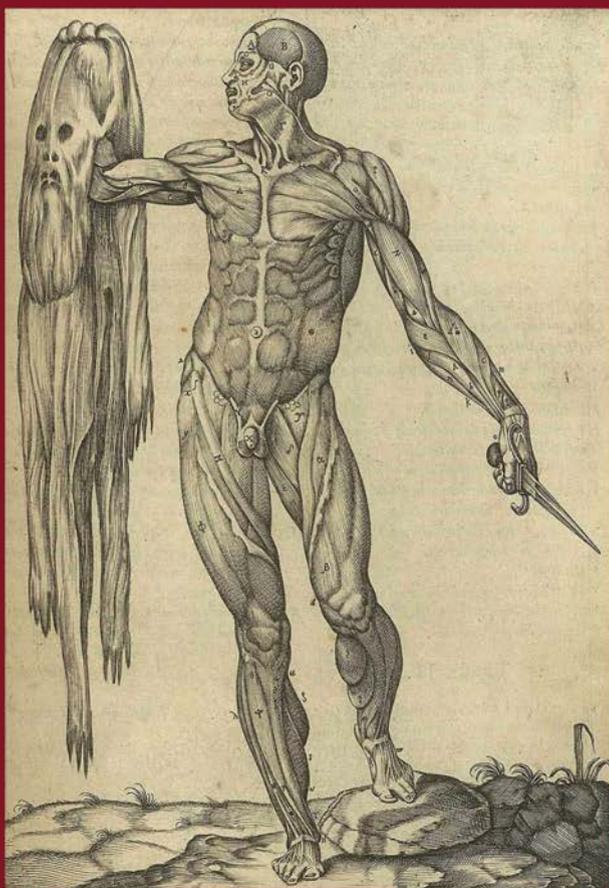


Jörg Türschmann / Matthias Hausmann (Hg.)

Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas

Vienna University Press



V&R Academic

Jörg Türschmann / Matthias Hausmann (Hg.)

Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas

Mit 7 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press



universität
wien



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8471-0231-1

ISBN 978-3-8470-0231-4 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0231-8 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Vienna University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, des Rektorats der Universität Wien und der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: »Der Mann mit der Maske«, gezeichnet von Gaspar Becerra, Kupferstich von Nicolas Béatrizet, in: Juan de Valverde de Amusco, »Anatomia del corpe humano«, Rom 1560, S. 64.
Courtesy of the US National Library of Medicine.

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, D-96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Einleitung

Matthias Hausmann / Jörg Türschmann

Einführung 9

Spanien

Wolfram Aichinger

Geburt, Inzest, Endogamie und das Monströse im Werk Calderóns 25

Helmut C. Jacobs

Die Groteske als aufklärerisches Programm in Francisco de Goyas

Capricho 4 39

Jörg Türschmann

Das allegorische Groteske in der spanischen Populärliteratur des
19. Jahrhunderts: *Pobres y ricos ó la bruja de Madrid* von Wenceslao

Ayguals de Izco (1849–1850) 89

Matei Chihaia

Der groteske Pygmalion als Provokation der vergleichenden

Literaturwissenschaft 119

Wolfram Nitsch

»¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!« Groteske Mechanik in Valle-Inclán's *Martes de*

Carnaval 137

Marlen Bidwell-Steiner

»*Mino/tauromaquia*«: Spurensuche eines Wiedergängers der spanischen

Kultur 149

Lateinamerika

Michael Rössner

»Grenzzeichen Macedonio«: Groteske und Innovation 165

Friedrich Froesch

Norah Langes exzentrische *Estimados congéneres* und die

Brindis-Event-Kultur der Avantgarde am Río de la Plata 181

Christian Wehr

Kritische Groteske im lateinamerikanischen Diktatorenroman. Miguel

Ángel Asturias: *El Señor Presidente* 203

Natascha Ueckmann

Revolutions- und Sklavereigeschichte als Groteske im Werk von Reinaldo

Arenas 219

Matthias Hausmann

Groteske Medienverquickungen in Adolfo Bioy Casares' *Dormir al sol* . . 255

Folke Gernert

Philipp II., Celestina und Tlazoteotl: groteske Körperlichkeit und

Hybridisierung in Carlos Fuentes' Roman *Terra Nostra* 281

Erik Hirsch

Manuel Mujica Lainez' *Un novelista en el Museo del Prado* als groteske

Ekphrasis 307

Einleitung

Einführung

I

Das Groteske ist in den letzten Jahren im deutschsprachigen Raum eingehend untersucht worden, wobei man insbesondere die Habilitation von Dorothea Scholl *Von den »Grottesken« zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance* (2004) und die Dissertation von Peter Fuß *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001) hervorheben muss. Neben diesen Studien unterstreicht die Neuausgabe der integralen Version von Wolfgang Kayser's Standardwerk *Das Groteske* (1957) durch Günter Oesterle im Jahr 2004, welche Bedeutung der Kategorie des Grotesken in der Ästhetik weiterhin zukommt. Dabei gilt nach wie vor, dass Kayser's bewusst auf die kunst- und literaturimmanente historische Entwicklung beschränkte Darstellung häufig Michael Bachtin's Theorie des Karnevalesken gegenüber gestellt wird, die letzterer in kulturanthropologischer Perspektive in *Rabelais und seine Welt* (1965) entwickelt.

Diese neue Aufmerksamkeit für das Groteske mag auch durch die Erfahrung der Krise bedingt sein; Wolfgang Kayser beobachtet in seiner Studie bekanntlich einen engen Zusammenhang von Krise und Groteskem, und möglicherweise besteht dieser Zusammenhang ebenso im Hinblick auf die Erforschung der ästhetischen Kategorie, da gerade in der Gegenwart, in der Phänomene der Krise allgegenwärtig scheinen, ein solch tiefgehendes Interesse am Grotesken zu konstatieren ist.

Im Hinblick auf dieses zuletzt so ausgeprägte Interesse überrascht indes, dass in der deutschen Forschung, abgesehen von gängigen Erwähnungen des *Don Quijote*, das Groteske in der spanischsprachigen Literatur bisher wenig beachtet wurde; so werden sowohl in den Studien von Scholl und Fuß als auch im umfangreichen Literaturverzeichnis, das Oesterle seiner Neuausgabe Kayser's beifügt, spanische und lateinamerikanische Texte kaum erwähnt, was in gleicher Weise für den umfassenden Überblicksartikel samt Bibliographie zum Grotesken von Elisheva Rosen, Autorin einer auf Französisch verfassten Monographie

zum Thema, im Historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* gilt (2001). Selbstverständlich mag diese Auslassung auf das jeweilige Korpus zurückgehen, das die vorgenannten Autoren genauer untersucht haben. Dennoch ist diese Lücke bedauerlich, weil gerade die spanischsprachige Literatur besonders viele aufschlussreiche Beispiele grundlegender Art wie Góngora, Quevedo oder Gracián bietet, und überdies ihre Bedeutung für das Groteske schon frühzeitig erkannt wurde. So wies bereits 1788 Karl Friedrich Flögel in seiner *Geschichte des Grotesk-Komischen* darauf hin, dass die Spanier »im Groteskekomischen alle Völker in Europa übertroffen« hätten,¹ was kurz darauf von Jean Paul aufgegriffen wurde, der den Spaniern eine besondere Begabung für das Groteske zusprach.² Diese Ansätze aus dem 18. Jahrhundert wurden indes von der neueren Forschung im deutschsprachigen Raum kaum aufgegriffen, und dies obwohl auch Kayser sein Standardwerk zum Grotesken sicher nicht zufällig im Prado in Madrid beginnen lässt. In der spanischsprachigen Forschung gibt es sicherlich eine ganze Reihe von Beiträgen zu einzelnen Autoren oder Werken,³ weniger aber im Sinne einer Übersicht über das Phänomen in der Breite seiner literaturhistorischen Dimension.⁴

Der vorliegende Band setzt sich zum Ziel, diese Lücke in der deutschsprachigen Publikationslandschaft zumindest ansatzweise zu schließen und zu ohne Zweifel notwendigen Folgearbeiten anzuregen, welche etwa die ganz aktuelle Literatur untersuchen könnten, in der sich unter anderem die Frage stellt, wie der für das Groteske stets als wesentlich erachtete Aspekt der Körperlichkeit behandelt wird, im Hinblick auf die permanent steigende Bedeutung von virtuellen Welten und Simulationen, die »echte« Körper zunehmend zu verdrängen scheinen.

1 Karl Friedrich Schögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, Leipzig 1788, S. 73.

2 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1990.

3 Vgl. u. a. Gastón Celaya, »Desahogo emocional y humor grotesco en *El Buscón* de Quevedo«, in: *Divergencias: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios* 3 (2005), S. 47–54; María A. Salgado, »La visión grotesca de la sociedad en el teatro de Miguel Ángel Asturias«, in: Eugenio Bustos Tovar (Hg.), *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca 1982, S. 579–586; Milagros Torres, »Reír de mujeres: más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido (primera parte)«, in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica*, Frankfurt/M. 1998, S. 355–369; László Vasas, »La tradición de lo grotesco en la literatura española y los esperpentos de Valle-Inclán«, in: Sándor Laczkó, László Scholz (Hg.), *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía*, Szeged 1999, S. 232–236.

4 Für die Komparatistik und Literaturanthropologie seien folgende Werke genannt: Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire*, Paris 2010; Alain Faudemay, *Le grotesque, l'humour, l'identité: vingt études transversales sur les littératures européennes: XIXe–XXe siècles*, Paris 2012; Alexander Scheidweiler, *Maler, Monstren, Muschelwerk: Wandlungen des Grotesken in Literatur und Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2009.

Im Blick zurück kann die Publikation an das Werk *The Grotesque Aesthetic in Spanish Literature. From the Golden Age to Modernism* (2009) von Paul Ilie anknüpfen, der dort eine *summa* seiner Forschungen zum Grotesken bündelt, wobei er dem vielgestaltigen Phänomen durch eine Vielzahl methodologischer Herangehensweisen Herr zu werden sucht, sich indes ganz auf Spanien konzentriert. In unserem Band soll die Literatur Lateinamerikas gleichberechtigt berücksichtigt werden, wobei der Brückenschlag von Werken aus dem spanischen *siglo de oro* hin zu Texten der lateinamerikanischen »Boom-Literatur« durch einen wichtigen Aspekt des Phänomens selbst möglich wird, weil das Groteske, hier speziell in der (neo-)barocken Tradition der spanischsprachigen Literatur, als »transhistorisches Phänomen« (Scholl) bis heute literarisch stets aufs Neue ausgehandelt wird.⁵

Generell scheint der Barock bzw. Neobarock wesentliche Verbindungslinien zum Grotesken aufzuweisen,⁶ die gerade über spanischsprachige Beispiele beleuchtet werden können, was auch in der Hinsicht eine Lücke schließt, dass weder Kayser noch Bachtin diesen Epochen weiterführende Aufmerksamkeit zollen. Das Groteske ist Teil eines kulturellen Aushandelns von Bildern, Motiven und narrativen Elementen auf der Grundlage einer überzeitlichen Barock-Konzeption, die gleichermaßen den historischen Barock und den Neobarock in den Blick nimmt.⁷ Dies kann man zudem mit Überlegungen verbinden, den Barockbegriff für Lateinamerika neu zu konturieren, wie es etwa Santiago Cevallos in seiner rezenten Dissertation *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana* (2012) vorschlägt. Cevallos betont, dass »deb[e] ser repensado [...] el Barroco«,⁸ und schlägt ein neues Konzept für den »barroco literario hispanoamericano« vor, für das er vier Kategorien vorsieht: den »Barroco dominante«, »manifiesto«, »latente« und »como manifestación«. Möglicherweise kann eine solche Neubestimmung auf die gesamte spanischsprachige Literatur ausgedehnt und um das Konzept des Grotesken ergänzt werden, das wie der

5 Scholl sieht das Groteske als para-ästhetisches Prinzip, dessen fortwährende Modernität durch Kombinationsfähigkeit, Integrationsfähigkeit und Aktualisierbarkeit gesichert ist (vgl. Dorothea Scholl, *Von den »Grottesken« zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 18).

6 Zur Beziehung zwischen Monströsem, Barock und Groteskem in der spanischen und französischen Literatur vgl. Christian Grunnagel, *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre: französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*, Heidelberg 2010, S. 101–133.

7 Vgl. dazu u. a. Severo Sarduy, »Barroco«, in: Ders., *Obra completa*, hg. von Gustavo Guerrero und François Wahl, Bd. 2, Madrid 1999, S. 1195–1262 und Samuel Arriarán, *Barroco y neobarroco en América Latina*, México D.F. 2007.

8 Santiago Cevallo, *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, Madrid 2012, S. 38.

Barock als zutiefst anti-klassisch gilt,⁹ zumal Scholl betont, dass sich »vom Lachen der Groteske« ausgehend »ein anderer Zugang zu Epochenkonzepten wie dem Barock« ergibt.¹⁰

Auch scheint die spanischsprachige Literatur für die Erforschung des Grotesken über die Bedeutung des (Neo-)Barock hinaus wichtige Spuren zu legen, da dort etwa die Erstarrung der Sprache und die Sichtbarmachung dieses Prozesses ein geläufiges Thema ist, das sich beispielsweise in Sprichwörtern äußert, die wortwörtlich genommen in Texte oder ins Theater überführt werden.¹¹ Durch die große Bedeutung der *refranes* im Spanischen sind so neben einer Kritik an erstarrter Sprache (und damit oft auch erstarrten Konventionen) vielfache groteske Effekte möglich, die speziell durch einen Medienwandel sichtbar gemacht werden – etwa wenn das Sprichwort auf die Bühne kommt.

Die Bedeutung der Medienbeziehungen für das Groteske wird ohnehin von Günter Oesterle in seiner Neuausgabe von Kaysers Werk explizit herausgestellt, wobei er darauf verweist, dass diese bisher kaum beschrieben worden sind.¹² Auf solche intermedialen Beziehungen (etwa zu Bühne und Film) wird in den folgenden Beiträgen des Öfteren eingegangen, wofür sich die spanischsprachige Literatur wiederum besonders anbietet, schließlich ist hier die Verbindung zur bildenden Kunst besonders stark, nicht zuletzt da letztere im spanischen Raum besonders viele Werke ausgebildet hat, die dem Grotesken Ausdruck verleihen, wobei Goyas *Caprichos* das wohl prominenteste Beispiel bilden.

Als Abschluss dieser kleinen *tour d'horizon* zum Grotesken kann man anmerken, dass es noch immer keine allumfassende Definition dieser so schwer fassbaren Kategorie gibt, wie Dorothea Scholl (»Es gibt keine befriedigende Definition des Grotesken, oder aber es gibt so viele Definitionen, wie es Erscheinungsformen gibt, die in irgendeiner Weise als »grotesk« bezeichnet werden können.«¹³) ebenso festhält wie Peter Fuß (»Was das Groteske ›ist‹, lässt sich nicht

9 Vgl. dazu die vielfältigen Überlegungen zu einem zyklischen Barockverständnis, pointiert formuliert etwa von Irlemar Chiampi: »el barroco como una forma que resurge, no importa cuándo ni dónde, para negar el espíritu clásico« (*Barroco y modernidad*, México D.F. 2000, S. 11).

10 Scholl, *Von den »Grottesken« zum Grotesken*, S. 583.

11 Diese Tendenz, groteske Effekte durch ein allzu wörtliches Verständnis von Ausdrücken zu erzielen, kann man auch am aktuellen spanischen Film erkennen: Álex de la Iglesia etwa, einer der wichtigsten Vertreter einer grotesken Ästhetik im Kino, beginnt sein Schaffen mit dem Kurzfilm *Mirindas asesinas* (1991), in dem eine skurrile Mordserie daran ihren Ausgang nimmt, dass der Mörder jegliche Aussage wortwörtlich auffasst.

12 Vgl. die programmatisch betitelte Einführung von Günter Oesterle zur Neuausgabe Kaysers: »Zur Intermedialität des Grotesken« (in: Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, hg. von Günter Oesterle, Tübingen 2004, S. VII–LII, insbesondere die Seiten XIX und XX).

13 Scholl, *Von den »Grottesken« zum Grotesken*, S. 585.

sagen. [...] Eine definite Definition des Grotesken ist [...] unmöglich.«¹⁴). Nach wie vor sind hier mithin theoretische Desiderata zu erkennen. Umso wichtiger scheint daher die Analyse konkreter Fallbeispiele, wie sie die Beiträge dieses Bandes unternehmen, die Werke aus Spanien wie aus Hispanoamerika vom *siglo de oro* bis in die 1980er Jahre in den Blick nehmen und chronologisch angeordnet sind, um Entwicklungen innerhalb des jeweiligen Raums nachvollziehen zu können.

II

Zum Auftakt der 13 Fallstudien und zu Beginn des Teils zum Grotesken in der spanischen Literatur widmet WOLFRAM AICHINGER seinen Beitrag einer Motivsuche in den Theaterstücken von Calderón de la Barca aus dem 17. Jahrhundert: der Geburt eines Kindes, das aus einer inzestuösen Beziehung hervorgegangen ist. Die Wendung ins Groteske findet sich hier in mehrfacher Hinsicht, denn dem Neugeborenen mangelt es an gesellschaftlicher Legitimität. Wie um diesen Makel zu kompensieren, greift Calderón auf ein Bildinventar des Monströsen zurück, dämonisiert die neue Kreatur oder denunziert die mütterliche Leibeshöhle als Höllenschlund. Weil die junge Generation nicht anerkannt wird, hat sie schließlich eine ambivalente Position im Umfeld des Herrscherhauses. Aichinger zeichnet die Parallelen nach zwischen den Protagonisten aus der griechischen Götterwelt, die Calderón in seinen Stücken in Szene setzt, und den zeitgenössischen Akteuren aus dem Hause Habsburg. In diesem Zusammenhang weist er auf eine Suprematie des spanischen Barocktheater gegenüber dem Theater der französischen Klassik hin.

HELMUT C. JACOBS setzt sich mit Goyas *Caprichos* auseinander und geht von dem erstaunlichen Befund aus, dass noch keine der insgesamt 80 Radierungen systematisch unter dem Aspekt des Grotesken analysiert worden ist, obgleich der Zyklus seit der Romantik fortwährend als grotesk bezeichnet wird. Jacobs nimmt nun eine solche gezielte Analyse für das *Capricho 4 (El de la rollona)* vor, das schon aufgrund seiner Struktur und Proportionen geradezu als strukturelle Groteske erscheint. Er kann dabei auf eindrucksvolles Quellenmaterial zurückgreifen, das er im Rahmen eines groß angelegten Forschungsprojekts zu Goya zusammengetragen hat und das es ihm erlaubt, bisher nicht erkannte

14 Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar 2001, S. 13. Vgl. dazu auch das ähnliche Fazit von Elisheva Rosen: »In der Tat fehlt bis heute eine wirklich maßgebende Definition des Begriffs, was zweifelsohne auch daran liegt, daß das Groteske auf einem Prinzip aktiver Schöpfung beruht und sich nicht auf eine Formel festlegen läßt.« (Elisheva Rosen, »Grotesk«, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 880).

Bedeutungsnuancen aufzudecken und so eine Gesamtdeutung dieses Blattes zu erzielen, die bislang ein Desiderat der Forschung dargestellt hat. Dafür sind die handschriftlichen Kommentare, die von Zeitgenossen verfasst wurden und die früheste Rezeption der überaus anspielungsreichen *Caprichos* darstellen, ein erster Orientierungspunkt, der durch die genaue Entschlüsselung der vier Amulette auf der Radierung ergänzt wird; gerade letztere haben bis heute maßgeblich zu vielen Fehleinschätzungen des Blattes beigetragen, die Jacobs mit seiner Analyse endgültig ausräumen will. Man muss den Amulettgürtel, den der in Kinderkleider gesteckte Erwachsene im Zentrum des Bildes trägt und an dem u. a. eine Dachspfole und ein Glöckchen hängen, als Element des Kampfs gegen den Aberglauben ansehen. Dieser Kampf ist bei Goya organisch eingebettet in eine beißende Adelssatire und eine scharfe Polemik gegen überkommene pädagogische Konzepte, welche in Zusammenhang mit der in Spanien seit den 1780er Jahren virulenten Diskussion um die richtige Erziehungsmethoden zu sehen ist, wie sie nahezu zeitgleich auch in Moratíns Drama *El sí de las niñas* zu beobachten ist. So erweist sich *Capricho 4*, unzweifelhaft eine der komplexesten Radierungen der Sammlung, als unter dem Zeichen des Grotesken realisiertes Blatt mit dezidiert aufklärerischer Zielsetzung.

JÖRG TÜRSCHMANN widmet sich dem Roman *Pobres y ricos ó la bruja de Madrid* (1849/1850) des Autors, Journalisten, Verlegers und Politikers Wenceslao Ayguals de Izco. Wie in vielen anderen seiner Werke stellt Ayguals eine weibliche Figur in den Mittelpunkt, deren seelische Reinheit auf groteske Weise mit der Misere kontrastiert, in der sie leben muss. Im Fall von *Pobres y ricos* begründet der Anachronismus der Protagonistin in mehrfacher Hinsicht eine allegorische Funktion: Die Hexe, für die im Spanischen auch der Ausdruck *hechicera* existiert, steht – in einer Übertragung der Etymologie des deutschen Wortes, die Peter Fuß in seinem Buch über das Groteske hinsichtlich der Beziehung zwischen »Hexe« und »Hecke« als Grenze zwischen Natur und Kultur erörtert – für die Schwelle zwischen Zivilisation und Barbarei. Darüber hinaus verkörpert die Hexe die Undurchschaubarkeit der umfangreichen Geschichte, die in den zahlreichen Strängen erzählt wird. Ayguals setzt mit dem Schrecken, den das verstümmelte Gesicht der *Bruja* hervorruft, auf die Neugier seiner Leserschaft, um einmal mehr dem immensen Publikumserfolg von *Les mystères de Paris* (1842/1843) seines französischen Vorbilds Eugène Sue nachzueifern und im Sinne des philanthropischen Paternalismus christliche Nächstenliebe zu predigen. Die Darstellung der sozialen Extreme auf engstem und unübersichtlichem Raum, die aus Verstädterung und Industrialisierung herrühren, gerät zu einem Spektakel, dessen grotesker Charakter sich in einer mäandernden Erzählstruktur niederschlägt. Der zelebrierte Manichäismus von Gut und Böse ist Ausdruck einer politischen Ambivalenz, der zufolge Kunst und Kommerz keinen Gegensatz bilden, und einer widersprüchlichen Position in der Literatur-

geschichte, die Ayguals einerseits am Anfang des realistischen Romans sowie als Vorläufer von Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*) und Leopoldo Alas alias Clarín (*La Regenta*), andererseits als Vertreter einer international gängigen Schauerromantik sieht.

MATEI CHIHAIA wendet sich dem Grotesken als »kultureller Figur« im Feld der Intermedialität zu, die Oesterle im Vorwort zu Kaysers Groteske-Buch im Sinn einer zu den Grenzen der Künste quer gelagerten »Kombination heterogener Elemente« in den Blick nimmt. Er möchte Jacinto Graus avantgardistisches Theaterstück *El Señor de Pigmalión* (1921) weder in der »intertextuelle[n] Tradition unterschiedlicher Mythenstoffe« (S. 126) noch in der Theatergeschichte der Avantgarde analysieren, sondern hinsichtlich der Differenz, die sich zwischen den involvierten Medien im Laufe der Aufführungsgeschichte aufspannt. Im Fall von Graus Theaterstück sind diese Medien das Theater und das Kino, deren Differenz durch die Puppen in Szene gesetzt werden, die statt der Schauspieler auftreten und durch ihre Lebensechtheit in die wirkliche Welt hinüber zu wandeln scheinen: »In diesem Zusammenhang erscheinen die sprechenden Puppen als die utopische Weiterentwicklung eines bestehenden Mediums, des Marionettentheaters, mit Hilfe des neuen Mediums Kino« (S. 128). Chihaiia berücksichtigt im Zuge dieser Argumentation eine Vielzahl heterogener Kontexte, darunter das spanische Barocktheater, Goyas *Capricho 43* (*El sueño de la razón produce monstruos*), Charlie Chaplin und die US-amerikanischen Freak-Shows. Die »Revolt der Geschöpfe«, ihre »Infiltration« in die Wirklichkeit, stützt sich »weder auf die Metalepse noch die Allegorie, sondern die Antonomasie und die theatralische Typisierung«. Diese Kreaturen, die die Praxis der Verkörperung reflektieren, sind durch die Heterogenität ihrer Bezüge groteske intermediale Körper, versagen sich jenseits von Gattung und Motiv ihrer Einbettung in ein homogenes philologisches Korpus, wie es die vergleichende Literaturwissenschaft untersucht, und gerinnen zum »Konvergenzpunkt kultureller Praxis«, für den sich die Kulturwissenschaft interessiert.

Praktisch zeitgleich mit Graus Text entsteht mit Valle-Incláns *Luces de Bohemia* (1920) einer der emblematischen Texte des Grotesken in Spanien. Die Bestimmung des *esperpento* als »una deformación grotesca de la civilización europea« trifft aber mehr noch als auf dieses berühmte Stück auf die Trilogie *Martes de carnaval* (1930) zu, wie WOLFRAM NITSCH herausarbeitet. Nitsch stellt den zweiten Einakter der Trilogie, den *Esperpento de los cuernos de Don Friolera* ins Zentrum seiner Betrachtungen, in dem Valle-Inclán groteske Komik und grausiges Geschehen besonders prägnant verbindet. Auf ein Puppenspiel um einen Ehrenhändel im Prolog folgt eine Schauerposse in Prosa, die wiederum um den Verlust der Ehre dreht, wobei sich nicht nur das Thema wiederholt, sondern sich auch deren Handlungsträger annähern, da die Schauspieler ähnlich marionettenhaft agieren wie die Puppen zuvor. So führen auf tragischen Ver-

wechslungen beruhende Gewalttaten nicht zur traditionellen Rührung (die im Stück durch die Lektüre eines Fortsetzungsromans als Gegenfolie aufscheint), sondern erzeugen groteske Komik. Mit dieser verzerrten Tragik verweist Valle-Inclán auch auf die Sonderentwicklung Spaniens im 20. Jahrhundert, wobei die außerliterarischen Referenzen in den beiden anderen Stücken von *Martes de carnaval* mehr in den Vordergrund treten, in denen das Spanien Primo de Riveras schließlich wirkt »wie ein grotesker Operettenstaat irgendwo in der Neuen Welt, wo Valle-Inclán mit *Tirano Banderas* (1926) zum Wegbereiter des Diktatorenromans wurde« (S. 147), einer Gattung, deren groteskem Potential sich in diesem Band Christian Wehr mit seinem Beitrag zu Asturias widmet.

Im letzten Beitrag zur spanischen Literatur konzentriert sich MARLEN BIDWELL-STEINER wie zuvor Wolfram Aichinger auf das Motiv des Inzests. Der an Goyas *El gran buco* erinnernde Mäusezüchter Muecas aus Luis Martín Santos' Roman *Tiempo de silencio* (1961), der in »*chabolas*, den Wohnhöhlen des Lumpenproletariats am Madrider Stadtrand« (S. 152) wohnt, vergeht sich an seiner Tochter, die nach einer Abtreibung stirbt. Diese Gewalttaten und auch eine Vergewaltigung, für die die Hauptfigur Pedro verantwortlich ist, finden an Orten statt, die als Höhlen charakterisiert sind. Das Monströse ist in diesem Roman auch mit Ortega y Gasset gegenwärtig, dessen Philosophie für die Anhänger der 1914er-Generation und für Pedro indirekt durch seine phänomenologisch anmutenden Überlegungen zum paternalistischen Vorbild wurde und wird. Schließlich sieht Bidwell-Steiner den Roman in der Tradition der grotesken Züge von Graciáns *Criticón* und vergleicht den in beiden Werken mit Bezug auf Hieronymus Bosch indizierten Charakter des Disparaten hinsichtlich der Unüberschaubarkeit urbanen Lebens. In *Tiempo de silencio* macht der Autor die Stadt wegen ihrer Vielgestaltigkeit zum Minotaurus, zeigt aber, anders als Gracián oder auch Borges in *Casa de Asterión* oder Cortázar in *Los reyes*, für den Protagonisten keine Versöhnung der Gegensätze zwischen Mensch und Tier bzw. Mensch und Maschine auf.

Mit dem Beitrag von MICHAEL RÖSSNER wendet sich der Band dem Grotesken in Lateinamerika zu. Rössner geht in seinen Überlegungen von den Thesen Peter Fuß' aus und erprobt diese am großen Vorbild vieler argentinischer Autoren Macedonio Fernández. Dieser verfolgt von Anfang an den Versuch, eine Metaphysik zu schaffen, die die Grenzen des üblichen Denkens sprengt und, im Sinne Fuß', stabile Dichotomien in Ambiguität und Ambivalenz überführt. Rössner zeichnet dies zunächst an den beiden kurzen *cuentos* »El Zapallo que se hizo cosmos« und »Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día« nach, die – wie viele Texte von Macedonios gelehrigem Schüler Borges – das Thema der konkreten Erfahrung der Unendlichkeit durchspielen, indes in einem deutlich weniger nüchternen Stil als bei Borges. In der ersten Erzählung findet sich das Groteske nicht nur auf der Ebene der *histoire*, mit

einem in unglaublichem Tempo wachsenden Kürbis, sondern vor allem auch auf der des *discours*, indem sich eine chimärische Vermischung der Textsorten ergibt, die generell typisch für das Werk von Macedonio ist und nach Fuß' Kategorien als Liquidierung von Ordnungsmustern beschrieben werden kann. In einem weiteren Schritt wendet sich Rössner dem »Doppelroman« *Adriana Buenos Aires* und *Museo de la Novela de la Eterna* zu, in denen die Kategorien des Grotesken ihre konsequenteste Realisierung in Macedonios Werk finden. Dies wird etwa am Verfahren der Verkehrung deutlich, die in *Museo de la Novela de la Eterna* die Hierarchie zwischen Haupttext und Paratexten betrifft, da nicht weniger als 56 Prologe dem nur knapp 20 Kapiteln umfassenden Roman vorausgehen, in dem im Übrigen keinerlei durchgängige Handlung zu finden ist, sondern vielmehr Leser und Autor fortwährend miteinander im Gespräch stehen und im Gefolge dieses paradoxalen Erzählens die Grenzen zwischen den diegetischen Ebenen verschwimmen. So kann man in Macedonios Werk verschiedene groteske Verfahren erkennen, die insbesondere auf der Ebene des *discours* derart ausgeprägt sind, »dass hier eine Liquidation kultureller Formationen ihren Anfang nimmt, die – direkt oder über die Vermittlung von Borges – das, was wir heute *faute de mieux* postmoderne Literatur nennen, maßgeblich beeinflusst hat« (S. 178).

FRIEDRICH FROSCH geht dagegen von klassischen Definitionen des Grotesken aus und wendet diese auf eine Textform an, die nur selten im Fokus der literaturwissenschaftlichen Forschung steht: die Tischrede. Norah Lange, die »Muse des Ultraísmo«, verfasste in einer Art Lebensprojekt von 1934 bis 1964 eine Vielzahl solcher Reden, die schließlich unter dem Titel *Estimados congéneres* publiziert wurden. Frosch erläutert zunächst den spezifischen kulturhistorischen Kontext, in dem diese so genannten *brindis* im Buenos Aires der Avantgarde entstanden, und wendet sich dann den skurrilen Reden selbst zu, die ihre – oft große – Unterhaltsamkeit aus dem gezielten Bruch der Konventionen ziehen. Lange erweist sich als Meisterin grotesker Beschreibungen, in der sie Biographisches, Psychisches und Physisches verquickt, und so Miniaturen entwirft, in denen man einen Widerhall der grotesken Porträts eines Torres Villarroel erkennen mag, wobei diese indes für Lange keine Herabsetzung des Porträtierten implizieren, sondern vielmehr eine bewusste Persiflage der seit der Antike etablierten Gattung der Lobrede. Dabei kann man eine doppelte Verbindung zu Bachtin erkennen, da der Porträtierte nicht verspottet wird, sondern Teil der Lachenden ist, so dass sich gewissermaßen eine »Bachtin'schen Narrengesellschaft [bildet], die sich kollektiv über Konventionen einer banalen Spießbürgermentalität amüsiert« (S. 193). Zudem tritt in den Reden immer wieder ein Kennzeichen des karnevalesken Grotesken im Sinne Bachtins auf, nämlich eine Verbindung exzessiver Körperlichkeit mit einem spielerischen-provozierenden Normenbruch. Da Lange auch keineswegs mit Kritik an Autoritäten geizt, sieht Frosch vielfache Belege, dass sie

»intuitiv im Geiste ihres geographischen Antipoden und Zeitgenossen Bachtin dachte, handelte, schrieb und sprach« (S. 201).

Mit dem Diktatorenroman wendet sich CHRISTIAN WEHR einer deutlich ernsteren, und für Lateinamerika höchst bedeutsamen, Gattung zu, wobei er zunächst das dessen Genese erklärende historische *apriori* des *caudillismo* beschreibt, da er mit seiner Analyse eine verbreitete Lesart korrigieren will. Wehr führt die grotesken Tendenzen im Diktatorenroman weniger – wie es sonst häufig erfolgt – auf traumatische historische Erfahrungen zurück, sondern richtet sein Augenmerk vielmehr auf machtanalytische Fragestellungen, wodurch das Groteske als transgressives Darstellungsverfahren gedeutet werden kann, welches das irrationale Wesen des *caudillismo* selbst reflektiert, der als politische Spielart des für Lateinamerika so wichtigen »messianischen Überschusses« gelesen werden kann. Die lateinamerikanischen Diktatoren werden oft als böse Götter stilisiert, wobei gerade das Groteske als Stilmittel für ihre Darstellung zwischen Heilsgeschichte und Verdammung dient. Als Beispiel für seine These dient Wehr Asturias' *El Señor Presidente*, in welchem die schon im gattungsprägenden *El matadero* vorhandene Tendenz zur blutigen Groteske bis zur surrealistischen Verfremdung gesteigert wird, was auf Verfahren des magischen Realismus verweist, die in *Hombres de Maíz* noch stärker zutage treten werden. Wehr konzentriert sich in seiner Lektüre auf heilsgeschichtliche Bezüge, die schon durch den zentralen Schauplatz der Handlung, die Pforte der Kathedrale, in den Vordergrund treten. Man findet sich vor einer grotesk-paradoxen Heiligung der Tyrannei, die sich insbesondere in der Rolle des Diktators, der hier interessanterweise kaum je direkt in Erscheinung tritt, als böser Gott manifestiert. Diesem Weg Asturias werden weitere lateinamerikanische Diktatorenromane folgen, wie etwa Gabriel García Márquez, der in *El otoño del patriarca* (1975) ebenfalls den Messianismus des titelgebenden Herrschers mit einer Semantik des Bösen grotesk durchkreuzt.

NATASCHA UECKMANN analysiert in zwei Romanen von Reinaldo Arenas ebenfalls Machtstrukturen, nämlich auf Kuba zu Zeiten der Sklavenhaltergesellschaft und des Castrismus. *El mundo alucinante* (1969) und *La Loma del ángel* (1987) sowie Arenas' Autobiographie *Antes que anochezca* (1992) sind das Ergebnis einer »reescritura bereits vorhandener Texte«, deren grotesker Charakter und Respektlosigkeit gegenüber dem kulturellen Ansehen der adaptierten Originale von den Zweifeln zeugt, die Arenas gegenüber der Aufklärung, deren Konzept eines autonomen Subjekts und eines sinngeprägten Geschichtsprozesses hegt. Der hybride Status, den *El mundo alucinante* auszeichnet, geht auf die doppeldeutige Klassifizierung der Lebensgeschichte des Fray Servando zurück, die sich in Arenas' Fassung als »eine revolutionäre Mönchs-Biographie und eine postrevolutionäre fiktive Autobiographie« präsentiert. Der Autor plädiert für Mündlichkeit und Leiblichkeit und schreibt gegen die Behauptung

einer Sinnstiftung durch die schriftlich niedergelegte Historiografie an. Auf diese Weise ist der Roman Ausdruck des Grotesken zweiter Potenz, weil es, mit Bachtin als karnevaesk gefasst, selbst in Frage gestellt wird – in den zitierten Worten von Sabine Schlickers: »una parodia de esta visión carnalesca«. Die groteske Leiblichkeit verkörpert die Schlüsselfigur des in einer Höhle wohnenden Riesen Borunda, »ein schwabbeliges Fleischgebirge«. Er reiht sich, wenn auch in anderem Kontext, in eine Reihe von Episoden über Körperwucherungen ein, die verdeutlichen, »dass es in *El mundo alucinante* zumeist um den ambivalenten maskulinen Körper geht, der entweder potenter Phallus oder gequälter Leib ist« (S. 234). Arenas feiert letztlich trotz aller geschilderten Widerwärtigkeiten das Komödiantische im Moment der Verzweiflung. Er verzichtet zwar auf Utopien und Ideale, doch inszeniert er die Vorzüge einer permanenten Revolution. In *La Loma del ángel*, der Transformation des kubanischen Literaturdenkmals *Cecilia Valdés o La Loma del ángel* (1839/1882) wird der Anspruch des Originals, die Realität wiederzugeben, konterkariert durch die ökonomische Rationalisierung und das Optimierungsbestreben, welche die Figur der Isabel an den Tag legt, die sogar noch die Todesarten der Sklaven in ihr Kalkül einbezieht. Es entsteht dadurch auch auf der Ebene der Figurencharakterisierung der Eindruck von Oberflächlichkeit, der beim Lesen keine Empathie zulässt.

Während Rössner mit Macedonio Fernández ein wesentliches Vorbild von Jorge Luis Borges behandelt, setzt sich MATTHIAS HAUSMANN mit dessen wichtigstem Freund und häufigem Co-Autor Adolfo Bioy Casares auseinander und zeigt auf, wie sich in dessen Werk die vielgestaltigen hybriden Figuren der *histoire*-Ebene mitunter auf der *discours*-Ebene in einer ebenso hybriden filmischen Schreibweise spiegeln, durch die Bioy auf die Herausforderung der Literatur durch den Film reagiert. Am Beispiel des bislang nur wenig untersuchten Romans *Dormir al sol*, in dem es zu einer Kreuzung von Hunden und Menschen kommt, weist Hausmann nach, wie sich die für das Groteske wichtige Form des Karnevals nicht nur innerhalb der Fabel, sondern auch im Hinblick auf verfremdet eingebaute Intertexte zeigt, wobei sich letztere Dimension auf den Film ausdehnen lässt, was zu stark filmisch geprägten Szenen führt. In vergleichbarer Weise wie Matei Chihaiia analysiert Hausmann das Potential intermedialer Bezüge zur Erzeugung des Grotesken und diskutiert die auftretenden Spiegelungen im Kontext der kürzlich erstellten Systematisierung paradoxaler Erzählverfahren durch eine von Klaus Meyer-Minnemann geleitete Forschergruppe. Im Anschluss an die skizzierten Phänomene wird auch über eine Einordnung Bioys in den Neobarock reflektiert und die Frage aufgeworfen, ob nicht gerade durch die grotesken Elemente kritisches Potential im Hinblick auf die außerliterarische Welt aufscheint, das man bisher eher selten mit dem Schaffen dieses argentinischen Autors verbunden hat.

FOLKE GERNERT beschäftigt sich mit *Terra Nostra* von Carlos Fuentes (1975),

einem Text, der bis dato noch nicht unter Rekurs auf das Groteske als dominanter Analysekategorie betrachtet worden ist, was erstaunen kann, da in diesem monumentalen Roman Aspekte der Körperlichkeit und der Hybridisierung zentralen Raum einnehmen, worauf Gernerts Lektüre fußt, die den Text als kritische Groteske auslegt, »die durch einen alternativen Geschichtsentwurf eine Identitätsformel entwickelt, die das Prinzip des *mestizaje* als grotesk-chimärenhafte Vermischung präsentiert« (S. 283). Der mexikanische Autor setzt Mittel der Groteske auf vielfältige Weise ein und kritisiert mit diesen das Aztekenreich, vor allem aber die spanische Habsburgermonarchie, etwa indem er der Leibfeindlichkeit der letzteren, die nach Fuentes' Verständnis in Philipp II. einen Höhepunkt findet, den explizit beschriebenen körperlichen Verfall von *El Señor* gegenüberstellt, einer Kompositgestalt, die in erster Linie auf eben jenen Philipp II. verweist. Eine besondere Rolle kommt der Figur der Celestina zu, die in den verwickelten Erzählsträngen in verschiedenen Erscheinungsformen auftritt, wobei sie stets durch ihre tätowierten Lippen zu erkennen ist; die im zweiten Romanteil auftretende *Señora de la mariposas*, eine ähnliche Kompositgestalt wie der oben geschilderte König, trägt auch diese tätowierten Lippen, es bleibt aber unentscheidbar, ob sie der Neuen oder der Alten Welt zuzuordnen ist, wodurch sie bewusst zwischen spanischer Literatur und indigener Mythologie schwebt. Gerade über diese Figur finden Elemente des indigenen Glaubens, etwa der Göttin Tlazoteotl, in den Roman Eingang, deren Bedeutung für eine genuin lateinamerikanische Ausprägung des Grotesken wohl von besonderer Bedeutung sind und ein Desiderat für künftige Forschungen darstellen, die unter anderem die Verbindung des »real maravilloso« mit dem Grotesken näher profilieren könnten.

Den Abschluss der Fallstudien bildet der Beitrag von ERIK HIRSCH, womit sich zugleich eine Klammer schließt, denn dieser kehrt mit seinen Überlegungen zu Manuel Mujica Lainez nach Spanien, und genauer in den Prado zurück, einen Ort, der, wie oben erwähnt, schon für Kayser emblematisch für das Groteske war. Hirsch geht im Erzählband *Un novelista en el Museo del Prado* dem vielgestaltigen Phänomen der »grotesken Ekphrasis« nach, das Mujica Lainez, seines Zeichens nicht nur Autor, sondern auch langjähriger Kunstkritiker und Museumsmitarbeiter, in seinem zwölf Texte umfassenden Band von 1984 ausarbeitet. Des Nachts verlassen die Figuren die Kunstwerke des Prado und kommen zu – meist humorvoll gestalteten – Treffen und Unterhaltungen zusammen, mit denen Mujica Lainez die Fantasie der bildenden Künstler fortführt. Dabei werden etwa 50 Künstler mit mehr als 100 Kunstwerken namentlich genannt, wobei von einem großen Teil der Werke, und speziell der auf ihnen dargestellten Figuren, pointierte Bildbeschreibungen geliefert werden. Die literarische Wiedergabe von Werken der bildenden Kunst wird somit zum Inhalt eines gesamten Textes, weshalb Hirsch den Blick auf die Besonderheiten der Ekphrasis beim argentinischen Autor lenkt. Dieser verbindet eine Dekomposition der allen Kunstkennern geläufigen Ordnung

der Bilder mit einer Rekombination, von der der im Titel genannte »novelista«, der in vielerlei Hinsicht ein *alter ego* seines Autor ist, berichtet, wobei Hirsch dieses Verfahren nach den Überlegungen zum Grotesken von Peter Fuß analysiert, dessen Thesen ihn, wie zuvor schon Michael Rössner, bei seiner Analyse leiten. Zur Erzeugung der grotesken Dimension sind im Erzählband des Argentiniers vor allem zwei Vermischungen entscheidend: die von Hohem und Niederem, da sich Figuren der Hochkultur über banale Dinge austauschen, sowie die verschiedener Zeitebenen, da die Figuren mit Widerparten aus anderen, früheren oder späteren, Gemälden zusammentreffen und zudem über die Museumsbesucher auch mit der aktuellen Gegenwart konfrontiert werden, da »Mujica Lainez' Spiel zu einem Gutteil auf der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ruht« (S. 326).

Vor einigen Jahren setzte sich Titus Heydenreich mit *Un novelista en el Museo del Prado* auseinander und fokussierte dabei die durch die Malerei angeregten Phänomene der Immersion und Infiltration.¹⁵ Dies sei hier erwähnt, da sich Titus Heydenreich am vorliegenden Band beteiligen wollte und zwar wiederum mit der Analyse eines Textes, in dem Kunstwerke von Spaniens wichtigstem Museum lebendig werden, nämlich Albertis *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956). Der geplante Aufsatz mit dem Arbeitstitel »Dem Gabriel verschlägt's die Sprache. Der Prado im Blick Rafael Albertis«, der den Sammelband ohne Zweifel auf höchst gewinnbringende Weise bereichert hätte, konnte aufgrund des Todes von Titus Heydenreich nicht mehr beendet werden.

Der Band geht auf eine Tagung zurück, die im Dezember 2012 an der Universität Wien stattfand. Als Herausgeber danken wir herzlich allen Referentinnen und Referenten für ihre gedankenreichen Vorträge und die angeregten Diskussionen, die sich an diese anschlossen, sowie insbesondere für die Mühe, mit der sie ihre Gedanken zu Papier gebracht haben. Die Einrichtung der Druckvorlage ist das Verdienst von Alexandra Paar und Ruth Steindl, deren Überführung in das fertige Buch das der kompetenten und engagierten Mitarbeiter der Vienna University Press, denen ebenfalls unser Dank gilt.

Ganz besonders möchten wir der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien danken, die Tagung und Drucklegung der Beiträge gefördert hat, sowie dem Rektorat der Universität Wien und der Österreichischen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Unterstützung bei der Veröffentlichung des vorliegenden Bandes.

Wien im Februar 2016,
Matthias Hausmann und Jörg Türschmann

15 Titus Heydenreich, »*Un novelista en el Museo del Prado* (1984). Madrids Kunstschatze im Blick des Argentiniers Manuel Mujica Lainez«, in: Birgit Tappert, Willi Jung (Hg.), *Heitere Mimesis*, Tübingen 2003, S. 789–803.

Spanien

Geburt, Inzest, Endogamie und das Monströse im Werk Calderóns

1. »nace la noche«

Calderón phantasiert immer wieder von Gefangenen, die an Toren, Eingängen, Ketten rütteln, angezogen von der Musik der Welt, die auf der anderen Seite erklingt; die aus Türmen, Gefängnissen, Höhlen ans Licht kommen, geblendet von der Schönheit des Himmels, der Sonne, der Blumen oder des Menschen, der in dem Moment von Felsen und Pferd in ihr Schicksal stürzt.¹ Segismundo tritt so in den Blick der moskovitischen Edeldame Rosaura, die im Jünglingsgewand ihre verlorene Ehre wiedererlangen will. Staunenswert ist es, wie Rosauras Verse allmählich und im Näherkommen des Beobachters die Vision eines Kerkers, einer Tür, eines »lebendigen Kadavers« schließlich, der in Ketten liegt, freigeben und ins Licht der furchtsamen Abenddämmerung stellen.

ROSAURA ¿Quién ha visto sucesos tan extraños?
Mas, si la vista no padece engaños
que hace la fantasía,
a la medrosa luz que aún tiene el día
me parece que veo
un edificio
[...]
Rústico nace entre desnudas peñas
un palacio tan breve
que el sol apenas a mirar se atreve.

1 Die Studie entstand im Rahmen des Projekts »Geheimnisse und Geheimhaltung in Calderóns Komödien und im Habsburg-Spanien«; mit einer kritischen Ausgabe von *El secreto a voces* (*Das laute Geheimnis*) von Don Pedro Calderón de la Barca (Fördergeber: Wissenschaftsfonds FWF, Projektnummer: P 24903-G23 und Jubiläumsfonds der ÖNB, Projektnummer: 14725), geleitet von Wolfram Aichinger.

[...]
 La puerta,
 mejor diré funesta boca, abierta
 está, y desde su centro
 nace la noche, pues la engendra dentro²

Als Geburt der Nacht erscheint schließlich Segismundo: »vivo cadáver«, »en traje de fiera«, »esqueleto vivo«, »animado muerto«, »monstruo de su laberinto« (Calderón, *La vida*, S. 89–90, V. 94, 96, 201, 202, 140).

Segismundo ist nicht der einzige, der so oder ähnlich ein zweites Mal geboren wird. Blanca de los Ríos und Don Cruickshank³ haben mehr als ein Dutzend Segismundos aufgespürt: Semíramis etwa ist eingeschlossen im geheimen Tempelbezirk des Sehers Tiresias. Heraclio und Leonido (*En la vida todo es verdad y todo mentira*) wachsen in einer Gebirgswildnis auf, bevor sie an den Hof kommen. Irene ist Gefangene ihres Vaters, des Königs Polemón in *Las cadenas del demonio*. Auch die Unglückskinder der Mythologie treten aus Höhlen und Grotten auf die Bühne. Sie wurden fern der Gesellschaft der Menschen aufgezogen, um dem Unglück der Liebe und eines geweissagten Schicksals zu entrinnen: Achill, Sohn der Tethys in *El monstruo de los jardines*, Adonis in *La púrpura de la rosa*; Narziss in *Eco y Narciso*, Climene in *Apolo y Climene*.

Zu den Motiven der Höhle, der Gefangenschaft, der Erziehung in wilder Natur und der »zweiten Geburt« gehört die Klage über den Stern, der unheilvoll über der Geburt aufging. Mal ist es der Erzieher, der berichtet, mal sind es die Hauptfiguren selbst. In *La vida es sueño* ist es der König und Vater Basilio, der Vergangenes wachruft und dabei die dunklen Träume der Mutter und ihre Vision der Unglücksstunde, in der Welt und Kosmos wie von einem Fieberanfall erfasst werden, die Sonne blutgetränkt, in Wahnsinn rasend mit dem Mond in Zweikampf tritt, der Himmel sich verfinstert, Mauern erzittern, Steine aus den Wolken regnen, Blut in den Flüssen rinnt. Geboren wird eine menschliche »Viper«, die im Geborenwerden die Eingeweide der Mutter zerreißt und sich damit in seinem ersten Handeln als Mensch gebärdet:

[...] el delito mayor
 del hombre es haber nacido. (Calderón, *La vida*, S. 91, V. 111–112)

Der Erzieher und Kerkermeister Clotaldo zögert nicht, Segismundos Isolation von der Welt und Gefängnis zu rechtfertigen, indem er darauf verweist.

2 Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, hg. v. Ciriaco Morón, Madrid 1991, S. 87–88, V. 49–72.

3 Blanca de los Ríos de Lampérez, »*La vida es sueño*« y los diez Segismundos de Calderón, Madrid 1926, S. 18–26. Don William Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, Cambridge et al. 2009, S. 35, S. 51–52.

Si sabes que tus desdichas,
 Segismundo, son tan grandes,
 que antes de nacer moriste [...]
 ¿por qué blasonas? (Calderón, *La vida*, S. 98, V. 319–327)

2. Clorilene

Die angelsächsische und französische Calderón-Forschung wagt mehr als die spanische und sieht daher mehr als diese, so eine merkwürdige Homonymie, die in den meisten Editionen von *La vida es sueño* übersehen oder missmutig für bedeutungslos erklärt wird. Es geht um den Namen Clorilene.⁴ Clorilene heißt die Königin, die Gemahlin Basilius und Mutter Segismundos. Nur als Erinnerungsbild ist sie auf der Bühne präsent, da sie wie ausgeführt die Entbindung des Prinzen nicht überlebt. Clorilene wird nun aber im selben Akt auch als Name der Mutter von Estrella genannt, auch sie ist nicht mehr unter den Lebenden.

Estrella ist die Nichte des Königs Basilio, sie ist wie ihr Cousin Astolfo an den Hof von Polen gekommen, um angesichts der vermeintlichen Kinderlosigkeit Basilius Anspruch auf die Krone zu erheben. Daraus folgt, nicht nur die verstorbene Ehefrau Basilius hieße Clorilene, sondern auch seine Schwester. Nun, warum sollte das nicht so sein? Auch könnte schlicht ein Versehen Calderóns vorliegen.⁵ Ich kenne allerdings kein Stück des Poeten, in dem Schlüsselpositionen in der Figurenkonstellation mit demselben Namen besetzt sind. Auch ein bloßer Lapsus ist bei einem Autor unwahrscheinlich, der Blatt um Blatt beschrieb und verwarf, bevor er sich mit der Reinschrift zufrieden gab.⁶ Es lässt

4 Calderón übernimmt den Namen aus *Eustorgio y Clorilene. Historia Moscovica* von Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa, einem Roman der 1629 in Madrid erschien.

5 Die Debatte unter Experten ist recht verwickelt, ich zitiere als Beispiel dafür eine persönliche Mitteilung von Don Cruickshank (26.3.2012): »It's true that Astolfo calls Estrella's mother Clorilene (line 521), and Basilio gives the same name for his wife (660). The first version of the play also has those names (or rather, it has ›Clorileme‹ at 660). But I've always assumed that this was a slip on Calderón's part (a Freudian slip, if you like...). As a further complication, the second use of the name involves one of the press-variants in the Primera parte: the Sorbonne copy reads ›Claribene‹ (which would knock the whole incest argument on the head, if correct), while the Vatican, Munich and BNP copies have ›Clroilene‹ [sic]. I don't know the reading in the copy Pepe Ruano discovered in Rohegude, which is somewhere in the S of France. Back in 1973 (!) I concluded, from other press-correction evidence, that Clroilene was an attempted correction of Claribene. I could be wrong, but even if not, this is a slender foundation for a large edifice, although it's quite true that Calderón is interested in brother-sister incest.«

6 Metaliterarische Kommentare zum Prozess des Schreibens finden sich in mehreren Komödien Calderóns. S. Simon Kroll, »¿Cuántas versiones ofrece un autógrafo? Las intervenciones de autor en el autógrafo de *El secreto a voces* de Calderón«, in: *Hipogrifo* 2.2 (2014), Don William Cruickshank, »Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón«, in: *Anuario calderoniano* 4 (2011), S. 99–116, hier S. 106–107.

sich daher mit Maurice Molho oder Frederick de Armas vermuten, dass Calderón mit der Namensgleichheit, vielleicht unbewusst, den Subtext einer Geschwisterliebe und verbotenen Beziehung einführte, deren Sprössling Segismundo ist.⁷

Sein Schicksal – vorgetäuschte Totgeburt seitens des Vaters, Gefangenschaft und Erziehung fern vom Hof und an einem geheimen Ort – käme dann nicht nur von den Sternen und der übermäßigen Sterndeuterei, sondern vom »Unglück« eines Inzests. Vielleicht rührt daher auch die Dramatik der Karriere am Hof: Segismundos Scheitern an dem, was die Etikette fordert, wie auch nicht?, er steht unter dem Einfluss von Rauschmitteln, seine erneute Verbannung und Gefangenschaft, die Usurpation der Herrschaft durch einen Aufstand des gemeinen Volkes.

Spekulationen auf dünnem Boden? Möglich. Es ließe sich jedoch anführen, dass Calderón im Drama und seinen Bezügen zu Orten und Namen der historischen Wirklichkeit nur andeutet, was in einem anderen Genre offen ausgesprochen ist, dem *drama mitológico*, welches Calderóns letzte Schaffensperiode bestimmt. Dort treffen wir auf Figuren, die das Unglück ihrer Geburt ausdrücklich mit dem Unglück ihrer Zeugung verbinden. Schlüssel motive sind Ehebruch, Gewalt und Inzest. Betrachten wir etwa *La hija del aire* mit der Protagonistin Semíramis. Semíramis' Mutter ist die Nymphe Arceta. Diese wird von einem nicht näher umrissenen Täter zur Liebe gezwungen, tötet ihn mit einem Dolch, bringt neun Monate später eine Tochter zur Welt, deren Geburt in der Wildnis und ohne Beistand Lucinas, Schutzgöttin der Gebärenden, der Mutter das Leben kostet:

SEMÍRAMIS Desta especie de bastardo
 amor, de amor mal nacido
 fui concepto. ¿Cual será
 mi fin, si este es mi principio?⁸

7 S. Maurice Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid 1993, S. 240–248, Frederick A. de Armas, »Papeles de Zafiro: Signos político-mitológicos en *La vida es sueño*«, in: *Anuario calderoniano* 2 (2009), S. 75–96, hier 85–86; Fausta Antonucci, »*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo«, in: Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, hg. v. Fausta Antonucci, Barcelona 2008, S. 7–108.

8 Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, hg. v. Francisco Ruiz Ramón, Madrid 1998, S. 98, V. 831–834. Es würde lohnen, Bezüge in der Form genauer zu untersuchen. Sowohl Basilios als auch Semíramis' Geburtserzählung sind in Romanzen abgefasst und assonieren auf í-o.

3. Myrrha und Adonis

La púrpura de la rosa handelt von der Liebe zwischen Venus und Adonis,⁹ der Eifersucht des Kriegsgottes und dem unglücklichen Tod des Jünglings; dieser wird von einem Eber, dem die Rachegöttin Megäre ihren Furor leiht, aufgespießt. Der Beginn des Unglücks liegt wiederum in der Stunde der Geburt und in einem frevlerischen Beilager. Myrrha, die Mutter Adonis', liebt ihren Vater Kinyras, Herrscher von Paphos, über das Maß hinaus, das einer Tochter zugestanden wird. Mit Hilfe der Amme überlistet sie den König, wird erkannt, nachdem die Tat vollzogen ist, vom Vater verstoßen und von den Göttern in einen Baum verwandelt, der »weinend« wohlriechende Myrrhe hervorbringt und auch den Sohn Adonis gebiert.

Das in Blutschande empfangene Kind war unter der Rinde weitergewachsen und suchte einen Weg, die Mutter zu verlassen und sich zu befreien. Auf halber Höhe des Baumes verrät eine Schwellung den schwangeren Leib; unter ihrer Bürde leidet die Mutter, doch hat sie für ihren Schmerz keine Stimme und kann in ihren Wehen Lucina nicht rufen. Trotzdem scheint sie gebären zu wollen: es krümmt sich der Baum, lässt immer wieder ein Ächzen vernehmen und ist naß von strömenden Tränen. Endlich naht den gepeinigten Zweigen gütig Lucina, berührt sie mit den Händen und spricht entbindende Worte. Da öffnet sich der Baum und gibt durch die gespaltene Rinde die lebendige Bürde frei. [...] ¹⁰

Calderón fasst diese Geburt so zusammen:

ADÓNIS [n]ací bastardo embrión,
maldecido de mis padres,
y con tan gran maldición
como que de un amor muera.
Considere tu atención,
si en mi horóscopo primero
aborto de un tronco soy,
si después llevo tras mí
el heredado temor
de que de un amor muera, puedo
no aborrecer al amor.¹¹

In der Tragödie *Los cabellos de Absalón* treffen sich Gewalt und Inzest, der Stoff kommt aus dem Alten Testament. Amón, Sohn des Königs David, vergewaltigt

9 Das Paar findet sich auf Gemälden von Tizian, Paolo Veronese, Annibale Caracci oder Peter Paul Rubens.

10 Ovid, *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch, hg.v. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 1999, S. 289.

11 Pedro Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, hg.v. Tomás de Torrejón y Velasco, Don Cruickshank, Martin Cunningham, Kassel 1990, S. 170, V. 620–630.

seine Halbschwester Tamar, diese rächt sich mit Hilfe ihres Vollbruders Absalón.¹²

Unglücksschwanger sind Calderóns Höhlen.¹³ Es sind Höhlen, in denen Gifte und schreckliche Visionen dräuen, oder in denen Monstren hausen, so die Grotte, in der das Ungetüm wohnt, dem Andromeda geopfert werden soll, um den Zorn der Göttin Venus und ihre Meernymphen zu besänftigen (*Andrómeda y Perseo*). In *La púrpura de la rosa* dringt Mars in die Höhle der Eifersucht ein und sieht dort in einem Spiegel, eigentümlicher Effekt auf einer barocken Bühne, das Liebesspiel von Venus und Adonis. Die Höhle ist auch eng assoziiert mit dem Motiv der Geburt, immer wieder beschreibt Calderón ein plötzliches Erscheinen, Auftreten, Hervorbrechen als *parto*, als *aborto*, als *embrión*.¹⁴

4. Das höfische Fest

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens schrieb Calderón für religiöse Feste und für den Hof der Habsburger; sie zählte nicht mehr viele Mitglieder diese *casa de Austria* in ihrem spanischen Zweig: 1653 waren es Philipp IV., seine zweite Frau und Nichte Mariana de Austria, seine Tochter aus erster Ehe, María Teresa; eingeführt am Königshof und anerkannt als Königssohn war Juan José de Austria, er war vermutlich 1629 aus der Verbindung Felipes mit der Schauspielerin María Calderón entsprungen. In dem Jahr wurde am Hof die *Fábula de Andrómeda y Perseo* gegeben, wir kommen darauf zurück.¹⁵ 1680 leitete Calderón seine letzte Vorstellung in Madrid: *Hado y Divisa de Leonido y Mafisa*. In

12 S. zum Inzest-Motiv im Theater des Siglo de Oro Evangelina Rodríguez Cuadros, »El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena«, in: F. Mundi Pedret (Hg.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona 1989, S. 369–391; Adrián J. Sáez, »Entre el deseo y la voz de la sangre: aproximación al incesto en la comedia áurea«, en prensa.

13 Dazu genauer und inspiriert an Lacan Robert Folger, »Narciso: la economía de los géneros en Calderón y Sor Juana«, in: Manfred Tietz, Gero Arnscheidt (Hg. in Zusammenarbeit mit Beata Baczyńska), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Wrocław, 14–18 de julio de 2008, Stuttgart 2011, S. 171–195.

14 Ruth Anthony zeigt in ihrer Studie, dass Geburt als Bildspender zahllose Metaphern in *La vida es sueño* fundiert, bis zum Ende, bis zu der Stelle, an der Basilio ausruft, durch nobles Handeln sei der Sohn in seinem (des Königs) Inneren ein zweites Mal gezeugt worden (s. Ruth Anthony, »Violante: The Place of Rejection«, in: Frederick A. de Armas (Hg.), *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*, Lewisburg 1993, S. 165–182). S. dazu auch und zum historisch-dynastischen Hintergrund von *La vida es sueño* Jing Xuan, *Der König im Kontext. Subversion, Dialogizität und Ambivalenz im weltlichen Theater Calderón de la Barca*, Heidelberg 2004, hier S. 171.

15 Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, in: Ders., *Comedias*, VI, hg. v. José María Viña Lista, Madrid 2010, S. 19–155.

dem Jahr lebten am spanischen Hof noch zwei Mitglieder der spanischen Habsburger: Mariana, die Witwe von Philipp IV. und ihr unglücklicher Sohn Carlos II. In Paris lebte María Teresa, nunmehr Königin von Frankreich und Gemahlin von Ludwig XIV., sie starb 1683.

Man hat sich darüber gewundert, dass die Habsburger in jenen Jahrzehnten solche Neigung für die blutige Antike zeigten und überdies von den Poeten ausdrücklich mit den Helden dieser Erzählungen gleichgesetzt wurden.¹⁶ Blicken wir ein wenig genauer in das Leben der Menschen, für die Calderón seine Verse und Bilder komponierte. Anlässe der Theaterfeste waren Hochzeiten, Geburtstage, Namenstage, die Erholung der Königin von den Windpocken, die Erholung der Königin von einer Fehlgeburt, das erste Erscheinen nach einer glücklichen Geburt, die Taufe eines Infanten oder einer Infantin, begleitet von Ballet, Feuerwerken, Tänzen und Wein, der umsonst aus Stadtbrunnen floss.

Die Untertanen sollten, so die »Introducción y dedicatoria« zu *Andrómeda y Perseo*,¹⁷ den Schmerz und die Freuden des Königshauses teilen. Wie nahe beisammen *dolor* und *alborozo* lagen, das ist heute nur mehr schwer vorstellbar und was damals »alltäglich« war, gilt heute als seltener Schicksalsschlag.

Infantinnen und Infanten, deren Geburt eben noch Freudenfeste ausgelöst hatten, ruhten wenige Tage oder Wochen später im Pantheon des Escorial, die Spanne zwischen Freude und Trauer war sehr kurz. Mariana de Austria, nehmen wir ein Beispiel, brachte am 6. November 1661 den letzten spanischen Habsburger zur Welt, den späteren König Carlos II. Wenige Tage zuvor hatte sie ihren Sohn Felipe Próspero verloren, er war am 1. November verstorben, noch keine vier Jahre alt. Auch aus den Briefen des Königs wird die Erschütterung durch diese Wechselfälle spürbar.

Das mythologische Drama *La púrpura de la rosa* wurde 1660 aufgeführt, als die älteste Tochter Philipps IV. ihren Cousin, Ludwig XIV. von Frankreich heiratete. Die Verbindung war Vorbedingung für den mit Kardinal Mazarin ausgehandelten Pyrenäenfrieden gewesen. María Teresa und Ludwig XIV. waren *double first cousins*, so der Begriff der Kulturanthropologie für einen Grad der Verwandtschaft, der sich ergibt, wenn vier Kinder miteinander über Kreuz verheiratet werden und in der nächsten Generation erneut die Kinder dieser beiden Ehen. In unserem Fall heiratete zunächst Ana Mauricia de Austria, Schwester von Felipe IV., Ludwig XIII. von Frankreich und Isabel de Borbón, Schwester von Ludwig, den Bruder Anas, den späteren König Felipe IV.¹⁸ Ana

16 S. Luis Iglesias Feijoo, Alejandra Ulla, »La violencia en las fiestas mitológicas de Calderón«, in: Manfred Tietz, Gero Arnscheidt (Hg.), *Actas del Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Utrecht 2011)* »Calderón y la violencia«, Vigo 2014, S. 318–321.

17 Calderón, *Andrómeda*, S. 21.

18 Ausführlich zu Eheschließungen unter Verwandten im Spanien des Mittelalters und der Frühen Neuzeit und dem nachlassenden Druck kirchlicher Verbote Michael Mitterauer,

und Ludwig waren in der Folge die Eltern von Ludwig XIV., Felipe und Isabel diejenigen von María Teresa. Die genetische Affinität dieser beiden Kinder, die wiederum zusammenfinden mussten, war gleich wie bei leiblichen Geschwistern, (sofern wir nicht bezweifeln, dass die königlichen Väter auch die leiblichen waren). Sah der Hof, sahen die Habsburger, solche ehelichen Gemeinschaften als inzestuöse an? Oder sahen sie sich als Bewahrer und Träger reinsten Blutes als berechtigt, ja verpflichtet, solche zu schließen, abgesehen einmal von politischen Interessen? Das Konzil von Trient nahm die großen Fürstenhäuser vom Verbot der Verwandtenehen aus¹⁹, der Papst erteilte Dispens gegen entsprechende Zahlungen.²⁰ Auch das Theater berührt die Frage möglicher Heirat unter Verwandten: So bittet Tamar, wir verwiesen schon auf diese Tochter des Königs David, ihren Bruder Amón, beim Vater David um ihre Hand anzuhalten, denn das Gesetz der Hebräer erlaube die Heirat von Halbgeschwistern. Die Stelle findet sich in *Los cabellos de Absalón*, die wir bereits erwähnt haben.²¹

Juan José de Austria wurde 1642 von Philipp IV. als Sohn anerkannt und an den Hof geholt. Als Feldherr in Katalonien und bei der Niederschlagung des Aufstands von Neapel, erlangte er Ansehen, in Flandern und beim Versuch, Portugal nach 1640 wieder für die spanische Krone zurückzuerobern, blieb er erfolglos. Von seinem Leben am Hofe wird folgende Begebenheit berichtet: Juan José malte eigenhändig ein Bildchen, auf dem er sich selbst als Jupiter darstellte, seine Halbschwester Margarita Teresa als Juno, dem gemeinsamen Vater war folglich die Gleichsetzung mit Saturn beschieden. Tatsächlich hielt Juan José eine Hochzeit mit seiner Halbschwester für möglich. Dem König ging das zu weit, er verwehrte zürnend dem Vermessenen den Zutritt an sein Sterbebett²². Das war im Jahr 1665. Schon zwölf Jahre zuvor, im Jahr 1653, hatte man am Hof das Stück *Andrómeda y Perseo* aufgeführt und Calderón darin versucht, die Position des

»Spanische Heiraten«. Dynastische Endogamie im Kontext konsanguiner Ehestrategien«, in: Ders., *Historische Verwandtschaftsforschung*, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 158–200.

19 Margareth Lanzinger, »Verwandtschaftskonzepte und Eheverbote, Verwandtenehe und Ehedispensen. Katholische Norm und Praxis«, in: *Historische Sozialkunde* 2/2011, S. 17–33, hier S. 19.

20 Das Theater und die Zeitgenossen feierten die Verbindungen zwischen Graz, Wien und Madrid, Calderón etwa in den Komödien *Mejor está que estaba* oder *Guárdate del agua mansa*. Forscht man gründlicher, so fehlen auch nicht die Warnungen vor der Folgen solcher Heiraten. Auch in der spanischen Literatur finden sich skeptische Kommentare, allerdings wenige. Die allermeisten Stücke, die an Fürstenhöfen spielen, präsentieren die Verheiratung von Cousins oder auch von Onkel und Nichte als üblich und angemessen. Und doch heißt Hamlet im selben Zeitalter seinen Onkel einen »incestuous, murderous, damned Dane«.

21 Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, hg. v. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid 1989, S. 176, V. 963–965.

22 S. Margaret R. Greer, »Los reflejos del poder: *Eco y Narciso*«, in: *Anuario calderoniano*, Vol. extra 1, 2013: *Fiestas calderonianas*, hg. v. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt am Main, 2013, S. 203.