, aber jetzt will ich
meine Sünden beichten und
dann durch Demut gegen jeden
meinen Glauben auch beweisen.
Ihr befiehlt es, das genügt.
Vater, euch zuliebe sei es» (S. 98).

Doch die einzige Beichte, die er noch ablegen kann, die einzige, die der Zuschauer zu hören bekommt, ist die, die er dem «ewigen, barmherzigen Herrn» ablegt. Um die innere Geschlossenheit Heinrichs zu zeigen und den Gegensatz zu Paulus zu verstärken, stellt Tirso de Molina vor die Zuschauer eine Gestalt hin, die in vollem Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit von der Beichte absieht, obwohl nichts ihn hindert, sie zu empfangen.

«Der Betrüger von Sevilla»: der Mythos der
Verzweiflung

Don Juan Tenorio, die Hauptgestalt von «El burlador de Sevilla», wie Heinrich während seines ganzen Lebens ein Bösewicht, ist der zu vermessen Vertrauende und wird «aus Übermut verdammt». Wie Heinrich, und noch mehr als er, handelt Don Juan, wie schon ge-

sagt, so, als ob er nicht an Gott glaubte. In seiner grenzenlosen Überheblichkeit geht er sogar so weit, daß er das Standbild eines Toten, der durch ihn ums Leben gekommen war, einlädt, in seinem Gasthaus zu speisen, und damit einverstanden ist, das Mahl in der Grabkapelle zu halten, indem er sich sagt:

«Tote fürchten,
ist ein niederträchtig Bangen...
Morgen geh ich zur Kapelle,
wo er mich geladen hat:
staunen und bewundern soll
ganz Sevilla meine Tat» (317f).

Diese Vermessenheit und die maßlose Sucht, Frauen hereinzulegen und zu betrügen – «Der Betrüger» –, ihnen die Ehre zu rauben und den Betrug und die Schmach öffentlich bekanntzumachen – viel mehr als die Leidenschaft, Frauen zu genießen –, verbinden sich bei Don Juan mit der jugendlichen Illusion, er werde noch lange genug Zeit zur Reue haben – das Wort «Oh das hat noch gute Zeit!», das ihm das eine und andere Mal über die Lippen kommt. Und die Lehre, die sich – in einer Übersteigerung des vergeltenden Charakters der Gerechtigkeit Gottes – aus dem Drama ergibt, ist die, daß man nie ein vermessenenes Vertrauen zur Schau stellen darf, denn

«Keine Frist läßt sich verschieben,
jede Schuld wird eingetrieben» (S. 327),
und daß eine Bitte, die man am Schluß mehr aus Furcht
als aus wahrer Reue ausstößt,
«Erlaub mir erst noch
Beichte und Absolution» (S. 328),

zu spät kommt, denn der Platz ist dann schon besetzt.

Mit diesem Werk schuf Tirso de Molina – mit allen möglichen verstreuten legendären Ansätzen, die ihm vorausgingen – einen der großen modernen Mythen, den Mythos von Don Juan. Einen modernen, vom antiken verschiedenen Mythos. Was will ich mit dieser Unterscheidung sagen?

Der antike Mythos geht der Geschichte voran oder legt – wie in der Gegenüberstellung der Menschen und der Götter – zu ihr den Grund. Der moderne Mythos entsteht bereits *innerhalb* der Geschichte, transzendiert sie aber oder will sie transzendieren in seiner Bedeutung und ist deswegen nicht sosehr ein einmaliger, abgeschlossener Mythos als eine *Mythologisierung*, die symbolisch transzendiert, indem sie auf poetische Weise die Überschreitung der bestehenden Ordnung(en) zum Ausdruck bringt (Don Quijote, Hamlet). Oder sie transzendiert die Geschichte absolut oder sucht sie wenigstens absolut zu transzendieren. In seinem Pakt mit Mephistopheles «wiederholt» Faust Prometheus, Luzifer. Seine bewußte Profanierungstat besteht in der «Großtat», sich in seinem Durst nach

dem Unendlichen Gott gleichzusetzen. Ich stehe nicht an, zu behaupten, daß der zweite absolute, personalistische moderne Mythos der des Don Juan ist (die weiteren großen Mythologisierungen werden bereits transpersonalistisch sein: die Mythologisierung der Aufklärung, des Fortschritts, des Proletariats, der Jugend als der Befreier der Menschheit). Die Großtat Don Juans ist, obwohl negativ, nicht weniger grandios und besteht darin, durch die Profanation sämtlicher Werte Gott «herauszufordern».

Im Unterschied zum Faustmythos, der sich an die alten Mythen anschließt, und im Unterschied auch zu den Mythen von Hamlet, Don Quijote und den kollektiven transpersonalistischen Mythen ist Don Juan der große *katholische* Mythos: die Mythologisierung der «heroischen» – und in der Romantik sogar satanischen – Rebellion und die Mythologisierung des Triumphes Gottes, des Triumphes seiner Gerechtigkeit im Barock, seiner Barmherzigkeit in der Romantik.

Bekanntlich gibt es ja einen barocken Don Juan, deren erster der des Tirso ist, und einen romantischen Don Juan, der in der katholischen Linie meines Erachtens in keinem literarischen Werk so gut personifiziert wird wie im «Don Juan Tenorio» des spanischen Dichters José Zorrilla. Wie bereits Ortega y Gasset erkannt hat, verdient dieses Drama größere Beachtung als ihm eine pedantische snobistische Kritik geschenkt hat, für die es nicht viel anderes als ein Stück Vulgärliteratur ist. Die Herausforderung, die dieser Don Juan an Gott richtet, geht über den praktischen Atheismus hinaus und leugnet, freilich nach Art der «Toren» in Psalm 14 nicht das Dasein Gottes, sondern das Weiterleben in einem Jenseits, die Unsterblichkeit. Und daß er schließlich doch noch zum Heil gelangt kraft eines «Grans Reue» nach dem Tod, als die Glocken ihm schon zu Grabe läuten, und kraft der reinen Liebe, ist ganz romantisch.

Ich glaube nicht, daß man außerhalb Spaniens und Hispanoamerikas darüber richtig im Bilde ist, daß in der Wiederaufnahme der Tradition der «Autos sacramentales» des Goldenen Zeitalters dieses Drama «Don Juan Tenorio» von Zorrilla bis vor kurzem jeweils in der ersten Novemberwoche jedes Jahres aufgeführt wurde – und dann und wann noch heute aufgeführt wird – als halb sakralisierte, halb säkularisierte (bereits bloßes Schauspiel) Feier des katholischen Allerheiligenfestes und Totengedächtnistages. Diese Tatsache ist wohl bezeichnend für die Verbindung von Theologie und Literatur, Theater und Theologie im traditionellen Spanien.

Der Unterschied zwischen dem barocken Don Juan des Tirso und dem romantischen Don Juan des Zorrilla

liegt darin, daß im ersten Fall die *potentia ordinata* im Zentrum steht, die auf das angewandt wird, was man noch für «Liederlichkeit» und Gottvergessenheit ansieht, die zur Hölle und Verdammung führen, während im zweiten Fall die *potentia absoluta* im Mittelpunkt steht, die dem Menschen, der vom Drang zum Absoluten getrieben worden ist und nach Unendlichkeit gestrebt hat, durch die Liebe zu der idealen Frau, durch deren Fürsprache und die Gemeinschaft in der Gnade Gottes noch nach dem Tod in der Sünde das Heil gewähren kann.

Zusammenfassend ist zu sagen: Die Themen dieser beiden Werke Tirsos de Molina entstammen einer Theologie, einer Moral und einer «Mythologie», die uns zum Teil bereits fremd anmuten, wenigstens in dem «übernatürlichen» Stil, in dem sie vor uns stehen: Theologie von Erscheinungen und Offenbarungen Gottes oder des Teufels, Theologie einer «Hoffnung» und einer «Verzweiflung», die allzusehr um den Menschen kreisen; Theologie einer streng vergeltenden, sozusagen buchführenden göttlichen Gerechtigkeit; Gott, der «jede Schuld eintreibt», und dem auf der Ebene der damals üblichen «Vergeltungen» Calderóns Stück «Der Arzt seiner Ehre» entspricht und ganz all-

gemein die barocke Moral der um das erotische Verhalten der Frau kreisenden Ehre und Unehre; schließlich die Mythologie vom «satanischen» Eroberer Don Juan, die mit dem Abblitzen der männlichen «Eroberungs»-Strategie, der zunehmenden Diskreditierung des «Männlichkeitskultes» und dem Kampf der Frau um die Gleichberechtigung mit dem Mann in bezug auf die Liebe und soviel anderes mehr aus der Mode gekommen ist. Und doch sind es Themen, die den engen Zusammenhang, der im spanischen Goldenen Zeitalter zwischen der Literatur, namentlich dem Theater, und der Theologie bestanden hat, zusammenfassend veranschaulichen. Wir hätten diesen Zusammenhang auch anhand von Dramen Calderóns de la Barca darstellen können, z. B. anhand von «Das Leben ein Traum» und «Das große Welttheater», das Unamuno, bereits im 20. Jahrhundert, auf seine Weise wiederaufnehmen wird, indem er in den Menschen, die im großen Welttheater Gottes mitspielen, bloß dessen Träume sieht, die freilich wie die Hauptgestalt seiner Novelle «Niebla» oder wie der Paulus des «Aus Kleinmut verdammt» sich gegen den Schöpfer empören, weil sie nicht verdammt sein wollen, nicht sterben wollen, nicht zu sein aufhören wollen.

JOSÉ LUIS ARANGUREN

¹ Schriftstellernamen oder Pseudonym des Merzedarierpaters Gabriel Téllez (1580–1648). (Der Übersetzer gibt die Stellen aus den beiden Dramen wieder nach der Übertragung von Karl Vossler, Drei Dramen aus dem Spanischen des Tirso de Molina (Berlin 1953); Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Buch).

Übersetzt von Dr. August Berz

1908 geboren; bis 1965 Ethikprofessor an der Universität Madrid, die er infolge von Meinungsverschiedenheiten mit dem spanischen Staat verließ. Gegenwärtig ist er Gastprofessor an der Universität Santa Barbara, Kalifornien. Er veröffentlichte eine Reihe von Büchern über ethische und soziologische Probleme, so u. a.: *Ética* (1956); *Ética y Política* (1960); *El Catolicismo y el Protestantismo como formas de vida* (1960); *La comunicación humana* (1965; ins Englische, Französische, Schwedische und Holländische übersetzt; deutsche Ausgabe: *Soziologie der Kommunikation* (München 1967)); *Crisis del Catolicismo* (1969); *Memorias y esperanzas españolas* (1970); *Société in justice et révolution* (zusammen mit anderen Autoren) (Paris 1971).